

Anacronismi. La temporalità plurale dell'immagine.

Un numero crescente di lavori nell'ambito della teoria dell'arte e dell'immagine si è concentrato sul ruolo e sullo statuto epistemologico delle relazioni anacroniche che attraversano gli oggetti artistici e, in generale, la cultura visiva. I lavori di Hubert Damisch hanno indagato il modo in cui le opere d'arte riconfigurano attivamente i modelli di temporalità storica. In *Le jugement de Paris* (1992) l'autore si chiede: "Che cosa diciamo quando parliamo di 'durata'? Che cosa diciamo quando parliamo di 'storia'? E che cosa diciamo, poiché la domanda riassumerebbe tutte le altre, quando parliamo di 'anacronismo'?". La questione dell'anacronismo implicherebbe, infatti, la necessità di ridefinire concetti come "contesto", "durata" e "storia" poiché, come Damisch precisa poco dopo, "è evidentemente l'oggetto studiato (e per esempio il modo in cui tutta una storia può tessersi attraverso un insieme di testi ed opere d'arte intorno all'argomento fornito dal mito) che produce il tempo, la durata stessa in cui esso si iscrive e nella quale chiede di essere conosciuto, studiato"¹.

Lungi dal ridursi ad una indebita confusione di tempi storici, la "questione dell'anacronismo" tocca allora la definizione stessa dell'opera d'arte - e dell'immagine -, attivando genealogie che trascendono il modello storicistico e lo sviluppo temporale lineare scandito da 'influenze' e definito su criteri esclusivamente filologici. È sulla base di tratti *strutturali*, infatti, che l'opera d'arte seleziona una serie di relazioni con altri oggetti e tempi. Relazioni che non sono frutto di una mera legittimazione 'contestuale', ma che sono attivate dall'oggetto stesso ed in esso iscritte. Che siano allora mantenute le espressioni "anacronismo" e "anacronistico", come fa Damisch, o che si indichi invece il regime temporale multiplo dell'opera d'arte come "anacronico", con un termine lontano da ogni connotazione peggiorativa², ad essere in gioco è il modo in cui la *teoria*, luogo della modellizzazione e delle relazioni strutturali, 'ritaglia' nuove serie e nuove costellazioni nella successione diacronica di oggetti e pratiche. Tale è, del resto, la vocazione condensata nella sua etimologia: "In greco la parola *teoria* significa successione – le donne che sfilano nella processione panatenea, per esempio. Così è (o dovrebbe essere) la 'teoria' di tutte le /nuvole/ nella storia, almeno nella storia della pittura. La teoria implica la storia; bisogna essere *nella* storia per fare teoria"³.

In altre parole, è l'oggetto definito su base strutturale ("objet théorique" per Damisch) ad innescare necessariamente relazioni e condensazioni temporali che si estendono al di là della realtà storica che lo ha prodotto - e al di là dei nessi diacronici - e a reperire il coacervo di temporalità differenti che lo

¹ Hubert Damisch, *Le jugement de Paris*, Flammarion, Paris 1992, p. 137.

² Alexander Nagel – Chris Wood, *Anachronic Renaissance*, Zone Books, New York 2010, p. 13.

³ "In Greek the word theory means succession – the women who march in the Panathenaic procession, for example. So it is (or should be) the "theory" of all the /clouds/ in history, at least in the history of painting. Once again theory implies history; you have to be in history in order to do theory" (Yve-Alain Bois – Hubert Damisch - Denis Hollier - Rosalind Krauss, "A Conversation with Hubert Damisch", *October*, vol. 85, Summer 1998, p. 9).

attraversa. Ciò non significa che queste relazioni siano a-storiche, bensì che la “specificità storica” dell’opera d’arte consiste nel produrre “connessioni tra diverse opere d’arte che sono atemporali – *zeitlos* – e tuttavia non mancano di rilevanza storica” (questa la formula di Benjamin commentata a lungo da Didi Huberman nel suo importante lavoro⁴).

La questione del rapporto tra immagine e anacronismo è dunque cruciale per una storia dell’arte che rifletta in modo critico sui propri modelli temporali, ma anche per la semiotica dell’immagine e per ogni approccio che si fondi su uno sguardo ravvicinato alle opere volto a reperire le relazioni, i dispositivi, i paradigmi teorici che di volta in volta le attraversano.

Carte semiotiche intende indagare questo tema che si situa costitutivamente all’incrocio tra storia e antropologia dell’arte, teoria delle immagini e semiotica, attraverso contributi che sviluppino una riflessione teorica o epistemologica sulle temporalità anacroniche dell’immagine a partire dall’analisi dei testi visivi.

La già ricca riflessione sull’anacronismo suggerisce alcune possibili linee di indagine:

La prima questione riguarda lo statuto del presente, e dello sguardo che vi è situato, come ‘attivatore’ di specifiche regioni del senso che “fermentano” - per usare il termine di Walter Benjamin - nelle opere del passato e che solo possono essere riconosciute nel montaggio anacronico con l’“ora”. Ciò si lega ad un modello temporale non lineare della storia e delle dinamiche culturali, per cui le opere del passato non si limitano ad essere degli antecedenti o ad influenzare univocamente ciò che segue, ma si configurano come un coacervo di potenzialità semiotiche alcune delle quali saranno illuminate e potranno essere “decifrate” proprio a partire dalle opere di epoche successive, epoche in cui sono giunti a maturità alcuni dei processi che là erano contenuti in nuce. Si tratta qui di mettere al lavoro il precetto benjaminiano per cui la storia dell’arte è una “storia di profezie” poiché ogni età, ogni “presente” (*Jetztzeit*), è sempre anche “una possibilità nuova (...) di interpretare le profezie a lei rivolte racchiuse nell’arte delle epoche passate”⁵. In altre parole, ogni opera che sia capace di far maturare tali “rinvii al futuro” produce una nuova “leggibilità delle sopravvivenze”, essa rimette cioè in prospettiva le opere del passato a partire da una domanda posta nel presente, producendo anacronicamente una conoscenza di natura genuinamente storica.

Si profila così una ‘storia’ che si costruisce e si verifica esponendo il passato alle domande poste da una modernità già avanzata (o più avanzata) : le opere/oggetti del passato assumono in questa costellazione nuova “conoscibilità”, ma, al contempo, l’opera/oggetto del presente rivela la capacità di ‘pensare’ e

⁴ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l’art et anachronisme des images*, Minuit, Paris 2000, p. 85 tr.it..

⁵ “Paralipomena zur zweiten Fassung von *Das Kunstwerk im Zeitalter seines technischen Reproduzierbarkeit*”, Benjamin-Archiv, ms 397, ora in: W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, a cura di Rolf Tiedemann e Herman Schweppenhäuser, Frankfurt am Mein 1990, vol. 1, p. 1046, trad. mia.

riformulare in autonomia di mezzi - ossia attraverso la propria struttura - i dispositivi e le relazioni che attraversano la storia delle immagini. Le opere e gli oggetti contemporanei si rivelano così depositari di una complessa memoria visiva. La costruzione anacronica assume qui un fondamentale valore conoscitivo ed è al centro di una vera e propria *euristica* esercitata a partire dal presente per incrementarne la *leggibilità*. L'atlante della memoria di Aby Warburg è stato, in questo senso, definito come “una macchina per vedere il tempo” (Didi-Huberman), poiché la costellazione che esso dipana spazialmente nel suo *display* permette di ri-conoscere la memoria visiva che abita le figure e i gesti dell'arte del Rinascimento, rilevando nel cuore di quell'arte apparentemente armoniosa i movimenti patemici ben più intensi e incontrollabili del paganesimo antico e tracciandone la “vita postuma” sino alle fotografie e alle pubblicità degli anni Venti.

Anche la semiotica della cultura ha attribuito alle relazioni anacronistiche un ruolo fondante nelle dinamiche culturali. Per Jurij Lotman, ad esempio, la ‘semiosfera’ (modello eminentemente topologico) è attraversata da dinamiche temporali complesse, poiché nello spazio semiotico della cultura una relazione dialogica tra tempi differenti è *sempre* attiva. Il tessuto reale della cultura si presenta, infatti, come “la sala di un museo”: un insieme recepito sincronicamente, ma nel quale convivono - e collidono - oggetti creati in epoche differenti; una “irregolarità strutturale” (di natura temporale) che garantisce il dinamismo e la produttività della semiosfera⁶. La dinamica dialogica tra diverse temporalità è allora un principio produttivo fondante di una semiotica della cultura ed il testo artistico è un fermo-immagine in cui il passato si ‘condensa’, “stringendosi come un cono che poggia con la punta nel tempo presente”⁷. La questione dell'anacronismo, dunque, non pertiene solo allo sguardo di uno spettatore situato nel presente, ma anche al modo in cui gli stessi testi visivi contemporanei riconfigurano e condensano il rapporto con il passato. “Immaginiamo un campo minato - dice ancora Lotman - alcune mine esplodono subito, altre dopo molto tempo. Altre sono ancora sotterrate, e non sappiamo se e quando esploderanno. Noi oggi non possiamo dire quante di queste mine inesplose si trovino nell'arte contemporanea, magari sepolte nelle sue viscere”. La mina inesplosa è quella parte di senso che, in oggetti culturali e storici prodotti in un dato momento, si rivelerà appieno grazie a un contatto anacronistico con opere che ne riattiveranno i tratti strutturali in condizioni storiche nuove. Questa *mediazione strutturale* e, dunque, l'attenzione alla forma artistica e alle relazioni che prefigura, è l'unica garanzia per non produrre delle costellazioni anacronistiche proiettive e fondate su criteri di somiglianza esteriori piuttosto che su complesse riattivazioni strutturali (Yve-Alain Bois parla, a questo

⁶ Ju.M. Lotman, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Marsilio, Venezia 1985, p. 64.

⁷ Idem, *Kul'tura i vzyryv*, Gnosis, Mosca 1993 (tr. it., *La cultura e l'esplosione*, Feltrinelli, Milano 1993, p. 25).

proposito, di *pseudomorfismo*⁸). Si apre qui un campo di indagine semiotica che si interroga sui fattori strutturali che attivano e consentono la relazione anacronica. Un ruolo importante è giocato dalla dimensione *figurale* dell'immagine che è, per la semiotica strutturale, il luogo delle relazioni che organizzano e reggono l'universo figurativo e che forniscono sovente la 'base' per l'operare delle relazioni anacroniche.

Il valore conoscitivo dell'anacronismo può scaturire anche – ed è forse l'aspetto epistemologicamente più dibattuto ed evidente – dal contatto tra opere e paradigmi teorici e concettuali appartenenti ad epoche diverse. La teoria del montaggio o la teoria dell'enunciazione - esempi di prospettive teoriche sviluppate in modo consistente nel ventesimo secolo - possono 'illuminare' dispositivi che già attraversano le opere del passato attivando una focalizzazione specifica. Lungi dal rappresentare l'indebita proiezione di una prospettiva 'sincronica' su un oggetto prodotto in specifiche condizioni storiche, la modellizzazione teorica 'anacronica' può al contrario formulare – dal presente – le domande capaci di individuare operazioni anche storicamente rilevanti per la comprensione di quegli oggetti. Come, del resto, la costellazione anacronica può farsi tra immagini che appartengono non solo a differenti epoche ma a differenti media e ambiti di produzione, tra arte e letteratura, tra statuto estetico e antropologico delle immagini etc; ancora Hubert Damisch guarda il *Giudizio universale* di Luca Signorelli a Orvieto a partire dal racconto di Primo Levi che, più di cinque secoli dopo, legge l'inferno di Dante da prigioniero ad Auschwitz: egli traccia così la linea lungo la quale la rappresentazione della catastrofe passa dalla proiezione escatologica alla tragica verità storica⁹.

Articoli

I contributi potranno sviluppare qualunque aspetto legato alla temporalità plurale dell'immagine, in ambiti diversi (dall'arte alla cultura visiva in senso ampio) e con approcci differenti (storia e teoria dell'arte, antropologia e teoria delle immagini, semiotica delle arti e della cultura, *Bildwissenschaft*). Per ciascun testo vorremmo indicare, oltre al titolo, una 'coppia' di polarità anacroniche che riassume la costellazione indagata: tra due opere/oggetti, tra due temporalità, ma anche tra autori, tra un'opera e un lavoro teorico e così via.

Parallelamente, per quanto riguarda le illustrazioni, l'intenzione sarebbe quella di costruire un montaggio dotato di una certa autonomia per ciascun contributo.

⁸ "Pseudomorphism: What to make of look-alikes?", conferenza, University of Chicago, Art History's Department Smart Lecture Series, November 2007.

⁹ Hubert Damisch, "La mise du sujet" in Danièle Cohn, *Y voir mieux, y regarder de plus près. Autour d'Hubert Damisch*, ENS Editions, Paris 2003, pp. 211-227.

Testi in inglese, francese ed italiano.

Lunghezza: max 40.000 battute

Deadline consegna: 15 maggio 2013

Fine processo di *reviewing*: 15 luglio 2013

Pubblicazione prevista: settembre 2013

Immagini: in bianco e nero in corso di testo e due immagini a colori (300 DPI).

Call for abstracts

La redazione invita ad inviare un abstract con una proposta di contributo di 2000 battute in inglese/francese/italiano/tedesco (corredato di una breve bibliografia di riferimento) ai seguenti indirizzi:

mengoni@iuav.it (Angela Mengoni curatrice del numero)

cartesemiotiche@gmail.com

Entro il **15 dicembre 2012**.