

Nicola Bucci

L'angelo e l'immagine del tempo

Note sull'immagine dialettica

Che cosa ci annunciano gli angeli di Alberto Terrile? E chi sono? Terrile ritrae delle persone che saltano, scatta la fotografia nel momento esatto in cui sono appena sollevate de terra. Sono appunto questi i suoi angeli. L'occhio meduseo della fotocamera arresta l'immagine di ciascuno di essi in una frazione minima di tempo, li sorprende e cattura nell'intervallo di tempo più breve, appena dopo aver spiccato il salto e appena prima di ricadere a terra, in una indeterminazione e sospensione del possibile che corrisponde al punto di massima tensione dinamica tra gli opposti dialettici. È questa indeterminazione del possibile, al di qua di ogni disgiunzione, che dota le immagini di Terrile di una sorta di aura. Gli angeli di Terrile abitano la dimensione del possibile - l'indeterminato possibile al quale restano sospesi - in una tensione polare tra ascesa e caduta, in una pura differenza di potenziale che letteralmente indetermina i limiti della loro figura e conferisce loro un' aura modale.. Sappiamo che, se un gesto banale come quello di saltare ci viene restituito come una sorta di miracolo o prodigio, in grado di sfidare persino la legge di gravità, questo accade unicamente grazie all'artificio e al dispositivo tecnico della fotografia, che - a partire dall'avvento dell'istantanea - consente di arrestare un frammento minimo di tempo e cristalizzarlo in un'immagine. Come ha ampiamente mostrato Scharf, con l' "istantanea" si accede a cose mai viste prima "a occhio nudo", cose che solo l'occhio di Medusa della fotocamera, l'inconscio ottico della macchina fotografica, può afferrare e restituirci. La fotografia è una "presa ferma, apparentemente brutale" che ghermisce l'immagine come una preda, e la afferra nel tempo più breve, con la velocità dell'occhio che guarda dietro l'obiettivo e che è certo più rapido della mano del disegnatore. L'*hic et nunc* che l'obiettivo cattura come una scintilla di caso, come un frammento di tempo allo stato puro, è un'immagine che non abbiamo mai visto prima che la fotografia ce la mostrasse in

tutta la sua paradossale attualità. Nelle immagini di Terrile, il salto - l'immagine del salto - si presenta pertanto come il paradigma stesso dell'immagine fotografica, ossia come il luogo di una discontinuità che interrompe il *continuum*, che arresta il tempo lineare in una costellazione satura di tensioni.

Inconscio ottico

Gli angeli di Terrile sono sempre, in qualche modo, dei ritratti fotografici. Come tali essi esigono un nome, proprio come diceva Benjamin della pescivendola di New Haven fotografata da Hill.

"Nel caso della fotografia invece avviene qualcosa di nuovo e singolare: nella pescivendola di New Haven che guarda a terra con un pudore così indolente, così seducente, resta qualche cosa che non si risolve nella testimonianza dell'arte del fotografo Hill, qualcosa che non può venir messo a tacere e che inequivocabilmente esige il nome di colei che lì ha vissuto, che anche nell'effigie è ancora reale e che non potrà mai risolversi totalmente in arte. "E io domando: in che modo la grazia di quei capelli: e di questo sguardo ha avvolto gli esseri di un tempo: come baciava questa bocca, verso la quale: immemore, il desiderio, come fumo senza fiamma sale attorcigliato". Nonostante l'abilità del fotografo, nonostante il calcolo nell'atteggiamento del suo modello, l'osservatore sente il bisogno irresistibile di cercare in quell'immagine quella scintilla magari minima di caso, di *hic et nunc*, con cui la realtà ha folgorato il carattere dell'immagine, il bisogno di cercare il luogo invisibile in cui, nell'essere in un certo modo di quell'attimo lontano si annida ancora oggi il futuro, e con tanta eloquenza che noi, guardandoci indietro, siamo ancora in grado di scoprirlo".

Questa scintilla di caso che l'obiettivo fotografico riesce a carpire, quell' *hic et nunc* dell'attimo unico e irripetibile in cui la giovane pescivendola ha vissuto, è qualcosa che non si lascia ridurre né alla tecnica né all'abilità del fotografo, bensì a ciò che Benjamin definisce come un inconscio ottico.

"La natura che parla alla macchina fotografica è infatti una natura diversa da quella che parla all'occhio; diversa specialmente per questo, che al posto di uno spazio

elaborato consapevolmente dall'uomo, c'è uno spazio elaborato inconsciamente. Se è del tutto usuale che un uomo si renda conto, per esempio, dell'andatura della gente, sia pure all'ingrosso, egli di certo non sa nulla del loro contegno nel frammento di secondo in cui si allunga il passo. La fotografia, coi suoi mezzi ausiliari: con il rallentatore, con gli ingrandimenti, glielo mostra. Soltanto attraverso la fotografia egli scopre questo inconscio ottico, come, attraverso la psicoanalisi, l'inconscio istintivo".

È opinione di Benjamin che la scoperta freudiana dell'inconscio abbia, nei mezzi di riproducibilità tecnica come la fotografia il suo *analogo*. Anche la fotografia ha dischiuso e reso possibile un tipo di percezione che non è subordinato al soggetto cosciente, bensì a quel che Benjamin chiama, costruendo un'analogia con la psicoanalisi, un *inconscio ottico*. Esiste un mondo di cose mai viste, per così dire, ad occhio nudo, che solo la fotografia ci restituisce per la prima volta allo sguardo. Con l'ingrandimento, per esempio, possiamo accedere a configurazioni strutturali, che non avevamo mai visto prima, alla fisionomia di mondi finora sconosciuti. La fotografia è un dispositivo tecnico, che ci permette di accedere a questo inconscio ottico, rendendolo visibile, portandolo interamente all'esposizione. Nella foto microscopica, oppure con il rallentatore, la fotografia ci mostra un'immagine inedita della natura, come quella di un uomo che procede allungando il passo, o di una colonna arcaica in uno stelo vegetale.

La magia dell'*hic et nunc*, dell'unicità di quell'attimo lontano, ci viene restituita proprio da quel che Benjamin chiama *inconscio ottico*, con cui la macchina registra sempre e soltanto quanto l'occhio umano non ha mai visto, quanto non ha mai costituito l'oggetto intenzionale di un'esperienza. Di qui l'ambivalenza dei mezzi di riproducibilità tecnica, per cui da un lato in virtù di essi ogni aura d'unicità e d'autenticità dell'esperienza viene dissolta, dall'altra essi celebrano, di essa, una sopravvivenza paradossale, diventando essi stessi dei trasmettitori d'aura, testimoni di un deposito mitico insito nella tecnica stessa. Come nella paramnesia vi è, secondo Bergson, un falso riconoscimento, che ci rimanda a un passato mitico e immemorabile, a una preistoria, a una *vie anterieure*, così anche il fascino della fotografia è riposto in quell'*inconscio ottico* che, malgrado le scelte deliberate e intenzionali del fotografo, non si risolve mai interamente nella sua arte, ma rimanda

a quel regno preistorico del passato in generale che non ha mai potuto costituire un'esperienza vissuta del soggetto.

Dialettica dell'immobilità

Gli angeli di Terrile annunciano proprio questo carattere temporale dell'immagine e, insieme, espongono il carattere immaginale del tempo. Si tratta, secondo una celebre formula che troviamo al centro della nozione benjaminiana dell'immagine dialettica, di pensare a qualcosa come una dialettica nell'immobilità.

“Ciò che distingue le immagini dalle “essenze” della fenomenologia è il loro indice storico. (Heidegger cerca invano di salvare la storia per la fenomenologia in modo astratto, attraverso la “storicità”). Queste immagini devono essere assolutamente distinte dalle categorie della scienza dello spirito, il cosiddetto habitus, lo stile ecc. L'indice storico delle immagini dice, infatti, non solo che esse appartengono ad un'epoca determinata, ma soprattutto che esse giungono a leggibilità solo in un'epoca determinata. E precisamente questo giungere a leggibilità è un determinato punto critico del loro intimo movimento. Ogni presente è determinato da quelle immagini che gli sono sincrone: ogni ora (Jetzt) è l'ora (Jetzt) di una determinata conoscibilità. In quest'ora la verità è carica di tempo fino a frantumarsi. (E questo frantumarsi, e nient'altro, è la morte dell'intentio, che coincide con la nascita dell'autentico tempo storico, il tempo della verità). Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma l'immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora in una costellazione. In altre parole: immagine è la dialettica nell'immobilità. Poiché mentre la relazione del presente col passato è puramente temporale, quella tra ciò che è stato e l'ora (Jetzt) è dialettica: non di natura temporale, ma imaginaria. Solo le immagini dialettiche sono immagini autenticamente storiche, cioè non arcaiche. L'immagine letta, cioè l'immagine nell'ora della leggibilità, porta in sommo grado l'impronta di questo momento critico e pericoloso che sta alla base di ogni lettura” (N3,1)

Le immagini di Terrile sono, in ultima analisi, delle citazioni, ognuna ricapitola, anzi, con un salto di tigre nel passato, un intero repertorio di immagini tradizionali. Ma l'immagine non è più immagine di nulla, non è immagine-ricordo di qualcosa che è

stato vissuto e poi dimenticato. Essa coincide unicamente col punto amnesico della memoria che porta ogni immagine, in quanto movimento infinito del pensiero, al suo punto di arresto. Come per il teatro epico di Brecht, non si tratta di rappresentare dei fatti o delle azioni nel loro sviluppo, ma di scoprire le situazioni che li hanno resi possibili, quindi strappare le situazioni dal loro contesto col metodo della citazione. "Una volta è nessuna volta". Senza ripetizione non vi sarebbe esperienza o, quantomeno, l'esperienza fatta *una tantum* nella vita non potrebbe mai tradursi in un *habitus*. La ripetizione può fare del compiuto un incompiuto e, viceversa, dare compimento all'incompiuto. Nel rapporto col presente attuale, il passato esibisce una possibilità finora impresagita, che getta sul passato una nuova luce e ne rende, in qualche misura, reversibile l'esito. Nella citazione, è la possibilità del possibile che viene ripetuta. Non è in questione, infatti, per Benjamin, il passato come veramente è stato, secondo la pretesa dello storicismo. All'esatto contrario, nella citazione il passato si presenta come non è mai stato, come avrebbe potuto essere se fosse stato altrimenti da come è stato, ma come ora, per la prima volta, si mostra nell'integrale attualità della sua potenza. Se è vero che tutto potrebbe essere fatto altrimenti, se fosse fatto due volte, la ripetizione non si limita a reiterare un antecedente temporale così com'è stato, ma rimette interamente in gioco la sua stessa possibilità, la sua possibilità di essere-altrimenti. Stornando un certo passato storico dal suo contesto, strappandolo, ogni volta col suo proprio indice storico, al *continuum* causale della successione dei fatti, la citazione lo rende reversibile nella sua possibilità.

Immagine dialettica

La storia non è progressiva, non segue il decorso lineare continuo omogeneo e vuoto della cronologia, ma procede per balzi, per discontinuità.

"Articolare storicamente il passato non significa conoscerlo "come propriamente è stato". Significa impadronirsi di un ricordo come esso balena nell'istante di un pericolo. Per il materialista storico si tratta di fissare l'immagine del passato come essa si presenta improvvisamente al soggetto storico nel momento del pericolo".

La questione-chiave di tutto il pensiero di Benjamin si può riassumere nella seguente domanda: che cosa rende storico il tempo dell'esperienza, che cosa fa, della vuota cronologia, in cui tutto inesorabilmente passa, un tempo pieno e qualitativo, carico di opportunità? È l'immagine che rende storico il tempo. Poiché è precisamente in essa che il tempo è contenuto. Non solo il tempo è interno all'immagine, ma è proprio in essa che il tempo reale s'incarna, si contrae "nella sua figura più piccola", fino ad esplodere. L'immagine è carica di tempo fino a frantumarsi. L'immagine è essa stessa un tensore, un'intensità allo stato puro, la cui natura è temporale.

L'immagine dialettica è balenante, improvvisa, e fugge via, come l'essenza di quei nuovi angeli della tradizione talmudica di cui Benjamin parlava nel saggio del 1931 su Karl Kraus: "creati ad ogni istante in schiere innumerevoli; levano davanti a Dio la loro voce per poi cessare e sparire nel nulla

“L'immagine dialettica è un'immagine balenante. Ciò che è stato va trattenuto così, come un'immagine che balena nell'ora (Jetzt) della sua conoscibilità. La salvezza, che in questo modo - e solo in questo modo - è compiuta, si lascia compiere solo in ciò che nell'attimo successivo è già irreparabilmente perduto. A questo proposito la metafora, dall'introduzione a Jochmann, dello sguardo profetico che si accende alle vette del passato”¹⁶ .

L'angelo non è altro che l'immagine - in quanto immagine dialettica, non arcaica - in cui si contrae l'intero tempo. È questa contrazione nell'immagine che rende propriamente storico il tempo. L'angelo della storia è un essere immaginale, come direbbe Henry Corbin. L'angelo di Benjamin annuncia propriamente il carattere temporale dell'immagine e, insieme, quello immaginale del tempo.

L'immagine, nella quale il tempo storico è contratto “nella sua figura più piccola”, è un'immagine *dialettica*, come scrive Benjamin. Le immagini dialettiche non sono immagini statiche e arcaiche conservate in qualche archivio o museo, non sono le reliquie di un passato defunto e irreversibile, i feticci del "c'era una volta". Il tempo che è racchiuso nell'immagine non corrisponde al mero decorso cronologico. Nell'immagine dialettica è piuttosto in gioco, per Benjamin, *l'interruzione improvvisa*

e intempestiva del movimento continuo e vuoto della cronologia, l'evento improvviso e miracoloso in cui l'immagine mobile del tempo si cristallizza, si arresta.

“Al pensiero appartiene tanto il movimento quanto l’arresto dei pensieri. L’immagine dialettica appare là, dove il pensiero si rresta in una costellazione satura di tensioni. Essa è la cesura nel movimento del pensiero. Naturalmente non è un luogo qualsiasi. Essa va cercata, là, dove la tensioni tra gli opposti dialettici è al massimo. Per questo l’immagine dialettica è lo stesso oggetto storico costruito nell’esposizione materialistica della storia. essendo identica all’oggetto storico, essa giustifica la sua estrapolazione dal *continuum* del decorso storico”.

In ogni immagine è racchiuso il tempo, seppur un tempo contratto, un tempo anzi così ridotto e precipitato nella sua fine, che appare già sempre sul punto di arrestarsi e di esaurire tutta la sua potenza. Il tempo reale si "incarna" nell'immagine dialettica, ma "non a dimensioni naturali", bensì in una contrazione estrema, in una precipitazione che lo porta alla fine, al suo compimento. L'immagine fa letteralmente finire il tempo, contrae il tempo nella sua fine.

Se vi è, nell'immagine, una tensione e un'intensità, un'energia potenziale, questa è però una potenza dissipativa. Se l'immagine, nel suo apparire, pone in gioco una possibilità (il suo poter essere così o così), nel “farsi e disfarsi” di un’immagine è in gioco precisamente l'esaurimento di ogni possibile (il *non* poter mai essere così piuttosto che altrimenti, ma sempre così e non così, senza disgiunzione). La potenza dell'immagine si esaurisce in se stessa. Ogni immagine si tiene nel medio della sua fine, ma è questa una fine che *non finisce mai*, una fine che, anzi, *non cessa mai di finire*. Poiché, nel movimento che l'immagine fa e produce, *la fine è sempre in corso*. Il movimento dell'immagine non è mai relativo ad un termine d'adempimento, già presupposto in essa, fin da principio, seppur nel modo della potenza. Il movimento è, al contrario, quella velocità che si compie anche stando fermi, “rimanendo sul posto”, come dice Deleuze, quella velocità propria dell'immagine *in quanto* immagine, nella quale ogni immagine si fa e si disfa *nel tempo più breve*. L'immagine è essa stessa il tempo, il tempo contratto al minimo. Il tempo più breve, appunto, è quello in cui un'immagine viene all'apparenza, come

gloria e splendore della presenza di quel che, altrimenti, non avrebbe né forma né figura.

La critica del progresso è, per Benjamin, innanzitutto critica di una concezione lineare, uniforme e vuota del tempo, ridotto a un processo e a un decorso cronologico orientato verso una fine, o un fine ultimo, che resta in realtà sempre indeterminatamente differito e procrastinato in un futuro asintotico, in un non-ancora.

L'immagine dialettica non è che la costellazione, l'unità monadica della relazione simultanea tra l'immagine che il passato ci mostra, nel suo indice storico, e l'ora, altrettanto determinato storicamente, della sua conoscibilità. Tale relazione è immediata, è una costellazione di esser-stato e ora, che non comporta però alcun processo temporale. L'immagine del passato e quella del presente, in cui l'esser-stato giunge all'ora della sua conoscibilità, si mostrano l'una *accanto* all'altra in una relazione simultanea, in una sorta di adiacenza, ma non vi è, tra passato e presente, alcuna continuità. Perché la relazione tra l'esser-stato e l'ora non è temporale, ma immaginale. L'attualità dell'ora, del presente, non riguarda mai, perciò, il presente puntuale, irrelato, istantaneo, sempre in bilico tra il *prima* e il *poi*.

L'immagine dialettica non riguarda un presente puntuale, astratto dal *continuum*, ma la simultaneità della sua preistoria e della sua post-storia, la coestensività e la coesistenza virtuale di passato, presente e futuro. Sicuramente non era sfuggita a Benjamin la grande scoperta di Bergson. Se ogni presente avviene e, nell'avvenire, passa, bisogna allora riconoscere due forme e funzioni del tempo, la percezione e il ricordo. Del presente, che la percezione afferra istantaneamente nel suo avvenire, il ricordo conserva ciò che nell'avvenire passa, ma entrambe le immagini, quella della percezione e quella del ricordo, riguardano uno stesso momento presente. Non è in questione, infatti, il rapporto tra un "antico presente" e un presente attuale, ma un duplice movimento del tempo: la percezione-azione, che spinge in avanti verso il futuro e fa passare il presente nell'atto stesso in cui avviene e il ricordo che si volge indietro tentando di arrestare questa spinta conservandolo in quanto passato. Passato e presente non sono cioè successivi, ma simultanei, in quanto non indicano due tempi diversi, due momenti del tempo in successione lineare, ma due distinte forme del tempo, che sono coestensive e concomitanti.

In ogni immagine vi è una dialettica tra immobilità e irrequietezza, un fremito interno alla presenza, che potremmo concepire come una temporalità immanente all'immagine stessa. Una temporalità che insiste nell'immagine, ne esibisce l'interna tensione, in quanto mostra, nel contempo, *il carattere temporale dell'immagine e quello immaginale del tempo*.

Le immagini, come quelle dei sogni, sono immagini di cui ci ricordiamo solo al risveglio. Le immagini dialettiche di Benjamin hanno la *forma del ricordo*, ma non rimandano, tuttavia, a un passato determinato, a un antico presente, poiché non esistevano prima che ci ricordassimo di loro.

Alla nozione di *mémoire involontaire*, Benjamin ha riconosciuto sempre un significato paradigmatico per la concezione del tempo storico. Si trova, in particolare, una breve paginetta dedicata al concetto di *mémoire involontaire* in Proust, intitolata: *Da un piccolo discorso su Proust tenuto in occasione del mio quarantesimo compleanno*, nella quale è già possibile riconoscere con estrema esattezza la fisionomia di quel concetto di "immagine dialettica", che Benjamin svilupperà nella sezione introduttiva del libro incompiuto sui *Passages* parigini.

Sulla nozione di *mémoire involontaire*: non solo le sue immagini giungono inattese: piuttosto, in essa si tratta di immagini che non abbiamo mai visto prima che ci ricordassimo di loro. Ciò è tanto più evidente in quelle immagini nelle quali - proprio come in taluni sogni - possiamo vedere noi stessi. Stiamo dinnanzi a noi proprio come eravamo un tempo in un lontanissimo passato da qualche parte, senza che però ci vedessimo. E quelle che riuscivamo a vedere sono proprio le immagini più importanti - quelle sviluppate nella camera oscura dell'attimo vissuto. Si potrebbe dire che ai nostri istanti più profondi è stata unita una piccola immagine, una foto di noi stessi, come nei pacchetti di sigarette. E quella vita la cui immagine scorrerebbe, come si sente dire, dinanzi a chi muore o a chi versa in pericolo, si compone proprio di queste piccole immagini. Esse scorrono in rapida sequenza come quei quaderni - precursori del cinematografo - sui quali da bambini potevamo ammirare un *boxeur*, un nuotatore e un tennista nell'esercizio delle loro arti.

Queste "immagini che non avevamo visto prima che ci ricordassimo di loro", non sono perciò propriamente le immagini di un evento passato, di cui improvvisamente

ci sovviene il ricordo, ma immagini che esistono soltanto nel ricordo e che prima di allora non sono mai apparse ai nostri occhi.

L'immagine che balena, per un attimo, nel ricordo involontario, per poi subito dileguare, quell'immagine, appunto, che credevamo di poter afferrare, per un breve istante, come l'immagine di un passato lontano e indeterminato del quale avevamo ormai perso la memoria, coincide in realtà perfettamente con la percezione del momento presente, solo che ne esibisce il lato virtuale, ciò che Bergson chiama "la forma del ricordo". Quel che, nella *mémoire involontaire*, si annuncia come l'immagine di un già stato, di un attimo già vissuto, non è pertanto altro che l'immagine della vita stessa nella sua istanza presente, in cui passato, presente e futuro diventano del tutto indifferenti.

L'immagine dialettica è come l'immagine di un sogno. Essa esiste perciò soltanto quando ci ridestiamo dal sogno, come un'immagine che non è mai stata prima che di essa ci ricordassimo. Il pensiero chiave della filosofia della storia di Benjamin è il pensiero del risveglio. L'immagine del passato, per ogni epoca, giunge ad esposizione, balena per così dire nella sua integrale attualità, come l'immagine del sogno nell'attimo del risveglio, quando riaffiora nel ricordo desto. Ma l'immagine del sogno affiora nel ricordo desto come qualcosa di incompiuto, parziale, come un frammento. Ciò che resta del sogno, al risveglio, è l'unica cosa di cui possiamo disporre. Caratteristica dell'immagine del sogno è che soltanto ora, nel risveglio, essa esiste per la prima volta. Non si deve perciò rimanere ancorati a quelle immagini, da Benjamin definite arcaiche, che sono esattamente le immagini in cui siamo immersi nel sogno e che non possiamo in nessun caso vedere. Il sogno rispetto al risveglio è come l'epoca nella quale siamo immersi e della quale, per così dire, non abbiamo alcuna coscienza critica - né possiamo afferrarne le immagini - finché non ci ridestiamo ad essa e in essa. Finché non ci si desta si è condannati a permanere in una sorta di sonnambulismo del pensiero e dell'azione, che tanto somiglia alla *trance* del poeta ispirato, continuamente pendente dalla musa, dalla legge o dalla tradizione, di cui il fascismo europeo aveva mostrato la *facies* politica. In ciò è da riconoscere il significato regressivo delle immagini arcaiche, identificate da Benjamin con gli archetipi e i mitologemi di Jung. Si tratta qui di quella dimensione protostorica che Benjamin, nel saggio su Kafka, identifica con il *Mutterrecht* bachofeniano, con quel regno ctonio e palustre del diritto e della

colpa, da cui sorgono, per Benjamin, le figure delle eroine kafkiane. Se il sogno, nel risveglio, non è più, è tolto e sospeso in quanto consegnato al passato, al protostorico, quel che, al risveglio, può essere salvato, nell'*esser stato* del sogno, è allora sempre, paradossalmente, quel che nel sogno *non è mai stato* realizzato, ciò che in esso *esisteva* soltanto *in* potenza e *come* potenza (se volessimo ricordarci del *sogno stesso*, avremmo in verità accesso al regno del *già sempre dimenticato*).