

“Un certo modo di provare qualcosa”. Didi-Huberman e le immagini

[α antinomie.it/index.php/2021/05/01/un-certo-modo-di-provare-qualcosa-didi-huberman-e-le-immagini/](https://antinomie.it/index.php/2021/05/01/un-certo-modo-di-provare-qualcosa-didi-huberman-e-le-immagini/)

Federico Ferrari

May 1, 2021



Ogni epoca rivela pochi pensatori che lascino un segno sulla linea del tempo. Alcuni, rimasti per lo più relegati nell'oscurità di edizioni senza diffusione, passano inosservati e devono attendere decenni affinché la qualità del loro argomentare assuma una luminosità sufficiente per rischiarare i giorni della cultura. Altri, invece, riescono, un po' per merito un po' per le casualità della vita, a dare un'impronta al proprio tempo, influenzando sulla postura intellettuale di una o più generazioni. Senza alcun dubbio, Georges Didi-Huberman è uno di questi ultimi.

Ricordo ancora una conversazione di una ventina di anni fa, sui pontili di una Venezia primaverile e fulgidamente incantevole. Quello che non saprei come descrivere se non come il miglior erede della tradizione longhiana mi disse, senza giri di parole, che il pensatore d'oltralpe, per lui (cioè per l'ortodossia filologica), era inconsistente, il nulla. Io, di dieci anni più giovane, affascinato dalla cultura infinita di quel fine conoscitore dell'arte, rimasi basito, non capacitandomi di come uno storico dell'arte di quel livello non riuscisse a cogliere quanta potenza, per usare un termine spinoziano, vi fosse nelle pagine dirompenti dei primi libri allora in circolazione di Didi-Huberman. Oggi, che ho

finalmente perso ogni fascinazione e culto per la personalità carismatica dell'intellettuale (del tipo non intellettuale, l'avevo persa dopo l'adolescenza), credo di poter dire con certezza che il longhiano si sbagliava.

Didi-Huberman ha aperto molteplici strade di ricerca nel corso di questi lustri, permettendo a una miriade di studiosi di scoprire pensatori e metodologie di ricerca sconosciute o filtrate dall'asfittica aria accademica. È sicuramente grazie a lui se si è finalmente letto Aby Warburg; è sempre grazie a lui se la filosofia contemporanea è entrata in un rapporto dialettico fecondo con la storia dell'arte. È ancora grazie a lui se Benjamin, Carl Einstein e molti altri pensatori hanno potuto essere riscoperti e riletti nel loro rapporto fondante con la questione della valenza epistemica dell'immagine. Ed è, infine, grazie a lui se si è riconquistata una sensibilità politica, ma non ideologica, rispetto all'immaginario collettivo.

Mirabile, per comprendere la metodologia hubermaniana, è un piccolo libro, da poco curato e tradotto da Francesco Fogliotti per Orthotes, dall'enigmatico titolo *Sentire il grisou*. È un testo, per certi versi, anomalo nella produzione del pensatore francese. Il punto di innesco dell'esplosione teorica contenuta nelle poche pagine che lo compongono è un elemento autobiografico, risalente ai primi anni di vita di Didi-Huberman, gli anni passati a Saint-Étienne, città mineraria non lontana da Lione. Da questi primi ricordi e dalle amnesie o le rimozioni di quella gioventù, fatta di tragedie individuali e collettive, si sviluppa, in un fitto intrecciarsi e sovrapporsi di pensieri sulla storia, sulla memoria e sulle immagini, una riflessione acuta e tagliente sulla necessità di trovare sempre nuove (o antiche) modalità rivelatrici dell'approssimarsi della catastrofe, di quella catastrofe che, nelle miniere, era presagita dalla reazione scomposta di piccoli uccellini, appositamente portati con sé dai minatori e capaci (verità o leggenda?) di sentire il diffondersi del gas altamente esplosivo chiamato, per l'appunto, grisou. Il grisou diventa così, lungo i cunicoli teorici dell'argomentare hubermaniano, l'elemento metaforico guida per inoltrarsi, come sempre nel discorso del filosofo e storico dell'arte francese, sul terreno scivoloso e assai poco frequentato dai filologi storicisti del valore conoscitivo o predittivo (forse, sarebbe meglio dire, previsionale) delle immagini. Attraverso una serie di cortocircuiti temporali – il famigerato demone dell'anacronismo, temuto e scongiurato da tutti gli storicisti – Didi-Huberman fa slittare il passato sul presente per aprire entrambe le dimensioni temporali al futuro. La ricostruzione dei segni della catastrofe del passato e i mezzi necessari per afferrarla in un'immagine diventano un pretesto per parlare delle catastrofi incombenti, dei sintomi dell'approssimarsi di queste nuove catastrofi e dei modi per vederle arrivare e, di conseguenza, si spera, almeno in parte, scongiurare o contenere. Le immagini, allora, diventano quel che gli uccellini, rinchiusi nelle loro gabbie sempre illuminate, erano per i minatori: segni capaci di mostrare l'approssimarsi della catastrofe.

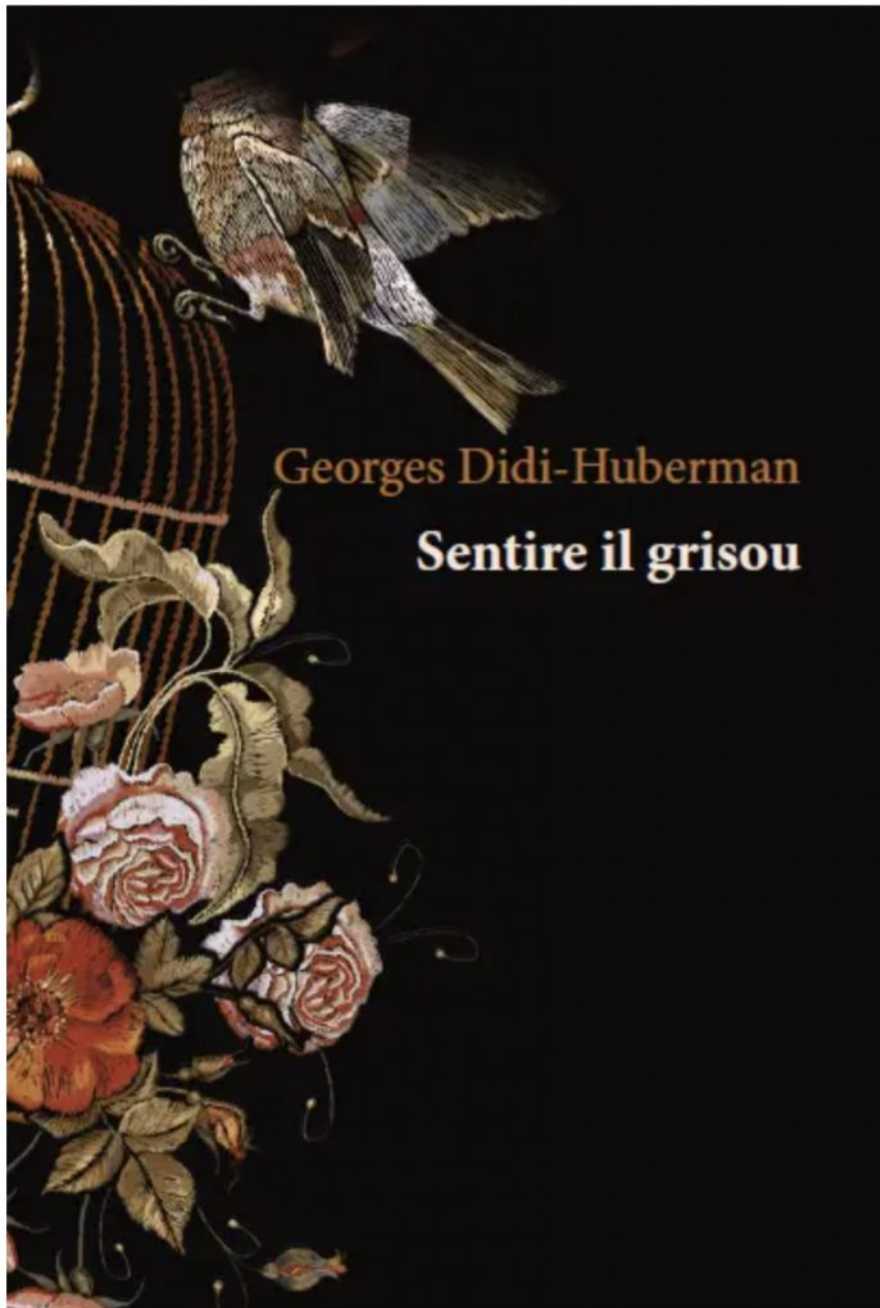
Didi-Huberman ha, da sempre, tenuto insieme la questione estetica dell'immagine, cioè la sua qualità sensibile e legata a una fruizione dei sensi, con il valore epistemico di ogni apparato iconografico o iconologico. Se l'immagine ci riguarda è perché ci permette di entrare in relazione con la realtà; perché istituisce rapporti di forza o di debolezza con la verità del mondo. L'immagine è, in qualche modo, sintomo della vitalità nascosta del reale, del corpo sommerso della realtà. Studiare le immagini è un modo per comprendere

il mondo. Non la totalità del mondo, non la Verità del mondo. L'immagine non dice mai tutta la verità. E questo accade, non perché l'immagine non abbia un contenuto di verità, ma proprio perché l'immagine, pur essendo sintomo, apparizione o epifania della verità, non è mai immagine di una totalità o, detto altrimenti, non è mai immagine totale. Ogni immagine, ogni immagine degna di questo nome, mostra la verità *malgrado tutto*, malgrado non possa dire il tutto della verità. L'immagine è sempre frammento, sguardo, traccia di un gesto visivo. Compito dello storico dell'arte è esercitare l'arte del montaggio, cioè, proporre sempre nuove possibili combinazioni delle frammentate immagini, all'interno di una continuità o discontinuità visiva ed epistemica capace di mostrare nuove trame di senso, nuove visioni del mondo (nel doppio senso del genitivo, di noi che ci facciamo immagini del mondo e del mondo che vede se stesso).

Esemplari, in questa direzione, sono le pagine della seconda parte del libro consacrate a Pier Paolo Pasolini e, in particolar modo, al suo film *La rabbia*. Nella lunga analisi che Didi-Huberman dedica al "cinema di poesia" pasoliniano traspare tutta la sua vertiginosa passione per le immagini, quella passione che è stata capace di forgiare un'intera generazione di studiosi, ben al di là dei confini (più spesso, steccati) disciplinari che l'ortodossia storicista avrebbe voluto preservare. Le immagini e il loro montaggio diventano, così, un viatico per la costruzione di un altro sapere, di un sapere edificato, allo stesso tempo e nello stesso gesto, sul sentimento (non a caso il titolo del film è *La rabbia*), sulla sperimentazione di nuovi linguaggi (dove il nuovo può coincidere, a volte, con la riattivazione delle sopravvivenze del più antico) e sulla volontà di rivelare prove della verità, in un mondo in cui l'occultamento di quest'ultima nel discorso ideologico o post-ideologico risulta dominante. Il cinema, in Pasolini, ma più in generale lo studio delle immagini come esercizio di montaggio, in Didi-Huberman, diviene "un certo modo di provare qualcosa", nella triplice accezione, appena ricordata, della parola "provare". Espressione forse vaga, come dice lo stesso Didi-Huberman, ma che contiene in sé tutta la forza trasformatrice che ogni cosa vivente porta in sé, nella sua potenzialità ancora inespressa e non già irregimentata in una ortodossia sclerotizzata.

Ecco, ripensando, a quella mia conversazione giovanile e alle parole rigorose dello storico dell'arte longhiano, per il quale, sicuramente, "un certo modo di provare qualcosa" suona come flatus vocis del nulla, penso che questi venti e passa anni abbiano provato, abbiano permesso a me e a moltissimi altri di provare, di fare la prova, di come il pensiero di Didi-Huberman abbia consentito di sperimentare davvero in altro modo il senso della nostra prassi nel mondo delle immagini. Ci abbia permesso, detto altrimenti, di sentire che le immagini ci riguardano e ci mostrano, senza fine, come l'intera storia dell'arte non sia che l'infinito montaggio di un film il cui senso e il cui fine sono per sempre aperti e da riscrivere. Per dirla con un autore caro a Didi-Huberman, le sue migliaia e migliaia di pagine ci hanno mostrato che non esiste una *Histoire de l'art*, ma sempre, a seconda del montaggio, *histoire(s) de l'art*, sempre al plurale o, meglio, se si dà una storia questa è sempre una storia costituita da uno sguardo singolare plurale e dalla sua capacità di rimontare i frammenti di cui la storia si compone. Non c'è origine da ricostruire, ma solo una storia da rimontare, pescando immagini dalle macerie del tempo, scovandole negli archivi, negli angoli oscuri e nei luminosi musei, nei coni d'ombra dei flussi luminosi della contemporaneità, nei volti, nelle mani, nei corpi, nei gesti, nei segni e nell'inconscio

visuale che ogni immagine porta con sé. La storia dell'arte come montaggio senza fine dell'immagine di un'umanità alla ricerca del proprio volto. Didi-Huberman ci ha aiutati a guardarci nell'atto di vedere; ci ha aiutati a vedere il mondo e noi stessi che guardiamo il mondo. E questo lo rende, già da ora, un grande pensatore. Uno di quelli che permette a una generazione di vedere i proprio occhi nell'atto di guardare.



Georges Didi-Huberman
Sentire il grisou
a cura di Francesco Fogliotti
Orthotes, 2021
151 pp., 16 €

In copertina: Marilyn Monroe in un frame del film La rabbia di Pier Paolo Pasolini (1962/63)