

Georges Didi-Huberman, *Atlas. Inquieta Gaya Ciencia*,

in *Atlas. Como llevar el mundo auestas?*,

catalogo della mostra, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, tEditores, Madrid, 2010-11

(estratti tradotti dal testo in lingua spagnola)

I

L'atlante (secondo **Aby Warburg**) costituisce una *forma visuale del sapere*, una forma saggia del vedere. Più che riunire e coinvolgere i due paradigmi – quello estetico della forma visuale e quello epistemico del sapere – l'atlante sovverte di fatto le forme canoniche a cui ciascuno di questi paradigmi attribuisce la sua eccellenza, e addirittura la sua condizione fondamentale di esistenza.

Sappiamo che la grande tradizione platonica ha promosso un modello epistemico fondato sulla preminenza dell'idea: la vera conoscenza suppone in tal contesto che una sfera intelligibile sia stata preliminarmente estratta o purificata dal mezzo sensibile, ovvero dalle immagini, secondo le quali ci appaiono i fenomeni. Nelle versioni moderne di questa tradizione, le cose non trovano le loro ragioni, spiegazioni, se non nelle cause correttamente formulate e dedotte, per es nel linguaggio matematico.

...

Forma visuale del sapere o forma dotta del vero, l'atlante sconvolge tutti questi quadri di intelligibilità. Introduce una impurità fondamentale – ma anche una esuberanza, una notevole fecondità – che tali modelli si proponevano di evocare, poiché per questo erano stati concepiti. Contro tutta la purezza epistemica, l'atlante introduce nel sapere la dimensione sensibile, il diverso, il carattere lagunare di ogni immagine. Contro tutta la purezza estetica, introduce il molteplice, il diverso, l'ibrido di tutto il montaggio.

Le sue tavole di immagini ci appaiono prima di qualsiasi pagina di rapporto, sillogismo o definizione, e anche prima di qualsiasi quadro, inteso sia nella sua accezione artistica (unità della bella figura chiusa in un quadro) sia nella sua accezione scientifica (esaurimento logico di tutte le possibilità definitivamente organizzate in ascisse e ordinate).

Così dunque, dall'inizio, l'atlante fa saltare i quadri di riferimento. Annulla le certezze autoreferenziali della scienza, sicura delle sue verità, e dell'arte, sicura dei suoi criteri.

Inventa zone interstiziali di esplorazione, intervalli euristici. Ignora deliberatamente gli assiomi definitivi. Ed è quello che risponde a una teoria della conoscenza esposta al pericolo del sensibile e a una estetica esposta al pericolo della disparità. Per la sua propria esuberanza, decostruisce gli ideali di unicità, di specificità, di purezza, di conoscenza integrale.

Si tratta di uno strumento, non dell'esaurimento logico delle possibilità date ma dell'inesauribile apertura ai possibili non-dati. Il suo principio, il suo motore, non è altro che *l'immaginazione*. Immaginazione: parola pericolosa semmai ce n'è una (come lo è, prima di tutto, la parola immagine). Ripetiamo con Goethe, Baudelaire o Walter Benjamin, che la immaginazione, per sconcertante che sia, non ha nulla a che vedere con una fantasia personale o gratuita. Al contrario, ci dà una conoscenza trasversale, per la sua potenza intrinseca di montaggio, consistente nello scoprire – precisamente lì dove respinge i legami suscitati dalle somiglianze ovvie – i legami che la osservazione diretta è incapace di discernere.

...

L'immaginazione accetta il molteplice. Non per riassumere il mondo o schematizzarlo in una formula di sussunzione: in questo atlante si differenzia da un breviario o da un compendio dottrinale. Nemmeno per

catalogarlo o risolverlo in una lista integrale. L'immaginazione accetta il molteplice e lo rinnova senza posa al fine di individuare "nuove relazioni intime e segrete", "nuove corrispondenze e analogie", che saranno a loro volta inesauribili, come inesauribile è tutto il "pensiero delle relazioni" che ciascun montaggio inedito sarà sempre suscettibile di manifestare.

...

Non risulterebbe difficile, parafrasando le formule di Ernst Bloch in *Heritage de ce temps*, considerare la forma atlante – e il montaggio dal quale proviene – come il tesoro di immagini e pensieri che abbiamo della "coerenza collassata" del mondo moderno.

...

Dall' *Handatlas* dadaista all'Album di Hannah Hoch, dagli *Arbeitcollagen* di Karl Bossfeldt alla *Boite en valise* di Marcel Duchamp, fino agli atlanti di Marcel Broodthaers e Gerhardt Richter, agli *Inventaires* di Christian Boltanski, ai montaggi fotografici di Sol LeWitt o all'Album di Hans Peter Feldmann, tutta l'armatura di una tradizione pittorica esplode.

...

Fin dall'inizio Warburg enuncia nel suo atlante una complessità fondamentale – di ordine antropologico – che non si trattava né di sintetizzare (in un concetto unificatore) né di descrivere in modo esaustivo (in un archivio integrale), né di classificare dalla A alla Z (in un dizionario) Si trattava di suscitare l'apparizione, attraverso l'incontro di tre immagini dissimili, di certe "relazioni intime e segrete", di certe "corrispondenze" capaci di offrire una conoscenza "trasversale" di questa inesauribile complessità storica (l'albero genealogico), geografica (la mappa), e immaginaria (gli animali dello Zodiaco).

...

Il *Bilderatlas* non fu per Warburg né un semplice prontuario né un riassunto in immagini del suo pensiero: proponeva piuttosto un apparato per porre il pensiero di nuovo in movimento, precisamente lì dove mancavano le parole. Fu la matrice di un desiderio di riconfigurare la memoria, rinunciando a fissare i ricordi – le immagini del passato – in una storia ordinata o peggio definitiva.

Il carattere sempre permutabile delle configurazioni delle immagini, nell'atlante *Mnemosyne*, segnala per sé solo la fecondità euristica e la intrinseca assenza di razionalità di tale progetto.

...

Né disordine assolutamente pazzo né ordinamento molto savio, l'atlante *Mnemosyne* delega al montaggio la capacità di produrre, mediante l'incontro di immagini, una conoscenza dialettica della cultura occidentale, questa tragedia sempre rinnovata fra ragione e sragione o, come diceva Warburg, fra gli *astra* di quello che ci eleva al cielo dello spirito e i *monstra* di quello che volge a precipitarci negli abissi del corpo.

...

(secondo Platone) Le immagini forniscono figura non solo alle cose e agli spazi ma anche ai tempi; configurano i tempi secondo la memoria e il desiderio. Hanno contemporaneamente carattere corporeo, mnemotecnico e votivo.

...

Quello che Sigmund Freud ci insegnò a livello psichico sul sapere incosciente dei sogni o dei sintomi, Aby Warburg ce lo dimostrò a livello culturale nel concentrarsi sui saperi sopravvivenuti che le immagini trasmettono nella lunga durata.

...

La prestigiosa parola quadro – tableau - deriva direttamente dal vocabolo latino tabula, che significa semplicemente tavola. Una tavola per tutti gli usi: per scrivere, per contare, per giocare, per mangiare, per ordinare, per disordinare. Nella pratica dell'Atlas di Gerhard Richter, come prima nella serie di tavole incise a vari stadi da Rembrandt, si tratta senza dubbio di tavole più che di quadri... Il quadro è un'opera, un risultato in cui tutto è consumato, la tavola è un dispositivo in cui tutto potrà tornare a ricominciare.

...

Dalle sue definizioni più strumentali e meramente materiali – tavola si dice di molte cose che sono piane – fino alla grande varietà di usi tecnici, domestici, giuridici, religiosi, ludici o scientifici, la tavola si offre come campo operativo del dispari e del mobile, dell'eterogeneo e dell'aperto.

Il progetto di Bilderatlas, dovuto al suo dispositivo di tavola di montaggio indefinitamente modificabile ... gli permetteva di riattivare, moltiplicare, affinare o biforcare di continuo le sue intuizioni relative alla grande sopradeterminazione delle immagini. L'atlante Mnemosyne fu l'apparato concreto di un pensiero che Warburg espresse nel 1927 a conclusione di un discorso pronunciato a Firenze: "si continua – coraggio! – ricominciamo la lettura!" Come se "leggere il non scritto" esigesse la pratica di una lettura sempre rinnovata: la pratica di una incessante rilettura del mondo.

Percepire le "relazioni intime e segrete delle cose, le corrispondenze e le analogie"? Ciò non può dissociarsi dal perpetuo "porre in gioco" del suo atlante.

... e estrarre da questa redistribuzione la facoltà – che Baudelaire definiva "quasi divina" – di rileggere i tempi nella disparità delle immagini, nella triturazione sempre rinnovata del mondo.

Mescolare e distribuire le carte, smontare e rimontare l'ordine delle immagini su una tavola per creare configurazioni euristiche "quasi divine o divinatorie": questa è la sequenza operativa base per le pratiche che chiamiamo atlante.

Egli costruì questa pratica ricorrendo esplicitamente all'archeologia...

Da questa connivenza potremo estrarre alcuni insegnamenti base per una *archeologia del sapere visuale*.

...

Sappiamo, tuttavia, che tutto il progetto di **Michel Foucault** consiste nel narrare lo smontaggio di questo sistema nell'epoca moderna, in cui il punto di vista della storia sbriciola drammaticamente una grande visione intemporale e gerarchizzata delle similitudini. ... "il campo epistemologico della storia si sbriciola, o meglio, esplose in direzioni differenti"

Per questo la strana tavola di Borges è denominata da Foucault nelle prime pagine de *Le parole e le cose* un atlante dell'impossibile.

...

Il concetto di *eterotopia* si può comprendere senza difficoltà a partire dalle dispari invenzioni di Goya o Borges. La "eterotopia sarebbe il disordine che fa brillare i frammenti di molti ordini possibili, nella dimensione, senza legge né geometria, dell'eteroclitico, e si intenda questa parola il più possibile vicina alla sua etimologia: le cose sono tese, poste, disposte nei luoghi a tal punto che risulta impossibile trovar loro uno spazio di accoglienza, definire un luogo comune.

...

Le eterotopie si differenziano dalle utopie, le quali, secondo Foucault, “consolano”, mentre le eterotopie minacciano e inquietano.

L’atlante di Warburg è un’autentica *eterotopia* della storia dell’arte.

Le eterotopie sono per Foucault “spazi di crisi e deviazione. Ordinamenti concreti di luoghi incompatibili e tempi eterogenei, dispositivi socialmente isolati ma facilmente penetrabili e, per ultimo, macchine concrete di immaginazione che “creano uno spazio di illusione che denuncia come più illusorio lo spazio reale”.

In questa prospettiva di scompartimentazione, non sarà forse l’atlante questo campo operativo capace di porre in pratica a livello epistemico, estetico e anche politico “una specie di impugnazione di volta in volta mitica e reale dello spazio in cui viviamo ossia lo spazio per la maggior riserva di immaginazione”?

...

La tavola di **Borges** ... come l’idea di (mille)piani di **Deleuze e Guattari** ... tutto risponde a un principio di “cartografia aperta e collegabile in tutte le dimensioni, smontabile, invertibile, suscettibile di costanti modificazioni”

La iconologia degli intervalli di Warburg ... costituisce un sapere problematico e non assiomatico, basato sul modello di divenire e di eterogeneità che si oppone allo stabile, all’eterno, all’identico e al costante.

...

Tali paradossi... “sono precisamente la realtà del pensiero e per conseguenza il gioco riservato al pensiero e all’arte per il quale perturbano la realtà, la moralità e la economia del mondo” (Deleuze)

...

Importa qui “il rigore segreto” delle cose caoticamente riunite, come dice Borges a proposito di Lewis Carroll.

Nel 1984 Borges pubblica l’opera *Atlas*, un libro composto di immagini e parole, di scoperta e disposte secondo un ordine “saggiamente caotico”.

...

Troviamo qui di nuovo l’essenza dialettica dell’atlante, come la caratterizzò **Walter Benjamin** sul filo dei suoi testi sulla memoria, la collezione, il mondo delle immagini: si tratta di una pratica *materialista*, nel senso che restituisce alle cose la loro anonima sovranità, profusione, irriducibile singolarità. Ma si tratta allo stesso tempo di un’attività *psichica* da cui l’inventario ragionato apre il passo all’associazione, all’anamnesi, alla memoria, alla magia di un gioco che ha molto a che vedere con l’infanzia e l’immaginazione.

L’immaginazione, ancora una volta: “regina delle facoltà”, secondo **Baudelaire**, che “modifica tutte le altre”, analisi e sintesi in quanto *materiale*, fino a non vedere nel mondo più di un immenso magazzino di osservazioni, e in quanto *poetica*, posto che scompone tutta la creazione, e con i materiali raccolti e disposti secondo alcune regole che non possono trovare la loro origine se non nel più profondo dell’anima, crea un mondo nuovo”

Una cartografia paradossale e feconda capace di estraniarci e di orientarci negli spazi e nei movimenti della storia.

II

L’atlante Mnemosyne fu, in mano a Warburg, come un grande poema visuale capace di evocare o invocare con le immagini, senza per questo impoverirle, le grandi ipotesi che proliferano nel resto della sua opera...

L'atlante di immagini fu perciò l'operatore di un pensiero sempre potenziale – inesauribile, poderoso e inconcluso – sulle immagini e sui loro destini.

...

Prima ancora di interessarsi dell'iconografia delle immagini su cui lavorava, Warburg cercava di captare in esse quella che volle chiamare dinamografia, fondata a sua volta sul gioco permanente di polarità sempre in movimento, sempre in conflitto o in trasformazione reciproca.

Un'immagine interessante, a giudizio di Warburg, è sempre un'immagine dialettica.

...

Atlante, il personaggio mitologico: un organismo per sostenere, portare o disporre congiuntamente tutto *un sapere in attesa* che la nozione di *Nachleben* designa come potenze della memoria e come potenzialità del desiderio, e un *sapere della sofferenza* che la nozione di *Pathosformel* permette di osservare nel punto cruciale dei gesti, dei sintomi e delle immagini.

...

Ma è nella Gaia Scienza che Nietzsche espone questo capovolgimento di valori capace di incanalare il *sapere in attesa* lungo le vie di un libero gioco del sapere che non dimentica la tensione tragica della sua origine.

...

Sia come sia, la scienza del XIX secolo – la scienza positivista – non si presenta a giudizio del filosofo se non come un vasto pregiudizio da cui tendono a sparire tutti i punti interrogativi, dove l'esistenza si presenta degradata in determinazioni univoche, meccanicistiche.

Ma a ogni crepuscolo corrisponde un'aurora. E in questo caso si chiama "gaia scienza". La gaia scienza – in tutti i significati del termine – la scienza umana è quella che non revoca mai il soggetto del suo oggetto: "Basta considerare la scienza come una umanizzazione relativa delle cose; apprendiamo a descriverci in una forma sempre più giusta, a descrivere le cose e la loro successione". Ciò consiste nel riconoscere nel sapere una forza e non unicamente un contenuto più o meno oggettivo e formalizzato. Consiste nel comprendere le cose come uccelli che non vogliamo immobilizzare in usi troppo convenzionali, gabbie del nostro linguaggio e delle nostre categorie di pensiero.

...

La grande forza del ragionamento di Nietzsche consiste nel mantenere viva l'inquietudine, cioè l'apertura alla stranezza, alla stravaganza, alla extraterritorialità. Se riconoscere consiste effettivamente nel considerare ogni cosa come problematica, ossia nel cercare la verità nella parte non conosciuta, straniera, dislocata, di ciascuna cosa ... significa che Atlante, liberato del suo fardello, non si troverà subito a placare la sua sofferenza.

...

Ricordiamo brevemente le posizioni di due contemporanei di Warburg che furono essi stessi pensatori e praticanti di una vera *gaia scienza visuale*.

Il primo, Eisenstein, evoca nella sua *Teoria generale del montaggio*, il montaggio cinematografico in termini di sopravvivenza o reviviscenza emozionale ...

Il secondo, Georges Bataille, concepì la rivista *Documents* come un vero atlante di immagini, animato da una energia di trasmutazione gerarchica tipica della gaia scienza nietzscheana.

...

Tutti conosciamo la tavola 43 dei Caprichos di **Goya** intitolata "Il sonno della ragione genera mostri" ... esso rappresenta una concezione filosofica delle relazioni fra immaginazione e ragione.

...

Goya fu un uomo dei Lumi compromesso con la inquieta gaia scienza delle Ombre, o dei mostri, della ragione. In effetti, nei Caprichos scopriamo di continuo una specie di articolazione dialettica da cui la filosofia illuminista e il Romanticismo del sogno si confrontano o si intrecciano costantemente, annunciando l'uomo dissonante analizzato da Caroline Jacot Grapa, una soggettività tensiva e cupa con cui il Romanticismo non cesserà di giocare.

...

I Caprichos di Goya possono vedersi senza dubbio come un atlante di mostri che generano il sogno o il sonno della ragione.

...

Tutte le grandi serie di incisioni di **Goya** – Caprichos, Disparates, Desastres, Tauromaquia – possono considerarsi come saggi di una "antropologia dal punto di vista dell'immagine" comparabile con la *Antropologia dal punto di vista pragmatico* pubblicata da Kant nel 1798.

...

Tutti questi testi non manifestano nulla più che la *inquieta gaia scienza* dello stesso Goya: *allegria* che obbedisce a una decisione scandalosa o a una trasmutazione di valori spesso ironici o grotteschi nella invenzione delle immagini; *sapere* che obbedisce a una concezione radicale della attività artistica in quanto atto di veracità filosofica; *inquietudine* che obbedisce al fatto per cui Goya si vede obbligato a camminare sul filo del rasoio al punto di rischiare di inciampare continuamente nelle contraddizioni del suo stesso vocabolario.

...

L'immaginazione sarebbe in qualche modo il pharmakon di Goya: è effettivamente questo linguaggio universale che serve per tutto, per i peggiori mostri come per i migliori astri.

...

Sarà così preciso occupare un terreno tanto pericoloso e convocare all'immaginazione con la ragione, sua falsa nemica. L'arte designerebbe quindi il luogo in cui questa doppia convocazione risulta possibile: "Unita con la ragione, la fantasia è madre delle arti"

...

Riflessione fondamentale sulle potenzialità dell'immaginazione nell'uomo, riflessione che deriva il metodo dal suo oggetto, l'immaginazione pensata come strumento di un autentico processo di conoscenza critica del corpo e dello spirito umano.

Questa è perciò l'arte pensata da Goya come una vera critica filosofica del mondo...

Nella sua attività estetica, si prende la libertà, la *fantasia*, di procedere a *montaggi* fra le cose più differenti.

Ma sarà anche giusto impiegare la fantasia critica inventando montaggi allegorici da cui possiamo vedere, fra gli altri, un contadino che lavora la terra con un prete in spalla ...

...

Mostrare il caos del mondo sulla base della sua doppia posizione assunta di poeta e di erudito, posizione che si regge sulla teoria dell'immaginazione che era anche una teoria del sapere, una filosofia delle linee di sutura, dei punti di confluenza o delle relazioni intime e segrete fra le cose.

Parliamo di Goethe. Goethe pretendeva di completare la critica della ragione kantiana con una critica dei sensi destinata a non separare l'attività artistica – mossa dalla sua passione per i fenomeni e anche delle apparenze – dalla scienza e dalle discipline speculative.

...

Non esiste, pertanto, sapere autentico se non connesso al soggetto e alla sua capacità di esperienza. Ivi inclusa la sua capacità di invenzione, di immaginazione, quella phantasia intesa da Goethe nel senso aristotelico della parola (Aristotele sosteneva che non si può pensare senza immagini). Per questo l'arte e la scienza non debbono mettersi in opposizione fra loro. Al contrario "lo stile si sostenta sui più profondi fondamenti della conoscenza, nell'essenza degli oggetti sempre che ci sia consentito conoscerla in forma di figure visibili e tangibili".

...

Di qui il fatto che Goethe non cesserà di mostrarsi "attento alle multiple manifestazioni dell'ordine e del disordine, al conflitto della durata e del divenire, alla conciliazione della permanenza e la metamorfosi, al combattimento fra ombra e luce, al gioco multiforme delle polarità" (Jean Lacoste)

...

Secondo Lacoste, Gaia scienza basata sulla critica del razionalismo classico e insieme sul rifiuto di una attitudine meramente empirista – attitudine in cui determinati commentatori stagionati vedrebbero sicuramente le premesse di una autentica posizione fenomenologica davanti al mondo.

...

Per questo la nozione centrale della "gaia scienza visuale" goethiana si appoggia non tanto a una tradizione di dibattiti estetici ma piuttosto ad una attitudine fenomenologica davanti al mondo sensibile in generale. Questa nozione è quella di morfologia, la stessa che sentiamo attuarsi nei disegni da dove per es un fiore non sarà guardato come una cosa bella da mettersi in un vaso ma come un organismo affascinante che deve comprendersi secondo il suo stato antecedente (il germoglio) e quello posteriore (la ramificazione).

...

Sappiamo fino a che punto la nozione goethiana di metamorfosi abbia interessato alcuni scienziati contemporanei, per es lo zoologo Portmann o il matematico René Thom.

...

Urphaenomen sarebbe in certo modo il fenomeno considerato non come effetto secondario di un oscuro noumeno o di una lontana realtà soprasensibile, ma piuttosto come atto primario integrale e insuperabile dell'origine come tale (Ursprung).

...

Ma questa potenza sinottica del "fenomeno originario" – da cui tutto si può vedere nella medesima superficie: la manifestazione e la sua legge, il fenomeno e la sua origine – non significa in assoluto che le cose siano semplici o depurate di ogni conflitto e contraddizione. I termini propri del concetto forgiato da Goethe presuppongono una vera potenza dialettica.

...

Le *affinità elettive* designano quel piano di relazioni molto più fondamentali da cui l'immaginazione sa sommarsi alla comprensione, quando la materia delle immagini aspira a trovare un tema mediante il quale si ordina il molteplice: operazione di valore tale che Kant arriva a definire l'affinità come "unificazione del molteplice attraverso un principio che parte dalla sua radice originaria".

...

E di colpo, con questo notevole modello epistemico dell'affinità, noi troviamo a contropelo tutto quello che viene ricondotto normalmente al pensiero di Kant, ossia al modello *di schema*: qui senza dubbio "l'immaginazione è l'attività che trasgredisce le barriere proprio là dove lo schematismo omogeneizza il sensibile e l'intellettuale" (Fernando Gil)

...

Tutto ciò spiega, senza dubbio, la fortuna critica delle Affinità elettive e in generale del "sapere immaginativo" o "gaia scienza visuale" rivendicato da Goethe.

Siamo dovuti ritornare a Goethe per ricorrere al gran principio delle affinità elettive e anche all'organizzazione morfologica che avrebbe guidato il *Bilderatlas Mnemosyne*, ricompilazione di affinità visuali composto nella prospettiva di una "iconologia degli intervalli".

...

L'opera di **Walter Benjamin** terminava situando in una prospettiva critica la teoria estetica goethiana.

...

Benjamin si inventò una nozione di immagine dialettica che non fu sottomessa né al neokantismo di Hermann Cohen né alla severità delle grandi soluzioni heideggeriane. Era effettivamente una gaia scienza immaginativa quella che cercava Benjamin, riferendosi soprattutto a Goethe.

...

Quello che Walter Benjamin poteva estrarre dalla nozione di "fenomeno originario" era, in primo luogo, il fatto che il sapere autentico si costituisce sul doppio fronte delle *singolarità* (micrologia) e delle *configurazioni* (connessioni, affinità, costellazioni). Ciò presuppone uno stile di conoscenza opposto a qualsiasi classificazione positivista e compromesso giustamente con quello che qui chiamiamo atlante, e cioè un *montaggio dinamico di eterogeneità*: una "forma che fa operare estremità distanti, eccessi apparenti dell'evoluzione, una configurazione dove tali opposizioni possono coesistere in modo da creare un senso" (WB). Benjamin concluderà riconoscendo nella sua nozione cardinale di "immagine dialettica" una trasposizione all'ambito della storia del "fenomeno originario" goethiano: "Immagine dialettica è quella forma dell'oggetto storico che soddisfa le esigenze di Goethe in quanto all'oggetto di un'analisi: rivelare una sintesi autentica. E' il fenomeno originario della storia".

...

In che modo la questione dei *monstra* e degli *astra* si impianta nella modernità, e nella postmodernità che ora viviamo?

...

Il moderno Atlante non cerca di sollevare gli *astri* contro i *mostri* dei sogni oscuri: comprova la potenza dei mostri nel centro medesimo del potere della ragione, come suggerì Freud nel 1929, nel *Malessere della civiltà* o come poi svilupparono Adorno e Horkheimer nella *Dialettica della ragione*.

...

III

L'atlante Mnemosyne si estende su due orizzonti che il suo autore evoca o invoca senza nominarli. Innanzitutto, l'orizzonte dei Lumi e della sua cerniera romantica: parliamo di Goya, di Baudelaire che parla di Goya, di Goethe. In secondo luogo, i contemporanei di Warburg, anche se talvolta ignorati da lui, parliamo di August Sander per via del suo atlante dei "volti del tempo", Walter Benjamin per via delle sue "immagini dialettiche" o ancora Sigmund Freud per via della sua forma magistrale di considerare la potenza dei monstra.

...

E non è esattamente di una conoscenza per mezzo del montaggio quello di cui trattiamo, quella conoscenza fuori standard che preconizzano – praticano e teorizzano – nella stessa epoca Walter Benjamin nel Libro dei *Passages* o Georges Bataille nella rivista *Documents*?

...

L'atlante di immagini Mnemosyne sarebbe allora la risposta, la apertura che inventa Warburg di fronte alle segmentazioni metodologiche del positivismo e ai recinti politici dei nazionalismi culturali esasperati dalla Grande Guerra.

...

Esso si presenta di base come una "memoria delle immagini" resa possibile da un'arte della memoria, un'arte tanto antica come le stesse immagini.

Così allora, Mnemosyne ricompila e ricompone da zero tutta una memoria di quanto si potrebbe denominare le tavole di immagini, come prodotte dalla tradizione occidentale in una lunga durata che va dalle costellazioni astrologiche dell'antichità alle tavole cronofotografiche di Marey e degli atlanti foto e cinematografici degli anni 20 e 30.

Christian Jacob: La cartografia di uno spazio con scale multiple. Non come un classico mappamondo che riassorbe le differenze a beneficio della cifra e della misura per soddisfare il desiderio di onniscienza di un occhio assoluto, ma piuttosto secondo il modello del diario di bordo di un gruppo di viaggiatori che si affanna a disegnare una rotta a misura che si apre un paesaggio, attraverso gli spazi captati nella sua stranezza: una cartografia delle linee di fuga così come delle linee maestre, delle coerenze, degli incroci, dei punti di riferimento, così come degli ostacoli e dei percorsi trasversali.

L'erratismo (erranza) che si è spesso rimproverato al Bilderatlas di Warburg appare anche, e con maggior frequenza di quanto pensiamo, nelle scienze della natura. Un modo per ricordare che un atlante di immagini non si accontenta di illustrare un sapere: lo costruisce e in certe occasioni arriva a decostruirlo.

...

Non è casuale, a mio giudizio, che la vera collezione di *disastri nell'antropomorfismo* composta da Georges Bataille e i suoi amici di *Documents*, nel 1929-30, sfocerà in un *Collège* di sociologia in cui si profilava una antropologia della guerra che più avanti Kantorowicz, Dumezil o Cardini avrebbero fondato storicamente.

...

L'ATLANTE DI IMMAGINI E LA VISIONE D'INSIEME (ÜBERSICHT)

L'atlante di immagini Mnemosyne fu, quindi, l'ultimo "apparato per vedere il tempo", l'ultimo dispositivo cui Warburg lavorò dal suo rientro a Amburgo nel 1924 alla sua morte nel 1929.

Si basa sulla intuizione primordiale del fatto che una redistribuzione regolata, una nuova presentazione o un rimontaggio problematizzato dei materiali accumulati in trent'anni di ricerche erudite erano capaci a loro modo di liberare una fecondità euristica sparita fino allora, un vero rinnovamento del suo "spazio di pensiero", del suo Denkraum completo.

...

Warburg non era il tipo di uomo che compone enciclopedie, repertori o inventari esaustivi. Non ambiva ad accostare la nozione di atlante a quella di dizionario. La sua preoccupazione era molto diversa: - come presentare un argomento, i cui elementi non fossero parole o proposizioni, ma immagini anche distanti nello spazio e nel tempo? – come superare la semplice *determinazione iconografica*, che colloca in una doppia pagina la "fonte" antica da un lato e la sua "copia" rinascimentale dall'altro? ... la sua volontà è di modificare questo schema disponendo su un medesimo piano – nella stessa tavola – i differenti elementi della *sopradeterminazione iconologica* che la sua analisi portava alla luce.

...

L'atlante Mnemosyne, perciò, con i suoi strani pacchetti o costellazioni di immagini, trova la sua ragione d'essere pratica e teorica in una *esposizione delle molteplicità* che si sarebbe convertita poi nell'impostazione di ogni sua conferenza.

...

Ben lungi dal costituire una sintesi e dal darsi come "unità", l'atlante Mnemosyne pare piuttosto ridisperdere in modo permanente tutto quello che – ciò nonostante – raccoglie e compila.

...

Mnemosyne costituisce un'opera maestra – forma nuova del sapere visuale – in cui tutto quanto vi è riunito e compilato libera molteplici relazioni che risulta impossibile ricondurre a una sintesi. Opera di una salutare *crisi dell'unità* e di una necessaria *crisi della totalità*, un insieme di tavole per raccogliere la triturazione del mondo delle immagini, oltre qualsiasi speranza di sintesi, idealista o positivista che sia.

...

Warburg sapeva molto bene dunque che la sua collezione di immagini funziona come un insieme di tavole sinottiche o di orientamento, sulle quali vengono a incontrarsi cose multiple e spesso molto eterogenee. ... Evoca alla fine l'idea di un sistema – sia in senso tecnico sia in senso concettuale – capace di modificarsi davanti a ogni novità, eccezione, singolarità, eccesso: è un sistema "estensibile", a rischio persino di essere "interminabile". Mnemosyne accosta effettivamente tutto quanto le frontiere disciplinari di solito separano, come ben osservato da Cassirer, ma non trasforma ciò che raccoglie in unità, e tanto meno in totalità.

...

L'obiettivo dell'atlante Mnemosyne non risiedeva nel fare chiarezza nella storia dell'arte: al contrario nel renderla più complessa, sovrapponendole – o sotto-ponendole – una cartografia suggerita dalla memoria, una complessa genealogia di *sopravvivenze*. ... secondo smontaggi e montaggi perpetui. Per questo la teoria warburghiana della memoria finirà con l'organizzarsi tutta sulla nozione operativa di *intervallo*.

...

Lo "spazio analitico" di Mnemosyne si caratterizzerebbe in primo luogo per prendere realmente in considerazione la presentabilità del sapere, e più concretamente per un minuzioso lavoro di installazione visuale. *Aufstellen* significa disporre per *porre davanti allo sguardo* e significa anche *montare* un dispositivo,

un apparato, una macchina, per porla in funzione. L'operazione obbedisce a una tecnica di visualizzazione che per se stessa non è né narrativa né esplicativa né contemplativa né muta.

...

Filosoficamente parlando, questo significa che lo "spazio analitico" di Warburg si basa su una ricerca della verità - criticabile nei suoi risultati, come il suo autore desiderava, e per questo sempre modificabile – che trasgredisce le frontiere del sapere e del vero, del discorso e dell'immagine, dell'intelligibile e del sensibile.

Ma che, proprio per questo, trasgredisce anche i modelli canonici, deterministi, della propria spiegazione.

Mnemosyne appare come una opera teorica basata sul porre in crisi la "spiegabilità" erudita. Orbene, questa crisi non è in assoluto un segno di un difetto di razionalità. Caratterizza una posizione logica e gnoseologica formulata alla sua epoca, nata come una *tempesta filosofica* nel 1918... Questa posizione è quella di **Ludwig Wittgenstein** nel suo *Tractatus logico-philosophicus*, quando egli invita a "superare le proposizioni" al fine di "acquisire una giusta visione del mondo".

In questo senso Mnemosyne potrebbe apparirci come una "installazione" visuale grazie alla quale ciò che non si può spiegare in modo determinista, dovrà essere mostrato, presentato per mezzo di montaggi, nei quali una *Übersicht* ossia una visione d'insieme potrà "superare le proposizioni" univoche e instaurare una "giusta visione del mondo".

...

Questo è esattamente quanto Warburg aveva appena messo in pratica nell'atlante Mnemosyne: inventare un modo di presentazione tale per cui la "visione d'insieme" sollevi nuove connessioni o affinità fra determinate immagini, un modo per aprire nuovi orizzonti alla storia della cultura.

Mnemosyne dispone i suoi oggetti antropologici – molti dei quali appartengono alla mitologia, alla religione, alla superstizione – senza sottomettersi mai al mito scienziato della classificazione esaustiva, alla religione positivista delle spiegazioni finali o alla "superstizione causale" delle determinazioni univoche.

Questa "presentazione sinottica" delle molteplicità risulta preziosa soprattutto per la sua capacità euristica di suscitare *comparazioni*. Preziosa per il suo contenuto *morfologico* e *critico*, per la sua maniera di scoprire e costruire tutto un mondo di affinità o conflitti prima inavvertiti.

Una "legge segreta" delle immagini in cui nessuna teoria ha l'ultima parola – o la prominenza o la sintesi – dato che si inventa, si incarna e si trasforma in ciascuna nuova affinità, ciascun nuovo conflitto.

L'atlante Mnemosyne si presenta quindi come un dispositivo esemplare di questa *Übersicht* la cui pertinenza epistemologica, in quanto *aperçu* (intuizione), visione di insieme o quadro sinottico, Wittgenstein giustificava nello stesso momento con riflessioni fondamentali.

...

Risulta sorprendente, in effetti, che dentro la fenomenologia "caleidoscopica" di Mnemosyne, tutto quello che per un verso ci "salta alla vista" pare affondare per altro verso nella oscurità del fondo nero e di conseguenza fuggire alla vista. Tutto ciò che irrompe come nuova evidenza – nuova affinità, configurazione, relazione – fugge allo stesso modo in quanto mistero, nuova questione da affrontare, nuovo problema da costruire.

...

In esso l'*inesauribile* – l'abbondanza, l'apertura di nuovi orizzonti – comporta anche l'*insondabile* di qualcosa che resterà forse per sempre misterioso, non-formulato, invisibile.

Questo inesauribile implica dunque una contropartita di insondabile. L'atlante resta strutturato come un *opus incertum*.

...

Come Nietzsche aveva visto chiaramente, non cessiamo di andare e venire nell' "intervallo" che congiunge e disgiunge contemporaneamente materia e pensiero, contatto e distanza, incorporazione e riflessione, immaginazione e ragione, festa orgiastica e rituale di potere, dionisiaco e apollineo... Tutta la storia dei nostri gesti – e anche delle nostre immagini – non sarebbe (a dar fede a Warburg) altro che la storia di queste oscillazioni.

...

Per questo l'atlante non costituisce né un compendio dottrinale né un manuale, né un dizionario sistematico né un archivio, né una sintesi ricapitolativa né un'analisi, né una cronaca né una spiegazione unilaterale. E' un *saggio*, nel senso banale della parola – sagliamo per vedere se questo o quello funziona o no, se ci porta chiarezza o ci confonde, e in ogni caso per tentativi reiterati – così come nel senso epistemologico che gli attribuiscono Benjamin e Adorno.

Adorno nel suo testo "Il saggio come forma" spiega: "(il saggio) coordina gli elementi invece di subordinarli" a una spiegazione per causa; "costruisce giustapposizioni" fuori da qualsiasi metodo gerarchico; produce argomentazioni senza rinunciare alle loro "affinità con le immagini"; cerca "una maggiore intensità rispetto al ragionamento discorsivo"; non teme la "discontinuità" anzi vi trova una specie di altolà dialettico, un "conflitto immobilizzato"; si nega a tirar conclusioni e certamente sa "far in modo che emerga la luce della totalità a partire da un raggio del tutto parziale"; procede sempre "in modo sperimentale" e lavora essenzialmente in "forma di presentazione", il che denota una parentela con l'opera d'arte, anche quando non possieda obiettivi artistici dichiarati.

...

Risulta per questo un'eredità pesante, difficile da portare, un'eredità che non semplifica la vita, ma ci propone un'oscillazione prima che una presa di posizione, un zigzag prima che una via rettilinea. Assumere la lezione di Mnemosyne significa accettare di andare e venire fra gaia scienza e inquietudine, fra l'inesauribile delle molteplicità e l'insondabile delle sopravvivenze.

...

Nell'atlante Mnemosyne, l'inesauribile non designa altro che la capacità di montare costantemente, smontare e rimontare, corpus di immagini eterogenee con il fine di creare configurazioni inedite e apprendere in esse certe affinità inavvertite o certi conflitti operanti. Questo significa che si impoverisce la nozione stessa di montaggio se la consideriamo unicamente dal punto di vista di una ricetta (*procédé*) "artistica". Molto al di là di qualsiasi ricetta, il montaggio è un procedimento capace di porre in movimento nuovi "spazi di pensiero": è una maniera di nominare nuovamente e riconfigurare la gaia scienza nietzscheana.

...

Alcune differenze sostanziali separano l'atlante di immagini dall'economia propria dell'*archivio*.

L'atlante agisce la sua scelta in un momento dato mentre l'archivio rifiuta di scegliere durante un tempo lungo.

In sintesi, l'atlante ci offre una *Übersicht* di discontinuità, una mostra di differenze, mentre l'archivio annega le differenze in un volume nascosto alla vista, in una massa continua della sua molteplicità compattata. L'atlante ci propone tavole di orientamento, mentre l'archivio ci obbliga a perderci fra le sue

“casse”. L’atlante ci lascia vedere i tragitti della sopravvivenza nell’intervallo delle immagini, mentre l’archivio non dà spazio agli intervalli nel grosso volume dei suoi faldoni.

...

Figlia di Urano (il cielo) e di Gea (la terra), Mnemosine personifica una inquietudine fondamentale, che pone in gioco il nostro intero “spazio di pensiero” davanti alla storia, obbligandoci a andare e venire, senza tregua, fra i *monstra* e gli *astra*, richiamando le nostre reminiscenze del passato fino al cuore delle nostre paure o delle nostre lotte presenti, così come dei nostri desideri di futuro.