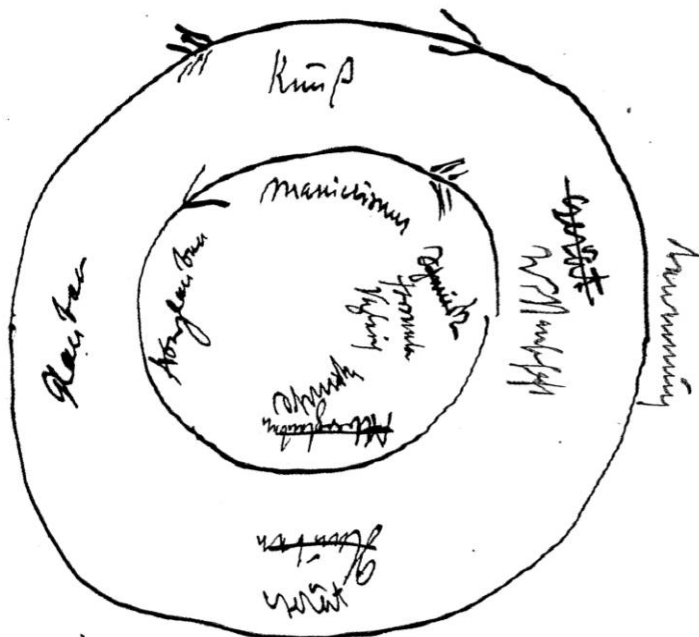




Università degli Studi di Palermo  
Dipartimento di Scienze Umanistiche  
Dottorato di Ricerca in Estetica e Teoria delle Arti – XXIV Ciclo  
Coordinatore: Prof. Luigi Russo  
SSD: M-Fil/04

L'esperienza dell'immagine: il *Denkraum der Besonnenheit* di Aby Warburg

di Clio Nicastro



Tutor: Prof. Salvatore Tedesco

Co-tutor: Prof.ssa Pina De Luca

A.A. 2013/2014





Università degli Studi di Palermo

Dipartimento di Scienze Umanistiche

Dottorato di Ricerca in Estetica e Teoria delle Arti – XXIV Ciclo

Coordinatore: Prof. Luigi Russo

SSD: M-Fil/04

L'esperienza dell'immagine: il *Denkraum der Besonnenheit* di Aby Warburg

di Clio Nicastro

Tutor: Prof. Salvatore Tedesco

Co-tutor: Prof.ssa Pina De Luca

A.A. 2013/2014



|  |     |
|--|-----|
| INTRODUZIONE   | 5   |
| 1. SIGNIFICATO DI UNA CRISI: IL RICOVERO A BELLEVUE  | 12  |
| 1.1. Divenire e scomparsa dello spazio del pensiero:<br>l'esperienza della prima Guerra Mondiale | 19  |
| 1.2. Morfologia della distanza: l'incontro tra Warburg e Binswanger                              | 25  |
| 2. IL PENSIERO COME UNITÀ DI MISURA: LA DIALETTICA DEL DENKRAUM                                  | 46  |
| 2.1. Il gesto liberato: in viaggio verso una nuova estetica energetica                           | 67  |
| 2.2. La polarità del simbolo e il tema della Fortuna   | 85  |
| 2.3. <i>Besonnenheit</i> e <i>sophrosyne</i> : le origini corporee del senso                     | 93  |
| 2.4. La direzione della sensatezza: che cosa significa orientarsi nel pensiero?                  | 118 |
| 3. ETEROCRONIE. MODELLI EVOLUTIVI A CONFRONTO  | 130 |
| 3.1. Sulla soglia dell'Atlante Mnemosyne   | 151 |
| 3.1.1. Tavola A  | 195 |
| 3.1.2. Tavola B  | 207 |
| 3.1.3. Tavola C  | 218 |
| BIBLIOGRAFIA   | 230 |



*A Valeria e Roberta*

*L'intervallo tra cielo e terra  
non è forse simile a un mantice?  
Vuoto, eppure inesauribile,  
si muove sempre e sempre più genera.*

*Una quantità eccessiva di parole esaurisce:  
meglio è attenersi al centro.  
(Lao Tzu, Tao Te Ching)*





## INTRODUZIONE

Il *Denkraum der Besonnenheit*, lo spazio del pensiero della sensatezza è un concetto che Aby Warburg tematizza compiutamente per la prima volta nel 1920 in *Divinazione antica pagana in testi ed immagini dell'età di Lutero*. Sono gli anni in cui le già precarie condizioni di salute dello studioso si aggravano irrimediabilmente fino al ricovero del 1921 nella clinica di Bellevue (Kreuzlingen) diretta da Ludwig Binswanger, dove rimarrà fino al 1924. La diagnosi definitiva dei medici, stato maniaco-depressivo, sembrerebbe in un primo momento non lasciare intravedere nessuna prospettiva reale di guarigione, soprattutto rispetto alla possibilità che Aby Warburg possa tornare a dedicarsi al suo lavoro scientifico. Nell'aprile del 1923 con la celebre conferenza sul *Rituale del serpente (A lecture on Serpent Ritual)* tenuta a Bellevue con il benestare dello psichiatra svizzero e il sostegno fondamentale di Saxl e Cassirer, Warburg riesce a provare il contrario e dopo appena un anno farà ritorno alla sua amata biblioteca di Amburgo (*Kulturwissenschaft Bibliothek*). Nella conclusione dello *Schlangeritual* torna il tema del *Denkraum*, che a partire dal lavoro su appunti e materiali relativi al suo viaggio in America (1896-1897) presso gli indiani Hopi risuona come un monito contro i dissennati progressi della tecnica che nel mondo occidentale hanno azzerato lo spazio di riflessione deputato alla preghiera/rituale e al pensiero critico.

Ma cosa si cela sotto l'apparente catastrofismo con cui si conclude la conferenza che sancisce la guarigione dello studioso amburghese? Perché sembra opportuno ritenere il periodo di Kreuzlingen fondamentale per i successivi avanzamenti teorici? La conferenza del 1923 coincide con un momento decisivo nell'elaborazione di un tema onnipresente all'interno della multiforme produzione warburghiana. Presenza che convoglia tanto i suoi interessi teorici quanto il suo vissuto personale, nonché rappresenta più in generale la condizione costitutiva dell'essere umano: la questione della distanza. Essa è il centro attorno al quale e in base al quale tutti gli altri elementi vengono disposti in una costellazione mobile. Nelle considerazioni sul rituale del serpente il prendere distanza, il processo di astrazione dal prendere (*greifen*) al comprendere (*ergreifen*) si configura come la fase precipua di civilizzazione che non si esaurisce però in sé stessa poiché non sottende una concezione di progresso lineare, un esonero definitivo del pensiero dalla tattilità. Il caso della cultura Hopi risulta in questo

senso esemplare perché Warburg scorge la possibilità di collocare gli indiani Pueblo in una via di mezzo, non per questo ideale e ottimale, tra il contatto diretto con la natura e il processo di simbolizzazione culturale. La spasmodica ricerca intorno al simbolo, le cui differenti declinazioni caratterizzano più che mai l'autore amburghese, è in questo senso la prova tangibile dell'interesse warburghiano per la distanza, che connota lo spazio simbolico come intervallo tra sistole e diastole, tra soggetto e oggetto.

A partire da un ricco e multidisciplinare studio dell'elemento fobico, il cui principale referente rimane sempre sullo sfondo Tito Vignoli (*Mito e scienza, 1879*), Warburg descrive lo spazio generato dal gesto espressivo artistico come un luogo di sicurezza che, lungi dal restituire il freddo congelamento dell'emozione nella posa, è in grado di mantenere attraverso i secoli e le migrazioni il grumo pulsante delle formule di pathos. La polarità tra razionale e irrazionale se di per sé potrebbe essere accolto come un ingenuo binomio, cela al contrario tutta la complessità dell'interazione mente-corpo. Come vedremo, infatti, dalla stessa scelta terminologica, *Besonnenheit*, affiorano le radici antropologiche herderiane in combinazione con l'interesse per i temi che si andavano sviluppando nella Germania di quegli anni grazie all'antropologia filosofica. Una su tutte l'idea dell'essere umano come unità, perdutasi dopo la scissione cartesiana ma necessaria per controbattere gli effetti della crisi del positivismo europeo. Nella trascrizione di una conferenza che Max Scheler tenne nel 1927 e sviluppò poco tempo dopo nel testo che avrebbe inaugurato ufficialmente l'antropologia filosofica, *La posizione dell'uomo nel cosmo*, si legge: «in nessuna epoca storica come in quella attuale l'uomo è risultato così enigmatico a se stesso»<sup>1</sup>. L'essere umano è però colui che, al contrario degli animali, vive nella possibilità di arginare e sublimare le spinte pulsionali per non lasciarsi sottomettere dalla sua stessa precarietà. L'interesse warburghiano per Rinascimento e Umanesimo coincide allora con tale volontà di indagare il processo di perenne connessione e schisi tra energie primitive e pensiero scientifico. Il centro di una tensione che Warburg non esita a definire intrinsecamente schizofrenica ma non per questo improduttiva. La svolta decisiva individuabile nel difficile periodo di Kreuzlingen - scarso di fonti dirette - consiste proprio in questa inedita prospettiva dialettica tra le polarità che definiscono lo spazio del pensiero della

---

<sup>1</sup> M. Scheler, *Die Sonderstellung des Menschen im Kosmos*, Otto Reichl, Darmstadt, 1928; tr. it. *La posizione dell'uomo nel cosmo*, introduzione di G. Cusinato, Franco Angeli, Milano, 2000, p. 90.

sensatezza, definizione che adesso acquista un inedito valore gnoseologico-metodologico, probabilmente, come vedremo, anche grazie alle influenze della fenomenologia binswangeriana.

In quest'ottica la storia dell'arte, come lo studioso tenterà di dimostrare attraverso la costruzione dell'*Atlante Mnemosyne*, non si risolve in una carrellata diacronica di oggetti artistici sganciati dal loro contesto dinamico, ma consente di ripercorrere e scoprire l'esperienza della vita emozionale umana attraverso il tempo e lo spazio, afferrare il suo universale fondamento biologico che giace al fondo delle differenti sfaccettature stilistiche e culturali. Così, Warburg non si limita a proporre un metodo di comprensione dell'oggetto, ma si tratta al contempo di un processo di autoconsapevolezza concesso all'unico tra i viventi in grado di osservarsi dall'esterno. Di questa fascinazione si trova conferma all'interno della biografia warburghiana. Se è vero infatti che sarà questa l'ossessione di cui si ammalerà Warburg negli anni del primo conflitto bellico, allo stesso modo sarà in grado, con l'aiuto dei medici, di fare della conoscenza una vera e propria terapia di guarigione.

Il lavoro si pone l'obiettivo di dimostrare l'intreccio inscindibile tra l'esperienza della malattia e la ricerca teorica che diviene cruciale proprio all'interno della costellazione concettuale offerta dello «spazio del pensiero della sensatezza». La locuzione warburghiana, coniata per ovviare alle terminologie univoche che tendono a impoverire la complessità di cui si compone la realtà organica e inorganica, è in questo senso il nome dell'annoso paradosso dell'inconciliabilità tra il movimento del corpo che sfugge all'analisi puntuale e la necessità razionale di osservare i fenomeni fuori dal proprio confine corporeo. Nel corso dell'argomentazione si tornerà più volte su una questione decisiva per non fraintendere il lavoro di Aby Warburg: il *Denkraum* non coincide affatto con la conquista definitiva di uno spazio squisitamente razionale, ma risponde semmai alla necessità specificamente umana di raggiungere una consapevolezza di sé e del mondo circostante, sempre provvisoria e flessibile e sempre relativa all'oggetto di riferimento.

Il primo capitolo presenta l'autore all'interno della sua cornice storico-teorica, mettendo in evidenza le nefaste ricadute che ebbe lo scoppio della Prima Guerra Mondiale sulle certezze scientifiche e metodologiche di Warburg, sul suo rapporto

privilegiato con l'Italia e l'arte rinascimentale e sulla sua passione per la migrazione storica, geografica e simbolica del sapere.

Nel percorso di (auto) guarigione Ludwig Binswanger ebbe un ruolo senza dubbio determinante, introducendo il suo paziente, da sempre ossessionato dalla distanza conoscitiva tra soggetto e oggetto, al metodo fenomenologico in occasione della conferenza (*Sulla fenomenologia, Über Phänomenologie*) del 1922 alla quale Warburg fu invitato ad assistere. Seguendo il suggerimento di Didi-Huberman (*L'immagine insepolta*, 2006), si è voluto costruire un confronto tra la prospettiva warburghiana che pone in luce il *tenore sintomatico degli stili* e quella binswangeriana volta a chiarire il *tenore stilistico dei sintomi* psichici. Nell'adottare questo punto di vista che appare convincente proprio perché considera la malattia di Warburg come parte di un'esperienza ampia e multiforme all'interno della quale è impossibile discernere dei confini netti, si è partiti dall'ipotesi che al fondo della patologia warburghiana riposi il suo assillo teorico, ovvero la messa a fuoco spaziale e temporale dell'oggetto, la sua distanza di sicurezza dalla pulsione fobica che ne annebbia le forme. L'intento è dunque quello di non affrontare tecnicamente il caso psichiatrico, se non prendendo in esame sintomi ed episodi emblematici direttamente connessi a quei tratti della personalità e della malattia dello studioso che confluirono nell'attività del Warburg ricercatore, e viceversa. Allo stesso modo ciò che sembra più utile mettere in risalto all'interno di questa proposta teorica rispetto alla riflessione binswangeriana sono le questioni che lo psichiatra pone al fondo della sua *Daseinanalysis* circa la distanza medico/paziente, paziente/vissuto patologico.

Il secondo capitolo è un'indagine accurata del *Denkraum der Besonnenheit*, una disamina dalle sue ricorrenze nei saggi, nelle conferenze (*Le ultime volontà di Francesco Sasseti* (1907), al saggio su Lutero *Divinazione antica pagana in testi ed immagini dell'età di Lutero*<sup>2</sup> (1920), fino alla conferenza del 1925 “*Per monstra ad sphaeram*”. Conferenza in memoria di Franz Boll) e negli appunti dello studioso amburghese per mostrare come esso trasformi i suoi caratteri peculiari attraverso

---

<sup>2</sup> A. Warburg, *Heidnisch-antike Weissagungen in Wort und Bild zu Luthers Zeiten* (1920);tr.it, *Divinazione antica pagana in testi ed immagini dell'età di Lutero*, in *La rinascita del paganesimo antico*, cit.

l'esperienza di Kreuzlingen, decisiva nel direzionare il concetto verso una svolta metodologica dialettica. Ripercorrendo le radici etimologiche greche del termine *Besonnenheit*, *sophrosyne* si scorge l'essenza della proposta warburghiana. La parola greca nel momento della sua nascita mostra un legame intrinseco tra corpo e intelletto che però subito si indebolirà fino addirittura a simboleggiare l'esatto opposto, ovvero la necessità dell'essere umano di dominare i bisogni e gli impulsi corporei con la forza della ragione. Essa è composta infatti dall'aggettivo *sōs* che significa sano, intatto, e il sostantivo *phren*, il diaframma, l'organo corporeo connesso alle funzioni intellettive che coincide con la capacità riflessiva in opposizione all'*aphrosyne*, la stoltezza.

Lo spazio del pensiero della sensatezza si espande e si contrae in base a due coordinate di orientamento nel modo, origine e direzione, ovvero nell'arco del tempo/azione che intercorre tra stimolo e risposta. Si ritiene dunque che il progetto warburghiano per una «nuova estetica energetica», mai portato a compimento, possa essere attraversato secondo una prospettiva molto fertile e attuale, ovvero la convinzione di Warburg che vede pensiero astratto e gestualità espressiva innestarsi nello stesso tronco. È infatti al ritorno dal viaggio in Arizona e New Mexico dove entra in contatto diretto con la vita quotidiana e i rituali religiosi delle popolazioni Hopi, che Warburg teorizzerà, applicando le sue rinnovate convinzioni allo studio del Rinascimento italiano, l'esistenza di una relazione primordiale e sempre attuale tra prendere (*greifen*) e comprendere (*begreifen*). All'interno della sua indagine sull'arte del Quattrocento ciò significa osservare e valutare l'immagine non soltanto da un punto di vista meramente formale, ma scovare la sua natura di dispositivo simbolico di orientamento spazio-temporale. La produzione di immagini, al pari del principio su cui si fondano le pratiche rituali ancestrali, ricopre un ruolo prioritario nella circoscrizione di spazi di senso per l'uomo che non nasce in un ambiente specie-specifico predefinito. L'uomo rinascimentale rappresenta massimamente, a giudizio di Warburg, svantaggi e vantaggi di questa costitutiva precarietà, vivendo a cavallo tra le vecchie e le nuove categorie, destino e volontà individuale, che trovano corrispondenza nella riproposizione e nella riattribuzione di nuovi significati agli elementi artistici della tradizione classica. L'introduzione nel Quattrocento della terza dimensione prospettica non erge l'uomo a dominatore dello spazio e non salda perfettamente il suo corpo al

suolo, ma lo mette in condizione di accedere a un ulteriore strato di comprensione e consapevolezza, esponendolo al contempo a nuovi rischi in bilico tra necessità e libertà.

Il terzo e ultimo capitolo è dedicato alla dimensione temporale della dialettica del *Denkraum* che vive all'interno dell'ultima, incompiuta opera di Warburg, l'atlante *Mnemosyne*. Il passaggio sostanziale dal saggio del 1920 in poi - ovvero nell'arco di tempo che va dal ricovero a Bellevue a *Mnemosyne*, passando attraverso i materiali del viaggio in America - è probabilmente il risultato di una fruttuosa distorsione prospettica attraverso la quale da oggetto il *Denkraum* diviene strumento metodologico, scientifico e terapeutico. Warburg sente l'esigenza di tematizzare un paradigma evolutivo delle forme simboliche, al contempo storiche, artistiche e antropologiche, che si discosti da una concezione di progresso lineare e unidirezionale. Lo sviluppo delle forme attraverso il tempo e lo spazio è caratterizzato da uno sviluppo discontinuo soggetto alla regressione, la dimensione in cui il guadagno di nuove funzioni vitali può avvenire soltanto tramite la perdita di elementi preesistenti. I pannelli introduttivi dell'atlante, A, B e C, rispettivamente dedicati all'orientamento, alla relazione tra microcosmo e macrocosmo e al progresso tecnico (simbolizzato dal pianeta Marte) risultano emblematici sia nel convogliare la costellazione concettuale presa in esame nell'arco dell'intera trattazione, sia nell'illustrare il nuovo modello di "evoluzione regressiva". Questa dialettica tesa tra il guadagno e la perdita non ha esclusivamente matrici umanistiche, filosofiche o storiografiche. Nella cornice di un vivo confronto tra biologia e scienze dello spirito, Warburg attinge dalle fonti più svariate per costruire una prospettiva metodologica originale, talvolta anche a partire da elementi di teorie tra loro discordanti. È così che accanto alle ben note e documentate letture di Darwin, Warburg si lascia incuriosire dalla visione monistica di Ernst Haeckel, nonché sul fronte opposto dai sostenitori dell'evoluzione regressiva (in particolare tra le sue letture figura *L'évolution regressive en biologie et en sociologie* di Félix Demoor J., Massart J., Vandervelde E., Alcan) fautori della necessità di discontinuità all'interno del ciclo vitale degli organismi. La spasmodica ricerca haeckeliana delle prove della assimilabilità tra organico e inorganico, potrebbe rispetto alla dogmaticità del suo obiettivo primario non interessare lo studioso amburghese, ma di certo questa linea di confine tra animato e inanimato ha per Warburg una funzione preziosa: è l'intervallo prolifico in cui germogliano le forme simboliche. L'uno ambisce quindi al suo ritrovamento per

dimostrare quanto sia irrilevante rispetto all'unità della materia, l'altro ritiene che sia la più importante sorgente morfologica proprio in virtù delle differenze comunicanti tra regno umano, animale, vegetale e minerale.

Il movimento ondosero-serpentino, il cui potere ambivalente energetico-simbolico era stato assai prezioso nelle ricerche degli anni di Kreuzlingen, diventa nell'ultima produzione l'andamento stesso dell'evoluzione storica delle forme, a suggellamento della dialettica del *Denkraum der Besonnenheit* che pone in costante interazione le energie primitive primordiali con il pensiero riflessivo.

## 1. Significato di una crisi: il ricovero a Bellevue

L'uomo cosciente e riflessivo si colloca tra sistole e diastole, tra il prendere e il comprendere. In certo qual modo si muove disegnando un semicerchio dalla terra in alto, e nuovamente verso terra.

E quando si trova nella posizione verticale, vantaggio questo che ha sugli animali, egli scorge alla sommità di tale semicerchio chiaramente gli stati transitori tra la perdita istintiva dell'inconscio e l'affermazione cosciente di sé.<sup>3</sup>

La storia della permanenza di Aby Warburg nella clinica svizzera di Ludwig Binswanger a Bellevue (Kreuzlingen) non è semplicemente la storia di una crisi, di una regressione, ma ripercorrendo gli eventi di quegli anni, dal 1921 al 1924, è possibile comprendere le molte sfumature del multiforme apparato teorico-metodologico warburghiano. Ciò non significa leggere tutta la sua produzione alla luce della malattia mentale che lo colpì violentemente, ma piuttosto illuminare la natura e i momenti fondamentali del complesso percorso di guarigione tramite il quale, contro ogni aspettativa, Warburg fu in grado di tornare a vivere ad Amburgo e a lavorare nella sua celebre biblioteca. Inizialmente scettico nei confronti di un'eventuale ripresa, Binswanger faticò a circoscrivere i problemi del suo paziente all'interno di un preciso quadro clinico e quel che seguì dal confronto – quasi coatto perché invocato dalla famiglia Warburg - con il poco amato collega Emil Kraepelin<sup>4</sup> fu una diagnosi di «stato misto maniaco-depressivo [*manisch-depressiver Mischzustand*]<sup>5</sup>, che si opponeva a quella di schizofrenia indicata nella cartella clinica all'arrivo del paziente a Kreuzlingen. Questa prognosi non soltanto aprì qualche spiraglio sull'ipotesi di un miglioramento futuro delle condizioni dello studioso amburghese - al contrario di

---

<sup>3</sup> A. Warburg, *Gli Hopi. La sopravvivenza dell'umanità primitiva nella cultura degli indiani dell'America del Nord*, Aragno, Torino, 2006, p. 62.

<sup>4</sup> Emil Kraepelin (1856-1926), psichiatra fondatore della psicologia sperimentale compì importanti ricerche in ambito psicofarmacologico e in criminologia. Fu professore all'università di Dorpat (1885), di Heidelberg (1890) e di Monaco (1913) dove insegnò psichiatria clinica fino al 1922. Quando fu chiamato per un consulto dalla famiglia Warburg, Kraepelin aveva da poco risolto l'epilessia James Loeb, cognato del fratello di Aby Warburg, che in seguito alla guarigione era addirittura divenuto il suo mecenate. (Binswanger L., Warburg A., *La guarigione infinita*, a cura di D. Stimilli, Neri Pozza, Vicenza, 2005, p.14).

<sup>5</sup> L. Binswanger, Warburg A., *La guarigione infinita*, cit., p. 15.



quanto si legge in una lettera di Binswanger a Sigmund Freud del 1921<sup>6</sup> - ma la definizione di «stato misto» si rivela quanto mai appropriata e compatibile con l'approccio conoscitivo warburghiano. Ciò che infatti contraddistingue lo spirito di ricerca di Aby Warburg come «sismografia dei tempi in movimento»<sup>7</sup> è il modo in cui le diverse discipline convivono e si intersecano, rigenerandosi vicendevolmente in un processo spontaneo e sempre in divenire che costituisce la base per la costruzione di un metodo di classificazione bibliografica che rispecchi così la stessa natura molteplice e variegata del vivente. Dettaglio e unità vanno osservati e compresi nella loro interazione poiché il fenomeno stesso nella sua singolarità coincide già con l'idea e tutti gli elementi sono di fatto già teorie. La formazione di Warburg risente in questo senso del felice connubio tra la lezione di Karl Lamprecht<sup>8</sup>, di cui seguì i corsi nell'estate del 1887 a Bonn e i seminari di Hermann Usener<sup>9</sup>, ai quali aveva preso parte durante il semestre invernale precedente. È in questa occasione che Warburg si imbatte infatti nel concetto lamprechtiano di «latitudine psichica», una variabile sociologica che sottende una concezione discontinua dell'evoluzione storica poiché essa indica il rapporto tra la coscienza (come consapevolezza) e la possibilità di un'epoca di far fronte alla nascita di contrasti interni. L'estensione della *latitudine* è una caratteristica dei periodi di transizione, delle fasi di cambiamento in cui convivono fenomeni incompatibili fino alla definitiva rottura alla quale seguirà la ricostruzione di un nuovo equilibrio. L'analisi condotta da Lamprecht è supportata da materiali spesso trascurati perché considerati

---

<sup>6</sup> «Non credo che sarà possibile un ripristino delle condizioni *quo ante* la psicosi acuta e una ripresa dell'attività scientifica». Binswanger L., Warburg A., *La guarigione infinita*, cit., p. 10.

<sup>7</sup> L'espressione è di Georges Didi-Huberman. Warburg la utilizzò durante un seminario dedicato a Jacob Burckhardt che egli tenne ad Amburgo nel 1927 per i suoi studenti e in cui definì lo storico tedesco e Nietzsche come due «sismografi sensibilissimi che tremano dalle fondamenta quando ricevono e devono trasmettere le onde». G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006, p. 112. Inoltre Warburg, nei materiali preparatori alla conferenza di Kreuzlingen del 1923, per descrivere come in quel periodo si fosse acuita la sua sensibilità definì se stesso come «sismografo messo insieme con pezzi di legno provenienti da una pianta trapiantata dall'oriente nella fertile pianura della Germania del Nord, e sulla quale è stato innestato un ramo proveniente dall'Italia». A. Warburg, *Gli Hopi. La sopravvivenza dell'umanità primitiva nella cultura degli indiani dell'America del Nord*, cit.

<sup>8</sup> Storico tedesco (1856-1915) che insegnò a Bonn, Marburgo e Lipsia, la cui opera più nota è la *Deutsche Geschichte*. Partendo dall'adesione alle tesi dello storico positivista francese Taine, elaborò un metodo di interpretazione delle vicende umane attribuendo un ruolo predominante ai fenomeni di psicologia collettiva.

<sup>9</sup> Filologo e storico delle religioni tedesco (1834-1905); dopo aver insegnato a Berna e a Greifswald conseguì dal 1866 una cattedra a Bonn, dove costituì un centro di studi classici che rifiutava il tradizionale approccio al sistema della mitologia classica.

secondari e insignificanti rispetto alle opere e agli eventi che facilmente si lasciano ricondurre a un determinato periodo storico.

Archiviare dunque gli anni del ricovero a Bellevue come una semplice falla nella vita dello studioso amburghese contraddirebbe il suo stesso spirito unitario, secondo il quale tutti i campi del sapere concorrono nella costruzione del senso complessivo che si rivela nella polifonia dei dettagli. L'esperienza di Kreuzlingen acquista al contrario una valenza peculiare se si colgono i nessi sommersi con la costruzione del metodo di indagine warbughiano, con i suoi più preziosi concetti di *Pathosformel* (formula di *pathos*) e *Nachleben* (sopravvivenza), alimentati da un'idea di evoluzione storica che implica un sviluppo irregolare del tempo. L'evoluzione infatti non coincide in questo senso con il progresso lineare e omogeneo positivista che ha fede in un miglioramento costante privo di pause e interruzioni, ma è più simile all'andamento effettivo, frastagliato e cespuglioso del reale.

Per rappresentare graficamente questo percorso, o meglio questi percorsi evolutivi, l'iconografia corrente che utilizza un cono con base unica che via via si ramifica perfezionandosi, si rivela errata e insufficiente<sup>10</sup> per mostrare gli sviluppi imprevedibili e discontinui delle variazioni morfologiche. Quando, a proposito del passaggio dall'arte barocca a quella classica, Heinrich Wölfflin si interroga sulla natura del processo che porta a tali trasformazioni, si chiede se il mutamento delle forme della visibilità sia prodotto da «un'evoluzione interiore»<sup>11</sup>, come evoluzione automatica nell'apparato percettivo, o se invece si tratta piuttosto di un «impulso esterno», di un approccio differente alla realtà. Nell'espone le motivazioni che vedono i due momenti, altrimenti unilaterali, come coordinati tra loro, Wölfflin pone l'attenzione su due elementi a questo punto interessanti: da un lato lo sviluppo parallelo tra storia individuale e storia collettiva, mettendo in risalto il valore del gesto espressivo del singolo che risveglia ciò che esiste in potenza, grazie a tutto ciò che storicamente lo precede e culturalmente e socialmente lo circonda; dall'altro la continuità del flusso inarrestabile della proliferazione di forme che può essere nel tempo più o meno intenso,

---

<sup>10</sup> S. J. Gould, *La vita meravigliosa. I fossili di Burgess e la natura della storia*, Feltrinelli, Milano, 2008.

<sup>11</sup> H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 18. Aufl., Schwabe & Co. AG, Basel, 1991, tr. it. di R. Paoli, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Neri pozza, Vicenza, 1999, p. 291.

ma comunque conduce a un cambiamento graduale o repentino - sicuramente non alienato dal contesto – della sua fisionomia.

Anche entro un solo periodo, lo storico non deve mai aspettarsi una corrente evolutiva che proceda con moto uniforme. I popoli e le generazioni sono fra loro diversi. Qui l'evoluzione è più lenta, là più rapida. Accade che certi sviluppi appena iniziati s'interrompano e vengano ripresi solo più tardi, oppure che la direzione si sdoppi e accanto a una tendenza progressiva se ne affermi una conservatrice, il cui stile, poi, per il contrasto che ne nasce, assume un particolare carattere espressivo.<sup>12</sup>

Interruzioni, fratture e ritorno a posizioni anteriori sono fasi ineliminabili del processo evolutivo di cui bisogna tenere conto senza adagiarsi sulle semplificazioni. A giudizio di Wölfflin, la questione non può infatti essere liquidata tramite la spiegazione che vede tutti i fenomeni convivere pacificamente con i loro opposti, poiché in tal modo si tende a unificare il movimento discordante e molteplice di forme differenti. La riproposizione di un modello, emblematicamente rappresentato dallo «stile tardo», non coincide con un mero ritorno a un punto precedente, come se nel frattempo nulla fosse accaduto o come se si trattasse di una scelta arbitraria, ma «soltanto l'immagine di un movimento a spirale potrebbe meglio rispecchiare il vero stato delle cose»<sup>13</sup>. Anche di fronte a forme identiche non vi è nulla di analogo e ciò rafforza, al contrario di quanto superficialmente possa apparire, l'idea che esista un intreccio inestricabile tra il vecchio e il nuovo tale da non permettere una schematizzazione tramite cesure nette: «nella vecchia forma già è contenuta la nuova, come accanto alle foglie avvizzite già ci sono i bocci di quelle nuove».<sup>14</sup> L'ossessione warburghiana per il mondo primitivo, per le energie che il simbolo sprigiona, racchiude e incessantemente riconverte in altre figure di senso, muove dalla consapevolezza che un mutamento sostanziale nelle idee trovi sempre riscontro in una parallela metamorfosi della rappresentazione e che dunque l'iconografia è la chiave per la comprensione non solo delle trasformazioni culturali e sociali, ma per il significato della vita in ogni sua manifestazione. Il valore estetico-formale dell'immagine è inscindibile dal suo essere una «necessità biologica», un

---

<sup>12</sup> Ivi, p. 294.

<sup>13</sup> Ivi, p. 296.

<sup>14</sup> Ivi, p. 297.

dispositivo di orientamento spazio-temporale che in quanto tale ha al contempo un ruolo ricettivo e attivo nell'interazione tra il soggetto e l'ambiente. Il tentativo di mostrare «una sinossi di senso della vita e di stile artistico»<sup>15</sup> è dichiarato in conclusione al saggio su Francesco Sassetti del 1907<sup>16</sup>, in cui Warburg auspica una reinterpretazione dei caratteri storico-artistici all'incrocio tra macro-eventi e biografie individuali affinché si possa «correggere storicamente una considerazione unilateralmente estetica». Il viaggio di Warburg nei villaggi Hopi, nelle terre selvagge del Colorado, dell'Arizona e del New Mexico, corrisponde allora all'esigenza di fare esperienza diretta del modo in cui immagini e simboli vengono tramandati, smontati e ricostruiti nella messa in scena del rito, all'interno del quale viene sviscerata quella funzione biologica dell'immagine volta a ordinare e controllare se stessi e il mondo circostanti. Il rito è il luogo privilegiato di questo processo formativo anche e soprattutto perché restituisce la precarietà e la possibilità di rinnovare sempre di nuovo regole e confini di queste progressive ridefinizioni. A proposito della decisione di avventurarsi (1895-1896) nell'America degli Indios, Warburg esprime il suo rifiuto per una concezione della storia dell'arte che non tenga conto della natura antropologica degli oggetti artistici e che ne estrapoli soltanto i caratteri squisitamente formali.

Esteriormente, alla superficie della mia coscienza, indicherei questo motivo: la vuotezza della civiltà sulla costa orientale dell'America era così repellente, che colsi l'occasione di fuggire verso oggetti reali e interessi scientifici andando a Washington a visitare la Smithsonian Institution. [...] Inoltre mi era subentrato un vero e proprio disgusto per la storia dell'arte estetizzante. La considerazione formale dell'immagine – incapace di comprendere la sua necessità biologica come prodotto intermedio tra la religione e l'arte - ... mi sembrava condurre soltanto a uno sterile chiacchiericcio...<sup>17</sup>

Nel popolo Pueblo, Warburg riscontra un rapporto con la realtà collocabile all'incrocio tra mito e scienza, tra magia e tecnica, regolato dal simbolo che costituisce la chiave d'accesso e di comprensione degli eventi secondo un'interconnessione aliena

---

<sup>15</sup> A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, La Nuova Italia, Firenze, 1980, p.246.

<sup>16</sup> A. Warburg A., *Le ultime volontà di Francesco Sassetti* in *La rinascita del paganesimo antico*, cit., pp. 211- 246.

<sup>17</sup> *Entwurf für den Kreuzlingen Vortrag*, 17 marzo 1923, p.1, da E. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano, 1983.

ai meccanismi causali del pensiero moderno. Dalla misura della distanza tra il soggetto e l'oggetto dipendono le modalità conoscitive di una determinata civiltà. La cultura Hopi tende ad accorciare, se non a fagocitare questo intervallo secondo una logica analogica, divenendo un tutt'uno con il principio da cui dipende l'effetto che i partecipanti desiderano sortire durante il rito propiziatorio. Ciò nonostante, tali pratiche presuppongono la capacità di prevedere e anticipare, propensione verso il futuro affine a quella del progettare proprio del pensiero scientifico che però, al contrario, tende a distanziare spiritualmente e concretamente il suo oggetto di indagine. La riflessione warburghiana sul simbolo fu in questo senso ampiamente influenzata dai contributi di Friedrich Theodor Vischer che fungono al contempo da teoria del simbolo come *Sinnbild* e da filosofia della storia<sup>18</sup>. A giudizio di Vischer, immagine e senso si connettono nel simbolo in tre modi: la connessione oscura (non libera), quella mista (consapevole e inconsapevole, chiara e oscura, libera e non libera) e la connessione chiara e libera. Se il primo tipo di legame prevede uno scambio di immagine e senso ed è per lo più presente nelle religioni naturali arcaiche, il terzo tipo vede la coincidenza tra simbolo e allegoria nonché la compiuta univoca separazione tra segno e significato. La seconda forma, quella mista, si pone tra le due, a cavallo tra coscienza mitica arcaica e conoscenza razionale: si tratta dell'*Einfühlung*, l'empatia come quel processo al contempo consapevole e inconsapevole tramite il quale attribuiamo all'inanimato la nostra anima e i suoi stati d'animo. Questa oscillazione è nella prospettiva vischeriana la forza stessa della forma simbolica mista poiché garantisce una dimensione veritativa più ampia di quella logico-scientifica, soprattutto nella misura in cui necessita di una continua messa alla prova. Ecco in che senso siamo di fronte sia a una teoria del simbolo che a una filosofia della storia, che non concepisce i tre momenti come passaggi progressivi ed esclusivi, ma come convivenza tra la dimensione religiosa, logico-matematico ed estetica; quest'ultima si fa espressione proprio del momento crepuscolare e misto del simbolico. La polarità che vive nei nessi rintracciati da Vischer tra forma e contenuto risuona nel gioco di interdipendenza tra *Pathosformeln* e

---

<sup>18</sup> Fr. Th. Vischer, *Il simbolo* (1887), tr. it. di F. Marelli in A. Pinotti (a c. di), *Estetica ed empatia*, pp. 141-175. Si veda anche A. Pinotti, *Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*, Mimesis, Milano, 2001.

*Nachleben*, scambio soggetto a quelle stesse logiche di svuotamento e riempimento, irrigidimento temporaneo in formule destinate a sciogliersi per aprirsi ai nuovi scambi energetici, che abbiamo visto essere all'opera nelle cerimonie rituali. Il gesto espressivo dell'artista, infatti, rivitalizza e riconfigura l'originaria portata semantica del modello figurativo, che lungi dall'essere già prestabilito può addirittura giungere a un totale rovesciamento simbolico del materiale di partenza, testimoniando l'irriducibilità di forza e pulsioni che la civiltà per radicarsi e sopravvivere tenta di addomesticare. Schemi formali analoghi a contatto con nuove epoche producono l'esplosione di tensioni non polarizzate inscenando nuovi significati. Ciò vale nelle manifestazioni artistiche così come nel vissuto del singolo, che Warburg ritrova nella fattispecie in Francesco Sassetti, banchiere e mecenate, uomo di fiducia di Lorenzo de' Medici. Sassetti infatti affronta un momento critico coniugando i retaggi della cultura medievale, incarnati nell'autoconservazione, nella fierezza cavalleresca del proprio ceto e nell'appartenenza alla famiglia, con la consapevole audacia dell'individualità di stampo umanistico.

L'accento a questi temi, che più avanti verranno esaminati in maniera più approfondita, è propedeutico alla comprensione dell'intero periodo che vede il ricovero di Warburg a Kreuzlingen; intendendo con esso sia le probabili cause che portarono lo studioso amburghese al momentaneo crollo mentale, che il modo in cui egli affiancò alla terapia di Binswanger e della sua equipe un personale percorso di guarigione inscindibile - ed è questa la tesi che qui si intende sostenere - dagli sviluppi della sua ricerca teorica. Non soltanto perché, come prevedibile, essa ne subì inevitabilmente gli influssi, ma anche e soprattutto perché metodologicamente e intrinsecamente correlata a questo avvenimento. Qui infatti esperienza e riflessione palesano la loro autentica natura unitaria e complementare, convinzione che Warburg perseguì tutta la vita, riscontrando nell'immagine l'emblema che conserva al suo fondo proprio questa stessa «necessità biologica». Dunque, l'oscillazione temporale che scandisce tale movimento non può non includere la regressione come uno degli elementi che garantisce l'evoluzione, intesa in questo senso come un avanzamento discontinuo che germina al suo interno cicli inarrestabili di ritorni e rinascite, le cui tracce si annidano e si cristallizzano nei luoghi più reconditi. Del resto, le condizioni stesse che favoriscono la conservazione non favoriscono la vita, e viceversa, gli ambienti in cui prolifera la vita

nelle sue contaminazioni non per forza sono quelli che favoriscono le condizioni della conservazione<sup>19</sup>. Quella warburghiana si configura infatti come una caccia al dettaglio talmente rischiosa da compromettere perfino l'integrità dell'osservatore, ma che fa della precarietà dei suoi strumenti d'indagine la sua reale forza: «der liebe Gott steckt im Detail».<sup>20</sup>

### **1.1. Divenire e scomparsa dello spazio del pensiero: l'esperienza della prima Guerra Mondiale**

Presi nel vortice di questo tempo di guerra, privi di informazioni obiettive, senza la possibilità di considerare con un certo distacco i grandi mutamenti che si sono compiuti o che si stanno compiendo, o di prevedere l'avvenire che si sta maturando, noi non ci possiamo rendere esatto conto del vero significato delle impressioni che urgono su noi, e del valore dei giudizi che siamo indotti a pronunciare.

Nel novembre del 1918 Warburg minaccia di uccidere i suoi familiari e se stesso con una rivoltella. Da qui comincia la ricerca di un luogo adatto alla riabilitazione dello studioso amburghese, soggetto da sempre ad episodi di crollo psico-fisico<sup>21</sup> che fino a quel momento però non avevano mai raggiunto un tale, e apparentemente insanabile, aggravamento. I tentativi si susseguono fino al 1921, anno in cui il ricovero a Bellevue sembra essere la scelta più appropriata, nonostante si riveli anch'esso non privo di problemi legati sia alla complessità della diagnosi, che come abbiamo brevemente già visto subisce variazioni sostanziali nel corso degli anni, sia per le effettive difficoltà di convivenza del paziente con i compagni di reparto e con il personale medico. Se il tentativo di risalire alle cause che furono fatali per la salute mentale di Warburg può a

---

<sup>19</sup> Sulla questione si tornerà più avanti in particolare in riferimento a J. Demoor, J. Massart, É. Vandervelde, *L'évolution régressive en biologie et en sociologie*, Paris, 1897, testo presente nella Biblioteca di Warburg e dal quale trasse l'espressione «evoluzione regressiva» utilizzata per la prima stesura della conferenza di Kreuzlingen.

<sup>20</sup> Come sottolinea Gombrich (*Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano, 1983, p.19), l'origine della citazione non è del tutto certa, anche se si ritiene che Warburg la utilizzò per il suo primo seminario all'università di Amburgo nel 1925-1926. Sull'argomento si veda anche il saggio di Barbara da Forno *Il diavolo sta nei dettagli. Appunti sulla ricezione italiana di Aby Warburg* (dal sito *Engramma*) relativo allo scambio epistolare che ebbero Rosario Vittorio Cristaldi e Alfredo Parente sulla "Rivista di studi crociani" al fine di chiarire questo dubbio filologico.

<sup>21</sup> La fragilità di Aby Warburg si manifestò fin dall'infanzia, quando all'età di sei anni fu affetto da febbre tifoidea, malattia che lo lasciò in uno stato di salute cagionevole.

ragione essere considerato azzardato, è però indubbio che lo studioso amburghese fu fortemente destabilizzato dallo scoppio della Guerra Mondiale, non solo a causa dell'inedita precarietà alla quale dovette inginocchiarsi l'Europa, dello scontro tra Germania e Italia<sup>22</sup> (da lui considerato il paese d'adozione), alla violenza della trincea e alle prime avvisaglie della persecuzione ebraica<sup>23</sup>, ma per il modo in cui questi eventi lacerarono e scardinarono la convinzione dell'uomo moderno di domare e in qualche modo mitigare l'azione costante della componente totalmente istintuale e primitiva. Quella lotta cioè tra il prendere (*greifen*) e il comprendere (*begreifen*) che ossessionava Warburg, «il tragico destino dell'uomo che viene sempre strappato via dalla condizione della *sophrosyne* (*Besonnenheit*) e rigettato in quella della passionale presa di possesso (*Besitzergreifung*), che deve sempre di nuovo prendere (*greifen*) quando invece vorrebbe comprendere (*begreifen*)»<sup>24</sup>.

Fritz Saxl annota<sup>25</sup> i comportamenti sempre più frenetici e sospetti che Warburg assume subito dopo l'inizio del conflitto bellico, l'assenza di sonno e la lettura compulsiva dei quotidiani. Inquietato soprattutto dall'impossibilità di far luce sugli eventi, si affanna invano alla ricerca di interlocutori e fonti affidabili che possano aiutarlo nel discernimento tra verità e mera propaganda. La scintilla di partenza delle sue frenesie appare connessa quindi, quantomeno nella fase iniziale del peggioramento, alla convivenza paradossale e tumultuosa nell'essere umano tra impulso alla violenza e pensiero scientifico ordinatore.

Ogni fase evolutiva anteriore continua a sussistere accanto alla successiva a cui ha dato luogo: la successione comporta anche una coesistenza, quantunque siano sempre gli

---

<sup>22</sup> Si veda P. Sanvito, *Warburg, l'antagonismo Italia-Germania e la Guerra. Analisi di un cortocircuito politico e interiore*, in C. Cieri Via, M. Forti, *Aby Warburg e la cultura italiana. Fra sopravvivenze e prospettive di ricerca*, Mondadori Università (Milano), Sapienza Università di Roma, 2009, pp. 51-62.

<sup>23</sup> «[...] Ero appena tornato dal servizio militare che avevo assolto con grande zelo, sebbene fosse stato un insuccesso poichè fui congedato da sottoufficiale. Avevo imparato a conoscere la pericolosità dello strisciante antisemitismo per la Germania e, sebbene fossi ben consapevole di non avere le qualità di un buon ufficiale della riserva, avevo capito anzitutto che quelli che erano avanzati grazie alla loro confessione religiosa conforme, erano pure peggiori, e che soprattutto l'esercito tedesco si era privato di ufficiali ebrei veramente capaci, fatto questo che nel 1914 era stato pagato con il sangue». A. Warburg, *Gli Hopi, La sopravvivenza dell'umanità primitiva nella cultura degli indiani dell'America del Nord*, cit. Su questo tema si consiglia C. Schoell-Glass, *Aby Warburg und der Antisemitismus. Kulturwissenschaft als Geistespolitik*, Fischer, Frankfurt am Main, 1998.

<sup>24</sup> A. Warburg, *Per Monstra ad Sphaeram*, a cura di Davide Stimmilli e Claudia Wadephol, Abscondita, Milano, 2009.

<sup>25</sup> E. H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano, 1983, p. 182.



stessi i materiali con cui si è prodotta tutta la serie di trasformazioni. Lo stato psichico precedente può per lunghi anni non esprimersi esteriormente, pur continuando a sussistere tanto da poter un bel giorno tornare a divenire la forma di espressione delle forze psichiche: e anzi l'unica loro forma di espressione, come se tutti gli sviluppi successivi si fossero disfatti e annullati. Questa straordinaria plasticità dei processi di evoluzione psichica non si esplica però identicamente nei due sensi; la si può precisare come una particolare tendenza all'involuzione – alla regressione – dato che accade talora che un determinato livello superiore e successivo di sviluppo non possa più, una volta abbandonato, essere nuovamente raggiunto, mentre invece gli stati primitivi possono sempre ristabilirsi: quel che di primitivo nella psiche è veramente imperituro.<sup>26</sup>

Già nella primavera del 1915, appena sei mesi dopo l'esplosione del conflitto mondiale, di fronte alla tragica tangibilità di questi eventi, Freud avverte l'impellenza di esprimersi sull'impatto violento della guerra<sup>27</sup> e sull'atteggiamento degli uomini nei confronti della morte che incombe come minaccia reale sul continente europeo; due temi che, rimettendo in gioco l'essenza stessa della polarità esistente tra istinto e controllo, avranno un ruolo rilevante per il futuro della speculazione freudiana sulle pulsioni aggressive nel singolo e all'interno dei gruppi sociali. L'urgenza di affrontare la questione si palesa in particolare nel celebre scambio epistolare con Einstein del 1932<sup>28</sup> - sollecitato dall'"Istituto di cooperazione internazionale"<sup>29</sup> - in seguito all'esplicita richiesta dello scienziato tedesco di avere un parere medico sull'argomento da un conoscitore degli «oscuri recessi della volontà e del sentimento umano».

Il nucleo pulsante delle ossessioni teoriche nonché esistenziali warburghiane è rintracciabile in quel minaccioso, ma al contempo vitale, gioco di forze tra le energie primitive e la necessità biologica di controllare e organizzare il mondo che incarna lo spirito dell'uomo moderno; ne è prova la natura stessa dei materiali di lavoro scelti durante gli anni trascorsi a Bellevue con l'aiuto fondamentale di Saxl e Cassirer. Gli

---

<sup>26</sup> S. Freud, *Zeitgemässes über Krieg und Tod* (1915); tr. it. Di C. L. Musatti, *Considerazioni attuali sulla guerra e sulla morte*, in *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Bollati-Boringhieri, Torino, 1971, p.46.

<sup>27</sup> Su questo tema Freud tornerà alla fine dello stesso anno in occasione del volume celebrativo *Das Land Goethes* nelle pagine di *Vergänglichkeit* (1915), tr. it. di Silvano Daniele, *Caducità in Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, vol. I, Bollati Boringhieri, Torino, 1969.

<sup>28</sup> S. Freud, *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Bollati-Boringhieri, Torino, 1971, p. 283.

<sup>29</sup> Nel 1931 il "Comitato permanente delle lettere e delle arti" della Società delle Nazioni invitò l'"Istituto internazionale di cooperazione intellettuale" a promuovere uno scambio di lettere tra i maggiori esponenti della vita intellettuale dell'epoca sul perché della guerra (*Warum Krieg?* 1932).

strumenti e i piani applicativi dell'indagine si rivelano non meno complessi e variegati del campo di ricerca stesso, ai quali si aggiunge - elemento affatto secondario - la prospettiva dello studioso, altrettanto destabilizzata seppur maniacale poiché inevitabilmente intrisa dei traumi dell'esperienza della malattia psichica. Esperienza che non va intesa come momento puntiforme e congelato nel vissuto warburghiano, poiché non ne stravolge improvvisamente il metodo instradandolo in percorsi totalmente estranei, ma lo rimodula in un processo che cela sotto la violenza e la discontinuità di superficie una sua peculiare coerenza di fondo. L'etimologia tedesca della già citata *Besonnenheit* (*sophrosyne*), avvedutezza, ci mostra l'ambivalenza tra la tanto agognata accortezza e il rischio di essere allo stesso tempo accecati dal bagliore dell'istantaneo rischiaramento (*besonnen* =illuminare). Si tratta in questo senso per Warburg di pensare possibili modalità conoscitive all'interno di un sistema dei saperi che consenta un dialogo, costitutivamente e produttivamente conflittuale, tra gli stadi evolutivi umani, individuali e collettivi, che di fatto non trovano quiete permanente in una dimensione temporale lineare. L'indebolimento che segue al salto indietro verso lo stadio precedente, di cui parla Freud, prevede a ogni modo la trasformazione di quegli stessi materiali che ne favoriscono il processo evolutivo in virtù di una natura plastica che perdura anche nella regressione. Ora, ciò che sancisce la cesura tra i due movimenti è l'irreversibilità del secondo, la perdita cioè dei progressi conseguiti nel momento in cui si viene trascinati allo stadio anteriore e catapultati così nella spirale delle imperiture strutture primitive. L'impianto teorico warburghiano rivitalizza ulteriormente questo schema nello scambio reciproco tra *Pathosformel* e *Nachleben* in cui tracciare un «arco all'indietro» significa sempre allo stesso tempo promuovere «una tensione in avanti»<sup>30</sup>, movimento che può portare a un totale rovesciamento, a una radicale inversione del significato simbolico precedentemente acquisito. Avanzamento e regressione vivono dunque in una dimensione di reversibilità che non comporta primariamente la perdita, ma piuttosto la stratificazione e la riconversione di elementi esistenti tramite inediti impulsi espressivi. Siamo comunque di fronte a un modello in cui la maggiore flessibilità - nella fattispecie rispetto al rapporto tra gli stadi evolutivi freudiani - non

---

<sup>30</sup> L. Binswanger, Warburg A., *La guarigione infinita*, a cura di D. Stimilli, Neri Pozza, Vicenza, 2005, p. 211.

corrisponde una maggiore semplificazione. Si tratta al contrario, come vedremo, di investigare l'intricata grammatica spazio-temporale che supporta questa alternanza.

Nonostante le precarie condizioni di salute fisica e mentale di cui ci parla Saxl, anche la raccolta del materiale sulla Prima Guerra Mondiale, la *Kriegskartothek*, che Warburg comincia a mettere su nel 1914 segue i principi della grandiosità sistematica che contraddistingue lo studioso amburghese. La maniacalità metodologica, come sempre nel suo lavoro, non limita affatto quantità e varietà del materiale collezionato. Ritagli di giornale, cartoline, indicazioni bibliografiche e appunti circa gli eventi che nel frattempo incombevano sull'Europa vengono minuziosamente catalogati e assemblati nella speranza di dar loro ordine e senso, all'interno di un processo privo di argini che Carl Georg Heise descrive quasi come un atto magico in cui le cose crescevano tra le mani di Warburg in modo incredibilmente sistematico, ma che contemporaneamente non lasciava intravedere una fine prestabilita<sup>31</sup>. Alla morte di Warburg si contarono 72 cassettoni di archivio contenenti ognuno circa 90.000 fogli, classificati sotto la macrocategoria «*Miterleben der Weltkatastrophe*», di cui solo tre spezzoni sopravvissero al bombardamento di Amburgo del 1943<sup>32</sup>. Stranamente infatti, solo gli schedari 115 («*Kulturfrg. Europäertum. Wissenschaft. Kunst*»), 117<sup>33</sup> («*Religion. Ethik. Elem. Ereignisse*») e 118 («*Krieg und Kunst 1915/1916*») furono inseriti tra lo sterminato materiale della Biblioteca Warburg<sup>34</sup> trasportato nel dicembre del 1933 dalla

---

<sup>31</sup> «Wie immer, wenn er sich mit Leidenschaft in eine neue Arbeit stürzte, wuchs ihm die Sache unter den Händen nicht nur ins grandios systematische, sondern zugleich ins nahezu Uferlose... Er verzettelte vollständig die vier oder fünf Hamburger Tageszeitungen, dazu zwei auswärtige, darunter die Frankfurter Zeitung, ferner alles was ihm an Äußerungen in Hochflut der Broschüren und Kriegsbücher wichtig genug erschien, doch blieb die Presse Mittelpunkt.» C. G. Heise, *Persönliche Erinnerungen an Aby Warburg*, Hamburg, 1959, p. 48.

<sup>32</sup> La notizia dell'incendio in cui andò perduta l'intera raccolta degli schedari dedicati alla guerra è riportata da Carl Heise in una breve nota a piè di pagina, ma non vi sono altre fonti certe che la certificano.

<sup>33</sup> Su questa sezione, conservata sotto la denominazione «Aberglauben im Krieg», si veda il testo a cura di Gottfried Korff *Kasten 117. Aby Warburg und der Aberglaube im Ersten Weltkrieg*, Tübinger Vereinigung für Volkskunde e. V., 2007. È questa la fonte di cui mi sono servita per le informazioni relative alle vicende della parte d'archivio Warburg dedicata alla Guerra Mondiale.

<sup>34</sup> La travagliata storia della Biblioteca Warburg ha inizio nel 1879, quando Aby a soli 13 anni rinunciò alla sua primigenitura, chiedendo in cambio al fratello Max l'impegno di acquistare nel tempo tutti i libri necessari per i suoi studi e così il primo nucleo dell'imponente collezione fu costituito dai testi utilizzati nel 1891 per la dissertazione di laurea sulla sopravvivenza dell'antico nei dipinti di Botticelli. La casa, Heilwigstraße 114, in cui si trasferì con la moglie Mary Hertz nel 1909 si rivelò abbastanza capiente da ospitare in ogni angolo tutti i volumi acquistati fino a quel momento. Negli anni immediatamente

città tedesca alla nuova sede londinese, al contrario non fu previsto il trasloco per l'intera sezione riservata alla Guerra Mondiale. Nella ricostruzione tracciata da Peter Schwartz<sup>35</sup> le motivazioni più plausibili sono chiaramente di natura politica. La maggior parte dei testi e dell'archivio dedicati alla guerra, infatti, sarebbero stati appositamente lasciati ad Amburgo come una sorta di pegno da pagare al regime per il trasferimento in Inghilterra e la scelta non a caso cadde sulla sezione più rischiosa da sottoporre al vaglio della censura. Al contrario, a giudizio di Schwartz, il materiale inventariato sotto le numerazioni 115, 117 e 118 fu preservato perché si ritenne che il contenuto fosse maggiormente connesso alle problematiche centrali dell'intero archivio Warburg, rispetto a questioni che apparivano immediatamente più marginali come per esempio "La flotta tedesca" (*Deutsche Flotte*) o il "Diritto pubblico" (*Völkerrecht*). Ciò significa probabilmente che gli schedari superstiti poterono essere inglobati più facilmente in altre costellazioni tematiche con rischio minore di destare sospetti ai controlli; la stessa fortunata sorte ebbero infatti quei libri connessi con gli avvenimenti bellici ma più flessibili ad altri ambiti di classificazione.

Nonostante il numero esiguo dei documenti rimasti, se si pensa alla mole dell'archivio di partenza, i pochi sopravvissuti hanno un indubbio valore storico,

---

successivi, con l'aiuto di quelli che sarebbero diventati i suoi più fedeli collaboratori Fritz Saxl e Gertrude Bing, Warburg diede definitivamente l'avvio al progetto di trasformare la sua abitazione di Amburgo in un centro di studi umanistici, nonostante nella città tedesca non vi fosse una tradizione in questo ambito di ricerca. Nello stesso anno però scoppiò il primo conflitto mondiale, cosa che, come abbiamo visto, pesò notevolmente sulla salute dello studioso non in ultimo a causa del significato del conflitto tra Italia e Germania per la sua formazione e per le sue ricerche. Durante il ricovero a Bellevue la direzione dell'Istituto passò nelle mani di Saxl che lo aprì attivamente agli studiosi, favorito nel frattempo della creazione ad Amburgo della prima Università che portò personaggi di spicco come Cassirer e Panofsky subito impegnati con la Biblioteca in pubblicazioni e conferenze. Saxl e l'indispensabile segretaria neoassunta Gertrude Bing promossero nuovi acquisti e parallelamente ritennero necessario rivedere e semplificare il metodo di catalogazione warburghiano per favorire la consultazione da parte del crescente numero di utenti. Al suo ritorno dalla clinica, nel 1924, Warburg diede il via ai lavori di progettazione per la costruzione di una nuova struttura per la Biblioteca in uno spazio adiacente alla sua abitazione, cosicché all'ampliamento dei locali non sarebbe seguita la perdita di quel carattere privato che la contraddistingueva. Dal 1926 fino all'anno della sua morte, tre anni dopo, la Biblioteca moltiplicò il materiale bibliografico e fotografico, promuovendo cicli annuali di conferenze dedicate ai differenti ambiti disciplinari della collezione. Dal 1929 Saxl fu effettivamente un ottimo direttore, cercando di mantenere nell'accrescimento del materiale acquistato e nel rapporto con il pubblico lo spirito eclettico, aperto e disponibile del suo predecessore. Divenuto Goebbels il ministro della Propaganda del partito nazionalsocialista nel 1933, Fritz Saxl e Gertrude Bing compresero l'urgenza di trasferire altrove l'Istituto, tenuto conto anche delle origini ebraiche della famiglia Warburg. Grazie all'Academic Assistance Council, la Biblioteca fu trasferita a Londra in un luogo provvisorio nella Thames House, sede di uffici. Dopo vari spostamenti, oggi si trova dal 1958 a Woburn Square vicino la sede dell'Università.

<sup>35</sup> Peter J. Schwartz, *Aby Warburgs Kriegskartothek. Vorbericht einer Rekonstruktion*, in *Kasten 117*, cit., pp 39-69.

antropologico, culturale e politico, in linea con lo spirito unitario e poliedrico del sapere warburghiano: “Superstizione” (*Aberglaube*), “Profezie” (*Prophezeiungen*), “Religione” (*Religionswesen*), sono alcune delle parole chiave che si trovano sulle etichette dei fascicoli. A fare chiarezza su un evento concorrono tutti i dettagli, anche quelli apparentemente più distanti dall’area semantica della verità che tanto ossessionava Warburg in quegli anni, poiché se essa si configura come il frutto di un’analisi e di una ricostruzione filologica precisa, proprio per questo non possono essere tralasciati gli elementi variegati e spesso discordanti di cui è costituito il reale. Atteggiamento che risuona nell’approccio warburghiano di tenere insieme e penetrare nell’essenza, evitando retorica e luoghi comuni, antinomie classiche come quella di magia e scienza che di fatto non si rivelano aree semplicemente antitetiche ma strutturalmente interconnesse.

## 1.2. Morfologia della distanza: l’incontro tra Warburg e Binswanger

1 Aprile 88 Amburgo, notte

Le forme attraverso cui il corpo può soddisfare un’azione sono infinitamente molteplici.<sup>36</sup>

La mia più bella farfalla, con le ali spiegate, rompe il vetro, e si mette a svolazzare beffarda nell’aria blue.[...]

Vorrei afferrarla di nuovo ma non dispongo di questa capacità. Per la verità lo vorrei, ma la mia educazione intellettuale non me lo permette. Anch’io sono nato in Platonia e mi piacerebbe, insieme a te, guardare dall’alto di un picco montano il volo circolare delle idee. Accostandomi alla nostra agile fanciulla, vorrei roteare via con lei pieno di gioia. Ma questi slanci non sono fatti per me. A me, è solo permesso guardare indietro e assaporare nei bruchi lo sviluppo della farfalla.<sup>37</sup>

Soffro d’una spaventosa malattia dello spirito. Il mio pensiero mi abbandona a tutti i gradi. Dal fatto semplice del pensiero fino al fatto esterno della sua materializzazione

---

<sup>36</sup> «Die <Formen unter denen der Körper einer Handlung genügen kann sind unendlich mannigfaltig.»A. Warburg, *Frammenti sull’espressione, Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde*, a cura di S. Müller, traduzione di M. Ghelardi e G. Targia, Edizioni della Normale, Pisa, 2011, p. 184.

<sup>37</sup> Aby Warburg ad André Jolles in una delle prime lettere del progetto dei due mai andato in porto di dar vita a una corrispondenza fittizia sul tema della Ninfa. Da E. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, cit., p. 103.

nella parola. Parole, forme di frasi, direzioni interne del pensiero, reazioni semplici dello spirito, io sono alla ricerca costante del mio essere intellettuale. E dunque quando posso cogliere una forma per quanto imperfetta, la fisso, nel timore di perdere tutto il pensiero. Sono al di sotto di me, lo so, ne soffro, ma vi acconsento per paura di morire completamente.<sup>38</sup>

Nella nota monografia che Didi-Huberman dedica ad Aby Warburg, lo studioso francese si addentra nell'intricato rapporto medico-malato che si instaurò tra lo storico amburghese e Ludwig Binswanger<sup>39</sup>. Avendo avuto accesso parziale alla sezione dei documenti ancora protetti dell'archivio del Warburg Institute relativo agli anni del ricovero a Bellevue<sup>40</sup>, Didi-Huberman si è imbattuto in un difficile lavoro di decifrazione degli appunti a matita discontinui e frenetici, frutto dei tentativi di ricerca che Binswanger si premurava di incoraggiare nel suo paziente. Ciò, nonostante il suo primo verdetto medico fosse stato assai nefasto tanto da rammaricarsi preventivamente per la grave perdita che il mondo culturale e scientifico avrebbe subito se Warburg non avesse più potuto «far uso del suo gigantesco patrimonio di conoscenza e della sua immensa biblioteca»<sup>41</sup>. La sua più grande preoccupazione, come scriverà a Freud citando Janet, era relativa all'alto livello di disturbo che aveva intaccato strutturalmente la *fonction du réel* del paziente, per cui ogni nuovo incontro e improvviso scontro con la realtà avrebbe potuto ogni volta da capo avere effetti catastrofici<sup>42</sup>. Didi-Huberman riconosce la forte centralità teorica del lungo periodo di malattia del paziente di Kreuzlingen e scorge in questo vissuto distruttivo uno slancio al contempo costruttivo, in un gioco teso tra due polarità dialettiche al quale contribuì attivamente il suo psichiatra. Tuttavia, non è in prima battuta l'aspetto squisitamente medico a interessare lo studioso francese, quanto la complanarità e l'intreccio di vissuto esistenziale e intellettuale, da cui in effetti non si può prescindere nel valutare i tre lunghi anni di

---

<sup>38</sup> A. Artaud, *La razza degli uomini perduti e altre prose*, i Quaderni di Via Del Vento, Testi inediti e rari del Novecento, traduzione e cura di Pasquale di Palmo, Pistoia, 2012.

<sup>39</sup> G. Didi-Huberman, *Warburg da Binswanger: costruzione nella follia*, in *L'immagine insepolta*, cit. pp. 334-359.

<sup>40</sup> Ivi, p.343.

<sup>41</sup> Lettera dell'8 novembre 1921, in *Sigmund Freud, Ludwig Binswanger Briefswechsel 1908-1938*, Frankfurt am Main, Fischer, 1992, p. 176. Da Ludwig Binswanger, Aby Warburg, *La guarigione infinita. Storia clinica di Aby Warburg*, cit. p.10.

<sup>42</sup> Cfr. UAT 441/3783, II.6, lettera a Embden, 7 novembre 1921. Da Ludwig Binswanger, Aby Warburg, *La guarigione infinita*, cit., p. 11.

convivenza, nonché la corrispondenza successiva al 1924, tra Warburg e Binswager. Il fulcro teorico che lega, a giudizio di Didi-Huberman, i due pensatori è da cogliere precisamente «nel fatto che il primo aveva messo in luce il *tenore sintomatico degli stili* proprio come l'altro cominciava a mettere in chiaro *il tenore stilistico dei sintomi psichici*»<sup>43</sup>. Nell'adottare questo punto di vista che appare convincente proprio perché considera la malattia di Warburg come parte di un'esperienza ampia e multiforme all'interno della quale è impossibile discernere dei confini netti, si partirà dall'ipotesi che al fondo della patologia warburghiana riposi il suo assillo teorico, ovvero la messa a fuoco spaziale e temporale dell'oggetto, la sua distanza di sicurezza dalla pulsione fobica che ne annebbia le forme, «Keep your distance»<sup>44</sup>. L'intento è dunque quello di non affrontare tecnicamente il caso psichiatrico, se non prendendo in esame sintomi ed episodi emblematici direttamente connessi a quei tratti della personalità e della malattia dello studioso che confluirono nell'attività del Warburg ricercatore, e viceversa. Allo stesso modo ciò che sembra più utile mettere in risalto all'interno di questa proposta teorica rispetto alla riflessione binswangeriana sono le questioni che lo psichiatra pone al fondo della sua *Daseinanalysis* circa la distanza medico/paziente, paziente/vissuto patologico, temi di cui non a caso Binswanger approfondì nel corso della sua conferenza sulla fenomenologia<sup>45</sup> del 1922 e alla quale assistette Aby Warburg.

Una breve nota introduttiva<sup>46</sup> sulla storia di Bellevue, legata fin dalla sua fondazione alla famiglia Binswanger, può essere d'aiuto per immaginare le stanze della struttura in cui Warburg fu accolto nel 1921 all'apice del suo delirio maniaco-depressivo e che dopo anni di travaglio fece da scenario alla ricostruzione progressiva e sofferta dei confini del suo personale *Denkraum*<sup>47</sup>.

---

<sup>43</sup> G. Didi-Huberman, *Conoscenza par fusées*, in *Lo sguardo di Giano*, cit., pp. 249-276, p. 259.

<sup>44</sup> M. Forti [a cura di], *Keep your distance: dal simbolo alla storia*, in *Lo sguardo di Giano*, cit.

<sup>45</sup> Cfr. L. Binswanger, *Sulla fenomenologia (Über Phänomenologie)*, in *Per un'antropologia fenomenologica. Saggi e conferenze psichiatriche (Ausgewählte Vorträge und Aufsätze, 1955)*, edizione italiana a cura di Ferruccio Giancanelli, prefazione di Umberto Galimberti, Feltrinelli, Milano, 1984, pp. 5-38, p. 7. Relazione tenuta alla 63 assemblea dello "Schweiz. Verein f. Psychiatrie", a Zurigo il 25-6-1922; scritto celebrativo in onore di Eugen Bleuler, "Zschr. Ges. Neur. u. Psychiat.", 82, 10-45, 1923.

<sup>46</sup> Le notizie generali sulla storia di Bellevue sono tratte dal lavoro di archivio di Annett Moses e Albrecht Hirschmüller in *Binswangers psychiatrische Klinik Bellevue in Kreuzlingen. Das "Asyl" unter Ludwig Binswanger sen. 1857 - 1880*, Frankfurt am Main, 2004.

<sup>47</sup> Ringrazio il prof. Michael Diers (Humboldt Universität zu Berlin, Philosophische Fakultät III, Institute für Kunst- und Bildgeschichte) per avere indirizzato la mia ricerca verso questo concetto rivelatosi poi

Il sanatorio Bellevue fu creato nel 1857 da Ludwig Binswanger, nonno dell'omonimo psichiatra che si prese cura di Warburg, la cui formazione era stata sia medica che filosofica. Quando venne fondata, Bellevue era una piccola clinica psichiatrica a indirizzo terapeutico sociale e familiare. Alla morte di Ludwig, gli succedette, nel 1880, il figlio Robert, interessato alle nuove sperimentazioni dell'epoca in particolare all'ipnosi. Successivamente la clinica passò sotto la direzione del teorico della *Daseinanalysis* che fin da subito costruì il suo metodo terapeutico sul dialogo serrato tra psichiatria e filosofia. Interessato alla terapia psicoanalitica di Freud, con cui intrattenne una fitta corrispondenza<sup>48</sup> - al cui interno si trova anche uno scambio di pareri sul caso Warburg-, fu lettore appassionato di Eugen Bleuler e Gustav Jung, dal quale però si allontanò presto. Infine, fino alla sua definitiva chiusura nel 1980 per problemi finanziari, il sanatorio fu guidato da Wolfgang Binswanger.

A giudizio di Annett Moses e Albrecht Hirschmüller, è possibile riscontrare nelle ricadute pratiche degli approcci dei diversi direttori che si concretizzarono non in ultimo nel progressivo passaggio da Ospizio (*Asyl*) a casa di cura (*Kuranstalt*) e infine a clinica privata (*Privatklinik*)<sup>49</sup>, un riflesso delle fasi che interessarono nel corso di quei decenni lo sviluppo della psichiatria come scienza, in un lungo periodo che vide la proliferazione di importanti teorie in un campo di ricerca ancora giovane.

L'ospizio di Ludwig Binswanger nasce in una fase particolare della concezione della malattia mentale, durante un periodo di rottura con i vecchi modelli in cui si imposero riforme significative (*Reformpsychiatrie*<sup>50</sup>) nel trattamento psichiatrico dei pazienti. La generazione di Ludwig cominciò a prestare attenzione all'aspetto umano nella cura del malato - questione all'epoca tutt'altro che scontata -, al modo in cui un clima d'amore e comprensione unita a un'atmosfera meno severa potessero incidere sulla condizione della malattia mentale e influire sul processo di guarigione. Uno dei maggiori rappresentanti di questa riforma fu indubbiamente Pavel Jacobi il cui ideale di medico era incarnato da colui che «libero dalle bizzarrie e dal coinvolgimento emotivo,

---

centrale nell'analisi del rapporto tra piano teorico e piano esistenziale a partire dall'esperienza della malattia di Warburg a Kreuzlingen. È stata inoltre per me decisiva la partecipazione ai colloqui e ai seminari del gruppo di dottorandi e studenti del prof. Diers, ringrazio in particolare Ce Jian per il suo affettuoso supporto.

<sup>48</sup> S. Freud, L. Binswanger, *Briefwechsel 1908-1938*, cit.

<sup>49</sup> A. Moses, A. Hirschmüller, *Binswangers psychiatrische Klinik Bellevue in Kreuzlingen*, cit., p. 22.

<sup>50</sup> Ibidem.



opera attraverso la sua condotta e il suo stile di vita esemplare in favore del paziente e nel trattamento della patologia si lascia guidare esclusivamente dall'amore, dalla comprensione e dalla compassione»<sup>51</sup>. A questo doveva essere affiancata la costruzione di un ambiente più confortevole, l'attenzione per la pulizia degli spazi, l'arredamento degli interni, l'allestimento dei giardini (*Parkhaus*) e, inoltre, l'organizzazione di varie attività che coinvolgessero i pazienti, dall'impegno lavorativo ai momenti ludici. Di fatto, però, all'interno delle università non era ancora stata concessa alla psichiatria un campo di studi del tutto autonomo dalla medicina interna ed essa manteneva una certa subordinazione rispetto alle scienze esatte.

Il passaggio della direzione al figlio di Ludwig, Robert, coincise con l'introduzione e la diffusione di nuove apparecchiature mediche, per dar spazio alle quali il neodirettore attuò dei cambiamenti e degli ampliamenti strutturali all'istituto. In questo modo si assistette alla nascita di un sistema di padiglioni deputati a una terapia combinata, ma con una netta separazione degli spazi tra le aree deputate alle malattie della mente e quelle del sistema nervoso. Alla fine dei lavori, nel 1907, il numero dei pazienti era cresciuto a 78, contro i 30 del 1881, grazie a soluzioni all'avanguardia che contemplavano, accanto all'attenzione per i singoli casi, alle terapie farmacologiche individuali integrate con una terapia del lavoro, lo studio di una dieta alimentare su misura e un rinvigorimento dell'energia fisica attraverso l'idroterapia e l'elettroterapia, massaggi, ipnosi e psicoterapia; anche se alle ultime due non era ancora stato riservato un ruolo determinante nel percorso di guarigione. La psichiatria si andava via via configurando come scienza e ciò causò un certo allontanamento dai metodi applicati dal fondatore dell'*Asyl*. Seppur nel rispetto umano del paziente e all'interno di un clima il più possibile confortevole e familiare, l'attenzione venne maggiormente focalizzata sull'efficienza del servizio medico e scelte apparentemente architettoniche come la divisione in padiglioni, erano piuttosto il risultato di un progetto ben preciso di Robert Binswanger il cui intento era quello di allontanare i *Nervenkranken* dai *Geisteskranken*. Una netta separazione tra malati più gravi e meno gravi.

---

<sup>51</sup> «Jacobi bezeichnet als Ideal des Irrenarztes denjenigen Arzt, „der frei von Bizarrerien und unabhängig von Affekten, durch sein ganze Lebensführung und Lebensanschauung vorbildlich für die Kranken wirkt und sich bei der Krankenbehandlung ausschließlich von Liebe, Wohlwollen und Mitleid leiten läßt“. M. Herzog (Hrsg.), *Ludwig Binswanger und die Chronik der Klinik „Bellevue“ in Kreuzlingen. Eine Psychiatrie in Lebensbildern*, Quintessenz Verlags-GmbH, Berlin – München, 1995, p. 23, trad.mia.

Bisogna aspettare la terza fase di vita di Bellevue con Ludwig nipote perché la psichiatria si affermi scientificamente. Come noto, fu sotto la sua guida che la clinica prese in cura medici, scienziati, artisti, letterati e attori, in linea con i numerosi interessi del teorico della *Daseinanalysis* che intrattenne una fitta corrispondenza e un ricco scambio di idee con Martin Buber, Ernst Cassirer, Martin Heidegger, Edmund Husserl, Karl Jaspers, Viktor von Weizsäcker e molti altri protagonisti del mondo filosofico e medico del tempo. Interessante si rivela di nuovo a questo proposito l'analisi del contesto storico sociologico offerta da Annette Moses e Albrecht Hirschmüller, che riconoscono nei mutamenti che Bellevue subì nel corso della sua storia, siano essi gradualmente o repentinamente, alcune cesure fondamentali tra le diverse generazioni di medici che si alternarono a Kreuzlingen. I primi sentori di quella che di lì a breve si sarebbe trasformata in un'inarrestabile ondata di modernizzazione le cui parole chiave furono industrializzazione, urbanizzazione e mobilità sociale, si avvertono con il capostipite Ludwig. L'apice di questo processo, nonché al contempo il suo brusco declino con la Prima Guerra Mondiale, si raggiungono con Robert. Nello stesso periodo la psichiatria comincia a prendere campo all'interno di una società ormai del tutto inglobata nei meccanismi di quel dirompente processo che fu definito come civilizzazione moderna, all'interno della quale per la prima volta si prestò attenzione per la salute psichica dell'individuo. Lo stress scaturito da un nuovo stile di vita cittadino, i ritmi di lavoro, l'inquinamento e le nuove tecnologie moltiplicarono infatti il numero dei pazienti delle case di cura e delle cliniche specializzate nella terapia del sistema nervoso, il cui funzionamento era stato ulteriormente compreso grazie alla diffusione degli apparecchi elettronici.

Lo stesso medico di Warburg si ritrovò ad operare sullo sfondo del disastroso clima socio-politico del primo dopoguerra contraddistinto come noto da una repentina crisi economica, dallo sviluppo della Repubblica di Weimar fino all'ascesa di Hitler e allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale. L'assetto stesso della clinica non fu immune al succedersi di eventi di tale portata, che ebbero effetti, così come avvenne per Warburg, sulla salute mentale dei soggetti più fragili. Se si pensa a come da sempre, e in particolar modo agli inizi del Novecento, fosse vitale per artisti e intellettuali lo scambio e la mobilità culturale tra i diversi paesi dell'Europa - tra gli altri Germania, Austria, Francia e Italia - non è difficile immaginare il duro colpo che subirono coloro che si

trovarono improvvisamente e forzatamente confinati all'interno di precisi territori politici. Warburg con la sua devozione per l'arte rinascimentale italiana rappresenta in questo senso un caso emblematico, prova ne è il suo iniziale desiderio di offrirsi come volontario per partire per il fronte come interprete. Un tentativo estremo di continuare la sua opera di congiungimento tra culture ed epoche differenti.

Il resoconto stilato nel 1957 dallo stesso Binswanger che riporta e confronta i metodi terapeutici che si susseguirono a Bellevue<sup>52</sup>, testimonia il passaggio decisivo tra l'atteggiamento a cui aveva dato avvio il nonno del medico di Warburg, in parte protrattosi ancora con il padre, Robert, e l'introduzione della terapia psicoanalitica nella terza fase della clinica svizzera. In particolare ci si rese conto che il clima di amore e comprensione, per certi versi paternalistico, non era una condizione sufficiente per il recupero del paziente. Ludwig Binswanger, nella ricerca di un approccio sperimentale personale, si affidò il più possibile all'integrazione tra rimedi differenti, prevedendo dunque accanto al trattamento farmacologico e alle sedute di analisi, l'uso dei macchinari introdotti dal padre e una variegata terapia del lavoro gestita dalla moglie. Ciò su cui si sofferma Binswanger è la necessità che questa interazione, pensata nel rispetto dell'unità psicofisica umana e della conseguente fluidità delle differenze tra *Physio-* e *Psychotherapie*<sup>53</sup>, fosse mirata alla cura delle singole patologie e dei singoli casi, non perdendo mai di vista le variabili che trascendo i caratteri squisitamente psicologici, nella fattispecie i mutamenti sostanziali che in quel periodo stavano trasfigurando la società. Ciò significa inoltre l'organizzazione di un luogo di lavoro consono agli obiettivi e alle esigenze mediche che tenga conto dell'aspetto estetico oltre che di quello funzionale, o meglio che garantisca l'armonia tra i due parametri in un'atmosfera di cooperazione tra personale e pazienti. A proposito del difficile compito medico e umano che spetta al primario una clinica psichiatrica, Binswanger rinvia a un confronto avuto con Martin Buber<sup>54</sup>; partendo dal presupposto che ogni vissuto

---

<sup>52</sup> M. Herzog (Hrsg.), *Ludwig Binswanger und die Chronik der Klinik „Bellevue“ in Kreuzlingen*, cit.

<sup>53</sup> «Im übrigen sehen wir ja immer mehr ein, daß die Grenzen zwischen Physio- und Psychotherapie, wie ich schon im Jahre 1932 schrieb durchaus fließende sind». Ivi, p. 52.

<sup>54</sup> «Diese Rolle [der Leiter einer Klinik] aber hat, um mit Martin Buber zu sprechen, wie jeder Dienst des Geistes am Leben, ihre „eigentümliche Sachlichkeit, ihre Struktur der Maße und Grenze, die keineswegs der Innigkeit persönlichen Erfassens und Durchdringens widerstrebt“, aber doch von einer „bestimmten Kontrapunktik von Hingabe und Zurückhaltung, Vertrautheit und Distanz“ beherrscht ist. Diese Kontrapunktik kann natürlich nicht durch Reflexion erworben oder gelernt, sie muß empfunden, erlebt und

personale non possa essere inteso e compenetrato in modo del tutto oggettivo in modo da individuarne confini e delimitazioni quantificabili, l'incarico del medico è quello di concertare dedizione, riservatezza, fiducia e distanza per avvicinarsi alla comprensione del modo in cui il malato accede alla realtà. Questa armonia tra gli elementi non è acquisibile in maniera standardizzata e preventiva, non è esclusivamente il frutto della riflessione e della somma di dati clinici, bensì il risultato dell'esperienza vissuta (*gelebt*), esperita (*erlebt*) e sentita (*erfühlt*). Ciò che, aggiunge Binswanger, realmente contraddistingue la professione medica nella sua essenza. La misura della distanza va dunque empiricamente saggiata e sperimentata prima di divenire prassi. Come vedremo, ciò che Warburg chiama "spazio del pensiero della sensatezza" esige questa rischiosa ma necessaria immersione diretta negli eventi colti all'interno del loro flusso vitale. Per entrambi - come non manca di sottolineare di seguito Binswanger<sup>55</sup> - pur se in ambiti disciplinari differenti, l'aspetto pratico e quello teorico-conoscitivo vanno sviluppati simultaneamente, in un reciproco gioco di smussamenti e riconfigurazioni. Non bisogna riferirsi univocamente né alla dimensione spirituale né a quella fisica (*Leib*), né parlare della compresenza delle due sfere, definizione che di fatto continua a sgretolare l'unità dell'essere umano, ma "dell'uomo" e delle sue stratificazioni razionali, comportamentali, culturali, morali e organiche. Il sintomo proprio di una patologia non va concepito come un deficit localizzato, ma come ristrutturazione dell'intera esperienza del malato. Dal momento che nella prospettiva binswangeriana la forma patologica è a tutti gli effetti una modalità peculiare di stare al mondo, di esistere, non un mero delirio informe privo di connotati, bisogna impegnarsi a scovarne i caratteri propri del vissuto estetico (*ästhetischen Erlebnisform*)<sup>56</sup>. Questa convinzione dà la misura del ruolo che Binswanger riserva alla dimensione estetologica, non relegandola al

---

gelebt werden, und die Art, wie die Arzt sie lebt, wie er Mensch zu Mensch, Helfer zu Notleidenden, Führer zu Zögling, sachlicher Verkünder einer historisch gewordenen wissenschaftlichen Lehre und kundiger Ausüßer einer durch objektive Regeln bestimmten ärztlichen Kunst ist, all das entscheidet darüber, ob er wirklich Arzt und was für eine „ärztliche Persönlichkeit“ er ist». Cfr., Ivi, p. 49.

<sup>55</sup> «So traten praktische Werkwelt und wissenschaftliche Welt miteinander in engste Berührung, um sich immer mehr zu durchdringen. Der geistige Mittelpunkt, um den beide Welten sich drehen, sind weder die Seele noch der Leib, noch beide zusammen, sondern „der Mensch“ und die Problematik, die sich um sein praktisches und wissenschaftliches Verständnis, seine Führung, Erziehung, Belehrung und Heilung auftürmt». Cfr., Ivi, p. 58.

<sup>56</sup> L. Binswanger, *Über Ideenflucht* (Zürich, 1933), *Sulla fuga delle idee*, traduzione di Cristina Caiano, introduzione di Stefano Mistura, Einaudi, Torino, 2003. Da G. Didi-Huberman, *Conoscenza per fusée*, cit. P. 260.

mondo della creazione e della fruizione prettamente artistica, ma scavando a ritroso nel significato etimologico di *aisthesis* come percezione, per cogliere le radici delle alterazioni del vissuto esperienziale del malato. Il cammino di (auto)strutturazione metodologica che passa attraverso la ricerca estetica come archeologia del sensibile lega intimamente i due pensatori, ai quali non sarebbe in effetti ascrivibile una concezione dell'arte come terapia, quanto piuttosto come incontro con forme espressive che avvicinano al mondo, alle modalità percettive individuali e collettive: ogni infelicità, ogni schisi del pensiero sa prendere forma e lo fa nel momentaneo strutturarsi dello stile<sup>57</sup>. Ciò ha avvicinato al medico di Kreuzlingen, seppur nella più drammatica ambivalenza, il Warburg ossessionato dalla sua doppia natura di Giano bifronte<sup>58</sup>, minacciato costantemente dalla malinconia saturnina come studioso e come uomo, e che come Antonin Artaud – rimando alla citazione che apre il paragrafo - era angosciato dalla sfuggevolezza della forma, la sua, dall'impossibilità di trovarne delle solide sembianze sulle quali potersi adagiare. Se da un lato è proprio nella frammentarietà della produzione saggistica warburghiana che è possibile riconoscere la sua cifra stilistica, dall'altro non è difficile ricondurre questa caratteristica alla sua nota e dichiarata paura di portare a termine qualcosa, di definire e sigillare il corso dei pensieri. Proprio per questo, come riportano le cronache della sua degenza in clinica<sup>59</sup>, durante la fase culminante della malattia non gli si può fare torto più grande che esaudire i suoi desideri. Di contro, così come il poeta francese confessa di piegarsi alle forme imperfette pur di non perdere l'inezienza del pensiero<sup>60</sup>, così Warburg traduce nella sua maniacalità il timore di Platonina, convogliandolo nel progetto di catalogazione di formule di *Pathos* universali nello spazio e nel tempo. Nella loro distanza storica e geografica.

La mia malattia consiste in ciò, che io perdo la capacità di collegare le cose nei loro semplici rapporti causali, e ciò che [*sic*] si rispecchia nello spirito così come nel

---

<sup>57</sup> Cfr. G. Didi-Huerman, *Conoscenza par fusée*, cit., p. 256.

<sup>58</sup> «[...] ero di nuovo caduto in uno stato malinconico dominato dall'idea fissa che io avessi una testa di Giano (*Januskopf*)». A. Warburg, *Frammenti autobiografici di Kreuzlingen, 1922*, in D. Stimilli [a cura di], *Aby Warburg. La dialettica dell'immagine*, «aut aut», 321-322, maggio-agosto, 2004.

<sup>59</sup> Cfr. Ludwig Binswanger, *Aby Warburg, La guarigione infinita. Storia clinica di Aby Warburg*, cit. p. 73.

<sup>60</sup> A. Artaud, *La razza degli uomini perduti e altre prose*, cit.

discorso, così per esempio io posso mangiare per questa ragione solo cibi semplici e perspicui; perché, mi chiedo, mi manda la signora Höfer, alla quale avevo esplicitamente fatto la stessa obiezione quando lei visitò – sottolineo – casualmente mia sorella, melanzane con un ripieno indefinibile nel piatto, ciò che mi ero appena proibito. Vedo in questa contraddizione dei miei inutili desideri un serio ostacolo alla mia autoliberazione.<sup>61</sup>

Dopo lo scoppio della Prima Guerra Mondiale, ovvero poco prima dell'acuirsi della sindrome maniaco-depressiva, Warburg aveva focalizzato la sua attenzione quasi esclusivamente sul tema della superstizione, sovrapponendo, come era suo solito fare, griglie di lettura differenti, dalla chiave antropologica, a quella storico-artistica, psicologica e sociologica. Sul tema lo si vede tornare per inaugurare il suo agognato ritorno alla ricerca nel 1923, con la scelta dei materiali relativi al viaggio in America, dove l'incontro con la tradizione Hopi gli aveva dato modo di saggiare sul nascere le matrici della superstizione. Come vedremo in maniera dettagliata, Warburg individua nella cultura Pueblo un connubio genuino e peculiare tra superstizione, unità mistico religiosa del soggetto con la natura inanimata, con il delinarsi della progettualità razionale. In questa fase preliminare, propedeutica a una lettura dello *Schlangenritual* a partire dalla definizione del contesto in cui venne prodotto, ci si vuole fermare su due tratti sintomatici della psicosi warburghiana che si incrociano con i capisaldi della sua ricerca sul campo. L'attaccamento morboso ad alcuni animali con cui parlava in stato allucinatorio<sup>62</sup>, soprattutto con le sue adorate falene notturne con le quali si confidava nelle stanze di Bellevue, e l'orrore/attrazione per il fagocitamento declinato nella polarità divoramento animalesco (*fressen*)/digiuno come astensione dalla contaminazione e appropriazione (*Aneignung*)/presa di distanza.

Il peccato originale d'Adamo è certamente consistito in primo luogo nell'aver incorporato [*Einverleibung*] la mela, un corpo estraneo il cui effetto era incalcolabile. Inoltre, fatto questo altrettanto importante, costretto ad usare la zappa per lavorare la terra, egli sperimentò un'estensione tragica della sua esistenza attraverso lo strumento, poiché

---

<sup>61</sup> UAT 441/3782: Aby Warburg, II, 5, foll. 23-24. Da <sup>61</sup> A. Warburg, *Frammenti autobiografici di Kreuzlingen*, cit.

<sup>62</sup> Sul tema si veda G. Chiarini, *Piccolo bestiario warburghiano. Serpenti, falene e altri esseri alati*, in *Lo sguardo di Giano*, cit. pp. 413-341.

quest'ultimo non fa parte del suo essere. La tragedia dell'uomo che mangia e che manipola è uno dei capitoli della tragedia umana.<sup>63</sup>

Il tema dell'estensione e della tecnica, del rapporto io-mondo esterno, la cui delimitazione è da ricercarsi tra il prendere e il comprendere<sup>64</sup>, si tramuta nella paranoia e nella superstizione della contaminazione e dell'identificazione. Scorrendo le osservazioni di Binswanger sul caso clinico Warburg, difficilmente si trovano pagine prive di annotazioni relative alla sua paranoia alimentare che, non a caso, verteva principalmente sui componenti della sua famiglia.

La verza sarebbe il cervello di suo fratello, le patate le teste dei suoi figli, la carne è carne umana dei suoi familiari, il latte non viene dalla vacca. Spesso a colazione non riesce a mangiare i panini, nonostante abbia ancora fame, perché altrimenti mangerebbe il proprio figlio. [...] Si lamenta di avere delle visioni terrificanti: tre bambini piccoli sarebbero stati trascinati nella sala di biliardo, erano ridotti a pelle e ossa. Pensa che questi bambini siano stati macellati e di averli poi mangiati. [...]<sup>65</sup>.

L'aspetto fobico, predominante tra i tratti di quello che i medici definirono «stato misto», si scatena nella fusione di idee deliranti orrifiche che intersecano biografia e materiali della ricerca storico-artistica. Il mangiatore di bambini Saturno, raffigurato dal Dürer, e le manie di persecuzione verso il personale della clinica che a suo avviso lo costringeva a nutrirsi dei suoi parenti presi prigionieri all'interno dei padiglioni. Ogni pisello, patata, fagiolo è l'anima di un essere umano e si rifiuta categoricamente di mangiare pesce, perché suo figlio ne ha preso le sembianze e lo mette in guardia dal piatto implorandolo: «Papà, non vorrai mica mangiarmi»<sup>66</sup>. È ossessionato dal sangue, da tutte le secrezioni corporee e dai corpi in decomposizione e per questo inveisce violentemente contro infermieri e medici che bramano alle sue spalle per cibarlo con sostanze contaminate da tessuti umani, come se fosse terrorizzato dall'idea di autofagocitarsi. Eppure le crisi frequenti sono intervallate, già nel 1922, da momenti di lucidità e consapevolezza della sua situazione, tanto da avanzare ipotesi

---

<sup>63</sup> A. Warburg, *Gli Hopi*, cit., p. 46.

<sup>64</sup> Ivi, p. 62.

<sup>65</sup> Ludwig Binswanger, *Aby Warburg, La guarigione infinita. Storia clinica di Aby Warburg*, cit. p. 86.

<sup>66</sup> Ivi, p. 94.

interpretative. Quasi sempre egli riemerge dal delirio tramite lo sforzo teorico. Accanto agli incontri con Cassirer e Saxl durante la stesura dello *Schlangenritual*, un'opportunità proficua per Warburg si presenta in occasione della conferenza di Binswanger sulla fenomenologia.

Poiché non so se la dattilografia mi sarà messa a disposizione abbastanza spesso, estraggo ora dalla mia esperienza il tema che grazie alla conferenza del dottor Ludwig Binswanger il 16 novembre 1922 è divenuto di nuovo chiaro come il tema peculiare della mia psiche, e attraverso il cui trattamento io posso portare il contributo sperato alla conoscenza della psiche sana e malata di un uomo cerebrale. Vorrei scegliere come titolo: *Immagine e segno [Bild und Zeichen]*. E come sottotitolo: [...] *Selezione della mia funzione della memoria per immagini [Auslese meiner Funktion des Bildgedächtnisses]*.

[...] Il dottor L. B. parlò della fenomenologia di Husserl e commentò con esempi scelti abilmente l'essenza, il tipo di questa sostanza categoriale. [...] parlò di stile da cattedrale della musica, menzionò come esempio di tale intuizione i cavalli variopinti di Franz Marc e la designazione *Sala parlante [Sprechsaal]*, che un infermo di mente aveva trovato come designazione collettiva per le allucinazioni acustiche di cui era vittima.<sup>67</sup>

Dopo una chiosa preliminare volta chiarire i possibili percorsi vagliati da Binswanger per introdurre il suo intervento sul metodo fenomenologico a un pubblico di psichiatri, tra i quali siede Aby Warburg, il medico entra subito nel vivo della trattazione. La via dell'esposizione dello sviluppo storico, così come la sintesi globale troppo ostica per chi non conosce la materia, appaiono quelle indubbiamente da scartare. La questione da cui partire è piuttosto il punto focale dell'indagine fenomenologica, la percezione come condizione imprescindibile nel prendere parte attiva e passiva ad un mondo di cose e di eventi, di cose corporee e psichiche. Si apre subito il primo bivio. La percezione può essere modulata e concettualizzata attraverso il metodo delle scienze naturali, che per definizione prevede la designazione delle condizioni del prodursi di un oggetto. Esiste però notoriamente, continua Binswanger, anche un altro modo di fruire gli oggetti, ossia quello di osservare, guardare e poi ancora guardare fino al risultato di essere completamente trasportati dentro l'oggetto, sia esso animato o inanimato, del mondo naturale o un prodotto artificiale: «[...] ciò è

---

<sup>67</sup> A. Warburg, *Frammenti autobiografici di Kreuzlingen*, cit.



ancora molto vago. Vorrei però sottolineare questo fatto: quando un pittore geniale come Franz Marc dipinge cavalli azzurri, egli rappresenta del cavallo una qualità che non può essere rinvenuta nella natura, che non può essere percepita»<sup>68</sup>. Ciò che Marc scorge, continua Binswanger, non sono quindi dei singoli cavalli ma l'essenza stessa del cavallo, la sua equinità. L'anno prima dell'esposizione del 1917, durante la quale è presente il quadro di Marc, Warburg aveva acquistato, grazie a una piccola eredità del suocero, *Cavalla con puledri* (1912)<sup>69</sup>, ma il suo legame con Franz Marc è in effetti in un'altra occasione ancora più vicino al pretesto teorico per cui Binswanger lo chiama in causa durante la sua conferenza. Nello stesso anno, nel 1916, Pauli, direttore della *Kunsthalle*, acquistò proprio su consiglio di Warburg un'opera di Marc del 1913 che avviò un acceso dibattito<sup>70</sup>. Si trattava del *Mandrillo*, che sconvolse anche i gli ambienti più vicini all'espressionismo, tanto che Pauli – in un piccolo volume dedicato all'opera e sponsorizzato dalla famiglia Warburg – si sofferma lungamente sui circoli di critici che si affollavano ogni giorno intorno al quadro in un animato confronto. Ciò che sembra in prima battuta interessante, è l'analogia tra quella che appare, a giudizio di Pauli, la principale ragione di scandalo scatenata dall'opera, e il motivo che spinse Binswanger a scegliere proprio i cavalli di Marc a supporto della sua argomentazione circa la possibilità di rappresentare l'essenza universale di una molteplicità di fenomeni.

È chiaro che i dibattiti si fanno più accesi nella misura in cui il loro oggetto è discutibile; e apparentemente tutto è discutibile nel *Mandrillo* – per esempio addirittura la sua esistenza. È veramente un *Mandrillo*? E in quale misura potrebbe esserlo? Questa domanda preliminare sembra essere per alcuni osservatori particolarmente lacerante, addirittura l'unica importante. Lì si vede allontanarsi sollevati, dopo che hanno almeno potuto riconoscere il naso della scimmia.<sup>71</sup>

Si tratta dunque della sensazione di straniamento di chi viene posto di fronte a una rappresentazione affatto naturalistica e poco riconoscibile. L'essenza del mandrillo

---

<sup>68</sup> L. Binswanger, *Sulla fenomenologia*, cit., p. 7.

<sup>69</sup> M. Forti, *Dal realismo all'espressionismo. Warburg e la cultura artistica contemporanea*, in *Lo sguardo di Giano. Aby Warburg fra tempo e memoria*, cit., pp. 377-410, p. 397.

<sup>70</sup> Ivi, p. 406.

<sup>71</sup> G. Pauli, *Franz Marc, Il Mandrillo*, Palazzo delle esposizioni di Amburgo, piccola guida n. 20, Amburgo, 1921, stampato su richiesta dei signori M.M. Warburg & Co. Da M. Forti, *Dal realismo all'espressionismo*, cit., pp. 406-407.

si impone prepotentemente ma senza essere veicolata da coordinate prestabilite. In quale misura potrebbe esistere il mandrillo? Come nota Micol Forti<sup>72</sup>, l'approccio warburghiano non è semplicemente più aperto e meno vincolato dalle categorie dell'arte classica, ma lo studioso amburghese è propriamente interessato a penetrare il linguaggio e le modalità espressive delle forme contemporanee, che nel caso di Marc e, soprattutto degli effetti che i suoi lavori provocavano sul fruitore, toccavano il cuore della sua riflessione metodologica attorno all'origine (*Ursprung*) dell'arte come fondamento biologico. Non è del resto difficile intuire quanto Warburg potesse in questo senso essere stimolato dalla curiosità che gli artisti europei mostravano per il primitivismo già a partire degli inizi dell'Ottocento, passione che si era intensificata con le Avanguardie e con la nascita dei primi musei etnografici. Inoltre, vi è un'altra questione centrale nella riflessione warburghiana e immediatamente connessa allo slancio mostrato dagli Avanguardisti verso l'esotismo, ovvero lo scontro tra arte, tecnica e industrializzazione, nonché le polarità che sgorgano da questa neonata convivenza. Modello e copia, forme naturali e artificio, cultura e civilizzazione: nuclei che, come vedremo, fanno quanto mai da sfondo ai principali interrogativi warburghiani. Nonostante, come spesso nel corso della trattazione si proverà a mettere in luce, Warburg non sia di certo annoverabile tra i conservatori nemici del progresso, vi sono indubbiamente dei principi cardine promossi dagli espressionisti che ben si sposano con alcune concezioni warburghiane, seppur con evoluzioni e soluzioni differenti. Il mistero della forma come espressione delle forze misteriose dell'inconscio, alle quali l'uomo deve empaticamente attingere, non è sicuramente secondo Warburg l'unico fattore in gioco nella strutturazione del pattern espressivo, ma è una delle componenti determinanti. Lo storico amburghese prende una posizione ancor più radicale, dal momento che l'artista non si ritrova nella condizione di scegliere liberamente di pescare dai meandri delle energie inconse, poiché si trova già da sempre all'interno di questo magma. Per narrare la storia delle passioni (*Leidenschaften*) vissute dall'interno in maniera totalizzante egli deve allora piuttosto cercare il modo di prendere distanza dalle stesse. Come quando – continuando a seguire i casi citati da Binswanger nella sua trattazione del 1922<sup>73</sup> - Van Gogh vede e riproduce nel vento che frusta un albero, non il vento, non l'albero ma un

---

<sup>72</sup> M. Forti, *Dal realismo all'espressionismo*, p. 407.

<sup>73</sup> L. Binswanger, *Sulla fenomenologia*, cit., p. 9.

“dramma”: «nel grano nuovo, non i singoli steli, bensì qualcosa di indicibilmente puro e mite, che suscita una commozione analoga a quella suscitata per esempio dall’espressione di un bambino dormiente»<sup>74</sup>. Nella scelta liberatoria della direzione del gesto espressivo viene disambiguata l’origine che altrimenti rimarrebbe contrita e contratta nello spazio e nel tempo, nel recinto fobico della superstizione. Quando invece la pulsione si distende nello stile, essa non viene costretta nella rigidità delle forme, ma come lo stesso Warburg sottolinea, se ciò accade, nelle opere di Dürer così come in quelle di Franz Marc, sarà un imprescindibile aiuto «nel nostro tentativo di afferrare l’idea delle cose nella “evanescenza delle loro manifestazioni”»<sup>75</sup>.

*L’arte e il pensiero*

L’arte è un particolare modo di reagire alle immagini che ci sono state impresse.

L’attività artistica esclude una parallela attività scientifica.

L’ideale nell’arte e l’astrazione nella scienza discendono dallo stesso desiderio di fare ordine, anche se la

direzione generale della volontà è diversa.

Nell’“ideale” il singolo vuole sprofondare, essere attratto dal dettaglio conosciuto.

Nell’astrazione egli tenta invece di collegare i dettagli alla massa disordinata [al fine] di liberarsene.<sup>76</sup>

Eppure, ciò che Binswanger si premura subito di precisare a proposito dell’indagine fenomenologica e che vale in qualche misura anche per lo *Zwischenraum* warburghiano fucina della produzione artistica tende a sfatare ogni luogo comune sulla frattura tra dimensione istintuale e controllo razionale. La prospettiva proposta, seppur in ambiti tra loro lontani, dal medico tedesco e da Warburg, pur allontanandosi dalle discipline prettamente descrittive, rifugge altrettanto un approccio puramente soggettivo e autocentrato. Lo psichiatra si affida a un concetto di matrice husserliana, «intuizione categoriale», per designare una sfera peculiare della conoscenza che non rimanda

---

<sup>74</sup> Lettera di Van Gogh al fratello, da L. Binswanger, *Sulla fenomenologia*, cit., p. 7.

<sup>75</sup> M. Forti, *Dal realismo all’espressionismo*, p. 410.

<sup>76</sup> A. Warburg, *Frammenti sull’espressione*, cit., fr. 48, p. 199. «Die Kunst ist eine besondere Art wie man gegen die eingedrückten Bilder reagiert. Die künstlerische Thätigkeit schließt eine gleichzeitige wissenschaftliche Thätigkeit aus. Das Ideal in der Kunst und die Abstraction in der Wissenschaft entstehen aus demselben Wunsche zu ordnen, aber die allgemeine Willensrichtung ist verschieden: Im „Ideal“ will die Einzelne in der erkannten Einzelheit versinken, angezogen werde; In der Abstraction sucht er die Einzelnen zur unbehülflichen Masse zu verbinden, um sich frei zu machen».

immediatamente né alla percezione di dati sensibili, né all'analisi concettuale. Sono atti intenzionali non sensibili che non sussumono alcuna realtà mistico-metafisica. Se è vero che convenzionalmente – nella psicologia associazionista soprattutto - si ricorre a una certa accezione di sinestesia per spiegare il meccanismo empatico tramite il quale un campo di grano assume le sembianze emotive di un bambino dormiente, a giudizio di Binswanger il riferimento all'associazione mediata ha il difetto di presupporre già aprioristicamente l'esistenza di ciò che si vuole spiegare<sup>77</sup>. Cos'è allora questo movimento che trascina il soggetto conoscente all'interno del fenomeno? Non sembra pertinente in questa sede andare a fondo nel concetto husserliano di «essenza» se non nella misura in cui è lo stesso Binswanger a chiamarlo in causa, come ciò che non coincide con la realtà materiale degli oggetti ma che non è riconducibile neppure a un sistema di categorie ideali, dal momento che la fenomenologia si presenta come «scienza dei fenomeni della coscienza, o meglio dell'essenza pura dei fenomeni che si danno nell'intuizione categoriale, nella visione delle essenze»<sup>78</sup>. Rispetto alle altre scienze, continua Binswanger, la fenomenologia è interessata al conseguimento di un metodo che possa penetrare senza mediazioni gli *Erlebnisse*, i vissuti puri e a priori. Nel trasportare questo approccio in ambito medico-psichiatrico, bisogna prima di tutto cercare di definire il processo percettivo che per ciò stesso implica notoriamente un doppio movimento verso l'esterno e verso l'auto osservazione. Due componenti che, come dimostreremo nel corso del prossimo capitolo, sono essenziali all'interno dell'impianto teorico warburghiano. Se nelle scienze naturali questo approccio diventa una scomposizione funzionale nell'osservazione delle singole parti, nei riguardi delle proprietà psichiche esso diviene una vera e propria immersione dentro «l'infinità dell'esperienza»<sup>79</sup>. È il caso della proposta di Bleuler che incappa nell'errore della frammentazione concettuale poiché a suo avviso la percezione corrisponde all'elaborazione di dati sensibili esterni e ciò vale anche per i processi mnesici e associativi. Una costruzione a partire da engrammi già disponibili che la percezione si limita a combinare insieme. È interessante notare come l'accezione di engramma

---

<sup>77</sup> Cfr. L. Binswanger, *Sulla fenomenologia*, cit., p. 10.

<sup>78</sup> Ivi, p. 11.

<sup>79</sup> Ivi, p. 15.

utilizzato da Rorschach a cui Binswanger fa riferimento<sup>80</sup>, si discosta da quella che da lì a poco Warburg avrebbe teorizzato nel suo *Atlante Mnemosyne*. La terminologia di cui Warburg si appropria a partire dall'introduzione del *Bilderatlas*<sup>81</sup>, è da attribuirsi alla lettura dell'opera di Richard Semon del 1904<sup>82</sup>, *La Mneme come principio conservativo nel mutamento dell'accadere organico*, che a sua volta aveva assimilato la lezione di Hering sul nesso essenziale tra memoria, eredità e materia organica. Ciò che ci interessa notare a questo proposito, poiché ritornerà nel corso della trattazione come *leit motiv* fondamentale del metodo teorico ed esistenziale warburghiano, è l'implicita presenza del biologo Ernst Haeckel, maestro di Semon, nella personale ristrutturazione del concetto di engramma. Le variabili implicate esulano dai semplici meccanismi del ricordo, la memoria concerne *habit*, eredità e riproduzione degli organismi. Non si tratta di pescare all'occorrenza da una collezione preesistente di pattern mnemonici che cade sotto la categoria di "engramma"; gli organismi registrano e immagazzinano i feedback stimolo/risposta ottenuti tramite l'interazione con il proprio ambiente, conservandoli così nel patrimonio esperienziale che connette passato e presente in un'unità vitale. Lo stesso meccanismo causa-effetto è così non un processo freddo e meccanico, ma l'intersezione tra la storia acquisita dall'organismo e la continua ristrutturazione degli incontri ambientali. L'engramma comprende fenomeni fisici quanto psichici e concerne l'intero spettro del sensorio. Semon chiama *effetto engrafico*<sup>83</sup> la capacità degli stimoli di incidersi materialmente nella struttura dell'organismo, contribuendo all'arricchimento del patrimonio *engrammatico* di un soggetto che consta al contempo di una componente ereditaria e di una acquisita individualmente: «I fenomeni che risultano nell'organismo dalla presenza di un determinato engramma o da una somma di engrammi li definisco *fenomeni mnemici (mnemische Erscheinungen)*. L'insieme delle facoltà *mnemiche* di un organismo lo definisco come la sua *Mneme*<sup>84</sup>». La sede in cui lo stimolo engrammatico lascia la sua traccia fisica sono le cellule cerebrali e tali modificazioni possono essere anche trasmesse agli organismi-figli. Qui si entra nel vivo

---

<sup>80</sup> Ibidem.

<sup>81</sup> A. Warburg, *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*, Aragno, Torino, 2002.

<sup>82</sup> R. Semon, *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens*, W. Engelmann, Leipzig, 1908.

<sup>83</sup> Cfr. A. Pinotti, *Memoria del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*, Mimesis, Milano, 2001.

<sup>84</sup> R. Semon, *Die Mneme*, cit., pp. 22-23. Da A. Pinotti, *Memoria del neutro*, cit. pp. 164-165.

di ciò che Warburg ha ripensato alla luce dello sviluppo dei caratteri storico-artistici. Quando l'engramma si imprime nella sostanza cerebrale entra in un periodo di latenza in cui le metamorfosi subite dall'individuo non sono immediatamente visibili, ma riposano sotto forma di nuove risposte in potenza pronte a intervenire in modo inedito in reazione a un stimolo ambientale. I tempi di questo sonno apparente sono variabili, rispetto al patrimonio individuale lo spazio di latenza giace tra il momento in cui l'engramma si sedimenta e l'esperienza che riaccende le nuove sembianze; nella vita della specie, invece, può venir fuori in una delle generazioni successive a quella che ha subito modificazioni strutturali.

Con *ecforia* di un engramma intendiamo il trasferimento di un engramma dalla sua condizione latente alla sua condizione manifesta o, in altri termini, l'attivazione di una disposizione all'eccitazione (*Erregungsdisposition*), che è rimasta nell'organismo come modificazione abitualmente latente. L'engramma divenuto manifesto o l'eccitazione che si sviluppa sul terreno di quella disposizione, li abbiamo definiti come memoria *mnemica* (*mnemische Erregung*)<sup>85</sup>.

Nell'ottica warburghiana le *Pathosformeln* subiscono un'evoluzione analoga di progressiva ristrutturazione attraverso il processo di stratificazione temporale; grumi di latenze che vanno sotto il nome di *Nachleben* si risvegliano grazie alla potenza espressiva di quel gesto creativo che sa al contempo coniugare il patrimonio engrammatico collettivo con quello del singolo. Si comincia in questo modo a comprendere la portata del fascino e dell'interesse mostrato da Warburg per la biologia ed esplicitato in più occasioni negli appunti giovanili<sup>86</sup>, così come espresso nel desiderio di scovare i «fondamenti biologici dell'arte». Non si tratta banalmente di ricondurre il lavoro sperimentale di Warburg alla tendenza molto in voga soprattutto nel Diciannovesimo secolo di attribuire ai fenomeni estranei al mondo naturale i caratteri propri della forma vivente. Se le immagini trasportano e trasudano l'intero spettro delle passioni umane e subiscono un preciso e peculiare processo *mnemico*, quest'ultimo rassomiglia ai meccanismi organici grazie all'analogia delle polarità vitali che giacciono al fondo. Questo complesso di forze che struttura di volta in volta configurazioni di

---

<sup>85</sup> R. Semon, *Die Mneme*, cit., p. 183. Da A. Pinotti, *Memoria del neutro*, cit., p. 166.

<sup>86</sup> A. Warburg, *Frammenti sull'espressione*, cit.

reticoli energetici differenti, provocando improvvisi ritorni o brusche fratture di determinate situazioni energetiche, è generato dalle condizioni sotto le quali un organismo vive o dai fattori che in quel momento agiscono su di esso<sup>87</sup>. Warburg recepisce in questo senso l'idea semoniana di engramma come punto dal quale si dipanano le possibili direzioni, senza escludere la coesistenza di soluzioni dicotomicamente opposte, poiché *Mneme* è un concetto che fonde ricordo e oblio, conservazione e trasfigurazione, il trasformarsi e lo svanire.

Torniamo per il momento alla trattazione di Binswanger, senza soffermarci sulla sua puntuale esposizione del funzionamento del metodo di indagine fenomenologico così come viene teorizzato da Husserl, ma entrando direttamente nel vivo della proposta binswangeriana di una *fenomenologia psicopatologica*<sup>88</sup>. Quest'ultima non può seguire pedissequamente l'indagine fenomenologica di tipo filosofico, poiché il suo oggetto ha una natura differente rispetto alle pure essenze eidetiche, ma non può sposare neppure le categorie della psicopatologia descrittiva. Al centro del confronto riposa una differenza cara a Warburg, ovvero quella dell'io-altro-da-noi, fondamento della psicopatologia tradizionale. È infatti l'esempio che Binswanger utilizza per argomentare questo punto ad attrarre l'attenzione di Warburg, come egli stesso ricorda nei suoi appunti di Kreuzlingen citando la Sala parlante [*Sprechsaal*]<sup>89</sup>.

Nel caso di cui stiamo occupandoci, nell'*Erlebnis* dell'auditorio, ci troviamo di fronte a una persona che è in relazione con oscure potenze spirituali, che si muove in una sfera totalmente diversa dalla nostra. L'auditorio è per il malato una "nemesi", "una resa dei conti con la vita passata". [...] L'auditorio è per l'ammalato un "fronte di lotta" faticosamente conquistato, "un punto ben definito al di fuori degli avvenimenti, un punto di vista sicuro di fronte ai problemi della vita" il rovescio di "quella certa mancanza di serietà e di responsabilità verso la vita", quella manchevolezza che egli provava prima di "passare" attraverso la malattia. Noi ci troviamo dunque di fronte a una persona che è cambiata dal punto di vista etico o, se vogliamo, che ha cambiato la sua visione del mondo; l'auditorio è il mezzo attraverso cui si esprime la sua nuova personale visione.<sup>90</sup>

---

<sup>87</sup> Cfr. R. Semon, *Die Mneme*, cit. P. 4. Da A. Pinotti, *Memoria del neutro*, cit., p. 166.

<sup>88</sup> L. Binswanger, *Per un'antropologia fenomenologica*, cit., p. 25.

<sup>89</sup> A. Warburg, *Frammenti autobiografici di Kreuzlingen*, cit.

<sup>90</sup> L. Binswanger, *Per un'antropologia fenomenologica*, cit., p. 30.

Sono due gli elementi che richiamano, con le differenze del caso, alla riflessione warburghiana, entrambi pregnanti per la stesura dello *Schlangenritual*. Nei materiali preparatori della conferenza del 1923, nell'ambito della distinzione su cui lo studioso amburghese ritorna costantemente tra pensiero magico e pensiero razionale, si fa riferimento all'incapacità di discernimento nella logica primitiva onnicomprensiva tra causa ed effetto. La tendenza, come nel caso di una mente affetta da disturbi allucinatori, è quella di sovrapporre gli stimoli esterni con il vissuto della propria coscienza, oscurando le cause reali tramite un processo di identificazione. Se il vento fa scricchiolare una porta, il bambino in preda all'ansia assocerà il rumore a ciò che più lo spaventa, per esempio il ringhiare di un cane. All'uomo primitivo Warburg riconosce una memoria con funzione sostitutiva biomorfa e comparativa<sup>91</sup> ancora fortemente interconnessa con l'impulso fobico; così quando un africano della tribù Bafiotte paragona lo sbuffo di una locomotiva al verso dell'ippopotamo, sta adottando una tattica difensiva a lui ben nota, quella che utilizza nei confronti dell'animale di cui va a caccia. I confini tra regno animale, vegetale e minerale sono dunque ancora fluidi e l'io viene ritenuto responsabile di qualunque metamorfosi del mondo organico e inorganico con cui si trova in contiguità. Nella loro asistematicità, le pagine relative al viaggio in Nord America condensano con estrema ricchezza gran parte dell'apparato teorico warburghiano, in particolare vengono esplicitate tutte le questioni filosofiche e antropologiche che fanno da backstage concettuale alla nota saggistica storico-artistica. Del resto è una scelta deliberatamente presa da Warburg quella di spingersi oltre i confini del mondo civilizzato per cercare di rispondere all'esigenza umana di creare manufatti artistici, interrogandosi sull'origine delle espressioni linguistiche e figurative, sui punti di vista consci e inconsci che guidano la loro registrazione nell'archivio della memoria e i meccanismi dell'apparire e svanire di certi ricordi<sup>92</sup>. Se, come abbiamo brevemente visto, Warburg troverà soddisfacenti le risposte di Semon e Hering, continuerà le sue ricerche a partire dalla convinzione che la formazione del singolo sia il frutto della schizofrenia delle epoche storiche, del confronto stridente tra l'immagine ontogeneticamente originaria e primitiva e le immagini coscientemente immagazzinate sotto forma di raffigurazione o segni. Quesiti evidentemente trasversali ai differenti

---

<sup>91</sup> Cfr. A. Warburg, *Gli Hopi*, cit. p. 40.

<sup>92</sup> Cfr. *ivi*, p. 50.



campi del sapere e del fare umano trovano nella sfera della produzione artistica un punto di osservazione privilegiato, perché soltanto l'atto artistico è in grado di interporsi tra la mimica e la scienza, neutralizzando gli scompensi tra soggetto e oggetto: il primo non cerca di appropriarsi del secondo in vista di una comprensione vorace, ma lo tocca con la mano e con lo sguardo per saggiare le forme e restituirlo di nuovo libero dalla pretesa di assimilarlo<sup>93</sup>. La questione della distanza tra conoscente e conosciuto su cui a lungo si intrattiene Binswanger nel corso della sua conferenza sulla fenomenologia avrà indubbiamente catturato l'interesse di Warburg. Probabilmente il riferimento alla *Sprachsaal* trova anche un'altra ragione oltre a quella appena segnalata. Nell'intento binswangeriano di lavorare in direzione di un metodo tramite il quale entrare in contatto con il mondo del malato, le cui coordinate esperienziali vengono profondamente ristrutturare dalla patologia ma non per questo annullate, si cela il secondo elemento prossimo alla riflessione warburghiana, nonché direttamente connesso con il suo vissuto esistenziale. Quando Binswanger attribuisce all'auditorio, la *Sprechsaal*, una connotazione specifica per il malato che ne fa un «fronte di lotta faticosamente conquistato»<sup>94</sup> per compensare il senso di manchevolezza che egli provava prima della malattia, non si può fare a meno di pensare alla dialettica del mostro<sup>95</sup> warburghiana e alla stremante ma necessaria e mai conclusa battaglia per il raggiungimento del *Denkraum*, in cui egli stesso proprio in quel periodo si trova invischiato. Vedremo infatti che lungi dal poter sbrigativamente ricondurre l'espressione a un polo razionale in cui passioni e impulsi vengono sospesi, è necessario inoltrarsi in un territorio che non prevede l'appiattimento delle complessità dicotomiche del vivente. Nella stessa parola "raum" spazio, non vi è alcuna intenzione di dare priorità alle coordinate spaziali rispetto a quelle temporali, né viceversa. È l'ultimo incompiuto progetto dell'*Atlante*, tra gli altri, a dimostrare come al contrario egli voglia saldamente tenere tempo e spazio sullo stesso piano, sul piano discontinuo dell'immagine.

---

<sup>93</sup> Cfr. A. Warburg, *Gli Hopi*, cit. p. 62.

<sup>94</sup> L. Binswanger, *Per un'antropologia fenomenologica*, cit. p. 30.

<sup>95</sup> «Dialektik des Monstrums» è uno dei titoli pensati da Warburg per uno dei supplementi o *postscripta* al saggio su Lutero. WIA III.91.2.3., *Handexemplar* di *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*, «Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften», 26 (1920), sulla quarta pagina non numerata dopo le illustrazioni, datata 17 giugno 1927. Cit. da A. Warburg, *Per monstra ad Sphaeram*, cit., p. 143.

## 2. Il pensiero come unità di misura: la dialettica del Denkraum

Analizzare la struttura e la valenza di ciò che Warburg definisce come *Denkraum der Besonnenheit*<sup>96</sup>, ovvero lo spazio per il pensiero della sensatezza, è fondamentale per comprendere l'evoluzione della sua produzione durante la permanenza a Kreuzlingen, nonché per tentare di decifrare l'impostazione filosofica del suo impianto teorico. Da un lato infatti è in questo periodo che il concetto di *Denkraum* assume forme e sfumature differenti e peculiari, dall'altro questa elaborazione avviene in stretta correlazione con il tentativo di Warburg di riacquistare forza e lucidità necessarie per rimettersi a lavoro, per lottare concretamente contro quel *monstrum*<sup>97</sup> del caos e della barbarie che da sempre aveva fatto da sfondo e da motore alle sue ricerche di storico dell'arte. Durante la stesura della conferenza di Kreuzlingen, il *Denkraum* comincia a mostrare la sua intrinseca natura dialettica, secondo la quale esso è contemporaneamente, ma non indistintamente, processo e risultato mai definitivo nella lotta tra magia, irrazionalità e credenza da un lato e conoscenza scientifica e pensiero razionale dall'altro. Non si tratta però di un'opposizione dai confini netti, di conseguenza diviene tanto complesso quanto avvincente interrogarsi sulla "sensatezza" warburghiana e sondare il ricco sostrato di un termine che sembra configurarsi come la cima di un intricato percorso. Prima di tutto poiché si tratta di modalità di approccio al reale incarnate in un soggetto cosciente che costitutivamente vive di polarità indissolubili, dunque non siamo di fronte a categorie astratte, ma a dimensioni che interessano contemporaneamente soggetto, metodo/medium e oggetto di indagine. Tale configurazione dialettica non fluidifica i suoi contenuti nella vaghezza, smussando differenze e specificità, al contrario il suo movimento interno si arricchisce e si rinnova poiché si moltiplicano gli elementi in gioco e le loro stesse possibilità di connessione. Prima di entrare a fondo nei singoli meccanismi e tentare di comprenderli nel dettaglio è

---

<sup>96</sup> Al problema è dedicata una pubblicazione in corso di stampa S. Flach, M. Schneider, Tremel M., *Warburgs Denkraum: Formen, Motive, Materialien*, Wilhelm Fink GmbH, settembre 2012; si rimanda inoltre a C. Brosius, *Kunst als Denkraum. Zum Bildungsbegriff von Aby Warburg*, Centaurus-Verlagsgesellschaft, Pfaffenweiler, 1997; Villhauer B., *Aby Warburg Theorie der Kultur: Detail und Sinnhorizont*, Akademie Verlag, Berlin, 2002; nel suo recente studio, *Aby Warburg*, Wilhelm Fink GmbH & Co., Paderborn, 2010, Perdita Rösch ripercorre l'evoluzione della questione del *Denkraum der Besonnenheit* (pp. 77-95) attraverso tre lavori di Warburg, dal saggio su Lutero (1920) alla conferenza in memoria di Franz Boll (1925), passando per la conferenza di Kreuzlingen (1923).

<sup>97</sup> D. Stimmilli, C. Wedepohl, *Per monstra ad sphaeram*, Abscondita, Milano, 2009.

utile presentarli nella loro costellazione generale. Precisazione forse superflua dal momento che in questo caso è d'obbligo mantenere costantemente, a fianco di un'analisi più dettagliata dei singoli momenti, uno sguardo di insieme sul funzionamento generale del processo. Del resto le questioni della composizione e dell'assetto spaziale di oggetti e idee gioca un ruolo fondamentale per Warburg nella ricerca come nella vita quotidiana, in cui l'ordine e il senso della disposizione sulla scrivania dei numerosissimi ritagli di giornale, raccolti nel tentativo di ricostruire le ragioni della Guerra mondiale, assumono la stessa rilevanza delle connessioni simboliche nella pittura rinascimentale o della posizione delle costellazioni e dei pianeti<sup>98</sup>: «In quale [connessione] sta la vita del tempo con le forme fenomeniche dell'uomo rappresentate nell'arte e con la concezione della vita del singolo?»<sup>99</sup>

In prima battuta è dunque possibile individuare alcuni caratteri implicati nella costruzione del *Denkraum*, che immediatamente rivelano la loro complessità e il loro intreccio:

- La polarità (*Pendelbewegung*) tra magia e scienza.
- La definizione progressiva della distanza costitutiva tra soggetto e oggetto.
- Un paradigma di sviluppo storico non lineare e unidirezionale.
- Una concezione dell'arte come necessità biologica.

Da questi pochi ma densissimi punti - che non hanno la pretesa di essere un quadro esaustivo ma solo schematico e introduttivo - emerge già la presenza forte di coordinate metodologiche essenziali che condensano la poliedricità delle ricerche storico-artistiche, antropologiche, filosofiche e psicologiche warburghiane in direzione soprattutto della questione spazio-temporale. Il denominatore comune dei caratteri elencati è la loro natura dinamica, ulteriore testimonianza dell'interesse di Warburg per l'uomo come essere in movimento che è tale da divenire il centro stesso del progetto per una *allgemeine Kulturwissenschaft*, elevata, come si legge in uno scambio con Ernst

---

<sup>98</sup> «Die Ordnung auf seinem Schreibtisch war ihm genauso wichtig wie die Konstellation der Sterne, ein Teil der kosmischen Harmonie.» Karl Königseder, *Warburg in Bellevue*, in »*Ekstatische Nymphe...trauernder Flußgott*« *Portrait eines Gelehrten* (Hrsg. Robert Galitz und Brita Reimers, p. 76

<sup>99</sup> A. Warburg, *Frammenti sull'espressione*, cit, p. 195.

Cassirer, a «teoria dell'uomo in movimento» (*Lehre vom bewegten Menschen*)<sup>100</sup>. Movimento che trova la sua sorgente nel patetico, in quella irrequietezza espressiva fissata in maniera particolare nelle forme classiche che il Rinascimento ha imitato e il Settecento con Winckelmann ha in parte falsamente costretto nella «nobile semplicità e quieta grandezza», nella compostezza e nell'assenza di colore: «L'*ethos* apollineo germoglia insieme con il *pathos* dionisiaco quasi come un duplice ramo da un medesimo tronco radicato nelle misteriose profondità della terramadre greca. Il Quattrocento sapeva apprezzare questa duplice ricchezza dell'antichità pagana»<sup>101</sup>. Conflitto che esplose e trova il suo emblema nella «sconvolgente eloquenza patetica» del celebre gruppo scultoreo del Laocoonte.

Il tema viene affrontato per la prima volta da Warburg nelle quattro innovative tesi che egli sviluppa nella sua dissertazione del 1893<sup>102</sup> a partire dalla *Venere* e da *La Primavera* del Botticelli, nelle quali, come noto, lo studioso amburghese avanza alcune ipotesi sulle ragioni della diffusione di alcuni aspetti dell'arte classica selezionati e presi a modello dagli artisti del Quattrocento. Egli dimostra come il Rinascimento fosse interessato non alla riproposizione di uno stile conciliato che soffoca il *pathos* nella forma armonizzata priva di tensione, ma proprio all'intensificazione di un movimento esterno che, condensandosi in accessori, «*bewegte Beiwerke*», come la capigliatura o il fluttuare delle vesti, conferisce all'ornamento ulteriori valenze pur tramite le sembianze di una medesima formula. Dal momento che l'immagine non è dunque immune ai principi che connotano il vivente, sarebbe riduttivo scrivere una storia dell'arte che prescindesse dalle conseguenze dell'interazione tra rappresentazione e ambiente circostante con il quale essa si rapporta: non solo infatti si configura come risultato sintomatico di un determinato momento storico - come intersezione tra macro e microcosmo storico -, ma a sua volta influisce sull'esperienza del reale modificandola.

---

<sup>100</sup> Lettera di Warburg a Ernst Cassirer del 15 Aprile 1924. Cassirer E., *Ausgewählter Wissenschaftlicher Briefwechsel. Nachlassen Manuskripte und Texte*, J. M. Krois (Hrsg.), Felix Meiner, Hamburg, 2009, p. 67.

<sup>101</sup> A. Warburg, *L'ingresso dello stile ideale anticheggiante nella pittura del primo rinascimento* (1914), in *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti*, cit., p. 307.

<sup>102</sup> Warburg A., *Sandro Botticellis „Geburt der Venus“ und „Frühling“. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*, L. Voss, Hamburg-Leipzig, 1893; trad. it. *La Nascita di Venere e La Primavera. Un'indagine sulla rappresentazione dell'antico nel primo Rinascimento italiano*, in *Opere I.1, La rinascita del paganesimo antico e altri scritti 1899-1914*, M. Ghelardi (a cura di), Aragno, Torin, 2004, pp. 77-161.

In quest'ottica, gli studi sul Rinascimento che non penetrano le ragioni e le modalità effettive della riproposizione dei motivi classici non potevano essere considerati da Warburg sufficienti ed esaustivi.

Attraverso un'accurata e originale ricostruzione filologica del lavoro del Botticelli, Warburg scopre referenti sommersi. Il pittore non ha seguito esclusivamente le tracce figurative dell'arte classica, ma accanto a quelle egli ha ripercorso le vie letterarie degli inni omerici, per lo più filtrati dalla *Giostra* e da *Le Stanze* di Poliziano. Pur non essendo orientati in questa sede a entrare nel merito dei risvolti teorici della dissertazione warburghiana dell'83, si possono individuare all'interno di questo lavoro giovanile almeno altri due nuclei portanti che faranno da sfondo a tutta la produzione a venire e che sembrano in questo senso interessanti nella formazione del pensiero dialettico. Da un lato il corpo in movimento che si assesta in pose momentanee, in quelle che Warburg - proprio a partire dai «*bewegte Beiwerke*», descriverà come formule di *pathos*, *Pathosformeln*<sup>103</sup>; dall'altro la trasmissione (*Überlieferungsweg*), il viaggio che le immagini compiono attraverso secoli e luoghi - fisici o metaforici - trasportando strati e sedimentazioni simboliche, ciò che Warburg chiama *Nachleben*<sup>104</sup> e di cui lo studioso cerca una conferma concreta e sperimentale nella ricerca della sopravvivenza/metamorfosi dell'antico. Un percorso di significazione tortuoso e affascinante che vede la sovrapposizione tra luoghi geografici lontani tra loro, tradizioni artistico-culturali apparentemente inconciliabili che nascondono profonde parentele simboliche.

Sullo sfondo delle ricerche warburghiane si stagliano gli esiti della fertilità scientifico-culturale del diciannovesimo secolo e buona parte dei problemi gnoseologico-epistemologici che germogliano a inizio Novecento, tenedendo ben salda quell'idea della storicità della natura e delle specie viventi affacciatasi sul finire del Settecento. Nel corso dei suoi studi attorno alla questione del *Nachleben* e ai rapporti tra

---

<sup>103</sup> Il concetto, come nota Perdita Rosch (2010), si sviluppa in continuità con quello di “*bewegt Beiwerke*” presente nella dissertazione del 1893 (v. nota 34) e compare per la prima volta in *Dürer und die italienische Antike*, trad. it *Dürer e l'antichità italiana* in *Opere* I.1, cit., pp. 403-424.

<sup>104</sup> Rimando a G. Didi-Huberman, *L'immagine survivante. Histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg*, Les Édition de Minuit, Paris, 2002; trad. it di A. Serra, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006; E. Wind, *Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike, A Bibliographie on the Survival of the Classics*, Cassel, London, 1934.

lo studioso amburghese ed Edward Burnett Taylor<sup>105</sup>, Didi-Huberman<sup>106</sup> prova a mostrare, ritagliando alcuni plausibili percorsi filologici, in seno a quale contesto e secondo quali esigenze metodologiche nasce l'interesse warburghiano per una specifica temporalità dell'immagine. Perché a differenza degli altri oggetti essa condensa, accanto a una memoria prettamente storica, l'intreccio di alcuni elementi che trascina come detriti attraverso i secoli e che Warburg chiama «sopravvivenza»?

La chiave di queste interconnessioni potrebbe essere individuata nel dialogo aperto da Warburg tra due discipline tradizionalmente caratterizzate da approcci differenti: antropologia e storia dell'arte; la prima infatti viene spesso tacciata di fondarsi su criteri atemporali piuttosto che secondo una linea di sviluppo evolutiva. Nonostante Taylor, vissuto e formatosi nel clima positivista dell'epoca vittoriana, confidasse in un modello di progresso di matrice spenseriana unilineare dal semplice al complesso, rivalutò il lavoro antropologico come momento in cui alla dimensione orizzontale insita nell'osservazione diretta di un dato fenomeno è proficuo sovrapporre quella verticale di una temporalità sfuggente. Con questo obiettivo egli introdusse termini che si riveleranno preziosi per Warburg come «progresso, regressione, sopravvivenza, rinascita e trasformazione». L'assonanza della terminologia si sposa in effetti con un quadro più ampio di questioni, prima tra tutte la connessione tra universale e individuale riletta alla luce del *Nachleben/Survival*. Gli elementi culturali che viaggiano nel tempo e nello spazio, sedimentandosi e stratificandosi, non sono infatti un patrimonio di concetti astratti ma si celano fisicamente nel dettaglio, nel microscopico e nell'indizio. In un confronto polemico con la dottrina darwiniana e spenseriana, Taylor affianca alla «sopravvivenza del più adatto» la conservazione degli elementi culturali «più inadatti e meno appropriati»<sup>107</sup> (*unfit, inappropriate*), che pur facendo parte di un passato ormai trascorso trovano un nuovo posto reinventando la loro

---

<sup>105</sup> Antropologo ed etnologo inglese (1832-1917). Interessatosi allo studio della cultura primitive, nel 1865 pubblicò le *Researches into the Early History of Mankind and the Development of Civilization*. Nella sua opera più nota, *Primitive Culture* (1871), elaborò la prima definizione antropologica di cultura, che comprendeva tutti gli aspetti della vita in società: conoscenze, credenze, morale, arte, diritto, costumi. Si occupò soprattutto di studiare le consuetudini religiose e propose il concetto di animismo. A giudizio di Didi-Huberman il *Nachleben* warburghiano proviene dal *survival* teorizzato da Taylor come quel complesso di usanze, abitudini e credenze che sono residui di uno stadio evolutivo precedente ma permangono in uno stadio della società diverso da quello in cui avevano la loro "sede d'origine".

<sup>106</sup> G. D. Huberman, *The surviving image Aby Warburg and taylorian anthropology*, Oxford Art Journal (2002), pp. 56-59.

<sup>107</sup> G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, cit. p. 64.

funzione celandosi sotto mentite spoglie. È compito dell'artista da un lato e dello studioso dall'altro scovare e decifrare gli indizi del *Survival/Nachleben* che si configura così come il differenziale all'interno della dialettica, di cui Taylor si fa fautore, tra teoria del progresso e teoria della degenerazione. Vedremo più avanti le implicazioni di tale proposta.

Si fa via via più chiaro cosa debba intendersi per «uomo in movimento», in movimento nel tempo e nello spazio, nella sua evoluzione biologica e culturale secondo un ritmo che non è semplicemente graduale e progressivo poiché orientarsi nel mondo in rapporto costante con l'ambiente presuppone un confronto diretto con l'oggetto nel tentativo di trovare una distanza d'indagine appropriata: «Il pensiero mitopoietico e quello simbolico, nella lotta per spiritualizzare la relazione dell'uomo con l'ambiente, hanno creato lo spazio come spazio di contemplazione o spazio di pensiero»<sup>108</sup>. La costruzione della biblioteca, l'acquisto e la catalogazione progressiva del materiale bibliografico e fotografico non esulano da questa logica e anzi è proprio forse la *Kulturwissenschaftlichen Bibliothek* a restituirci l'immagine più verosimile dell'intersezione tra forma e movimento. Più in effetti ci si incammina all'interno del *Denkraum*, più si ha l'impressione di trovarsi all'interno di un confine teso tra forze in bilico che disegnano uno spazio per la sensatezza che non ha la forma immediatamente armoniosa del cerchio, bensì quella ellittica come le orbite dei pianeti descritte da Keplero. Warburg non concepisce l'armonia, l'apollineo, come stasi idilliaca in netta contrapposizione al caos dionisiaco, ma l'equilibrio è processo e risultato nella ricerca temporanea di una distanza in cui le polarità energetiche non si scindono ma si dispongono lungo traiettorie di sensatezza. La sala di lettura della KBW viene così progettata con una conformazione ellittica che accorda la funzione pratica con la valenza simbolica<sup>109</sup>. Da un lato la stanza era così più adatta all'ascolto, alla disposizione ad arena di sedie e tavoli per un pubblico che volesse partecipare attivamente ai cicli di conferenze e seminari; dall'altro le scoperte astronomiche di Keplero relative alla rotazione ellittica dei pianeti segnano un momento epocale nella storia del pensiero scientifico moderno, non solo, come lo stesso Warburg afferma,

---

<sup>108</sup> A. Warburg, *Gli Hopi. La sopravvivenza dell'umanità primitiva nella cultura degli indiani del'America del Nord*, a cura di M. Ghelardi, Aragno, Torino, 2006, p.44.

<sup>109</sup> P. Rösch, cit., p. 117.

perché la speculazione matematica soppianta nella descrizione dell'Universo l'immaginazione di forme ideali fittizie<sup>110</sup>, ma inoltre l'ellisse sostituisce fisicamente e metaforicamente la perfezione della sfera con canoni apparentemente più irregolari. Questa figura diventa per Warburg l'emblema del cambiamento, del punto di svolta, nonché del superamento del suo periodo buio di Kreuzlingen - come rivelerà egli stesso in uno scambio epistolare con Ernst Cassirer<sup>111</sup>. Ad ogni modo egli è consapevole della transitorietà della demarcazione tracciata dai provvisori paradigmi di verità.

Tornando allo schema esemplificativo in cui si è cercato di mostrare in via preliminare alcuni possibili caratteri insiti nella teoria del *Denkraum* può essere utile riconsiderare la loro articolazione interna e il loro intreccio secondo cerchi concentrici, o meglio ellissi, ai cui estremi si collocano quelle «bipolarità» che Warburg riconosce come peculiari dell'essere vivente. È il caso allora di chiamare esplicitamente in causa la questione della forma provando a partire dalla lettera inviata da Cassirer a Warburg nell'aprile del 1924 e che il filosofo apre riportando uno scambio epistolare tra Keplero e Fabricius<sup>112</sup>. Quest'ultimo difende il moto circolare delle orbite dei pianeti che gravitano attorno a un centro immobile, in nome di una regolarità e perfezione delle sfere celesti che non può essere messa in dubbio dal moto ellittico. Keplero precisa che il cambiamento di prospettiva da lui proposto non implica la messa in discussione di criteri di regolarità e di costanza rintracciabili lungo il percorso delle orbite; ne è prova l'esistenza di leggi matematiche in grado di spiegarle secondo un paradigma alternativo. Tuttavia, si tratta di andare più a fondo nei presupposti del nuovo modello, ancor prima che nelle sue conseguenze reali e metaforiche. Si coglie una certa vena provocatoria quando l'astronomo polacco puntualizza che, al contrario del collega, il suo interesse è primariamente rivolto alle proprietà intrinseche dei corpi celesti di cui il movimento esterno è manifestazione: «Differentia solum in eo, quod tibi sunt circoli, mihi virtutes corporata». Non è in effetti una precisazione di poco conto, se in quest'ottica, come precisa Keplero in una lettera successiva - riportata di seguito da Cassirer -, la realtà si

---

<sup>110</sup> P. Rösch, cit., p. 117. „Vom Bildhaften zum mathematisch-zeichenmäßigen Denken“.

<sup>111</sup> «Sollten Sie meine liebe Frau aufsuchen, so habe ich diese geten, dafür zu sorgen, dass auch meine Töchter dabei sind, damit sie begreifen, dass die Ellipse der Ausgangspunkt oder ein Wetterscheide-mal der Epochen ist, wenn wir beide eine „allgemeine Kulturwissenschaft als Lehre vom bewegten Menschen“.» Cassirer E., *Ausgewähler Wissenschaftlicher Briefwechsel. Nachlassen Manuskripte und Texte*, J. M. Krois (Hrsg.), Felix Meiner, Hamburg, 2009, p. 67.

<sup>112</sup> Lettera di Ernst Cassirer ad Aby Warburg del 12 Aprile 1924. E. Cassirer, cit., p. 66.



rivela al contempo semplice e molteplice non soltanto agli occhi dell'osservatore ma per sua stessa natura. La coesistenza di unità e molteplice non solo non è, a giudizio di Keplero, un limite per la ricerca scientifico-matematica, ma la stessa scoperta delle orbite ellittiche non intacca, come paventato da Fabricius, la semplicità dei principi che governano l'Universo. Da essi però scaturiscono eventi di complessità sempre maggiore per i quali occorrono strumenti e parametri appropriati. In questo veloce ma ricco scambio di opinioni tra i due matematici risulta già evidente come fondamenti e prospettive delle due teorie sottendano una concezione significativamente differente, nonché una relativa descrizione, dei livelli di cui è composto il reale. È in questa misura che dunque Warburg riconosce nell'ellisse un epocale punto di rottura nella storia del pensiero. Da un lato il modello kepleriano ricerca l'ordine e la costanza all'interno di una dimensione complessa ma non per questo aliena dalla sensatezza, senza appiattare la conoscenza su schemi ideali e dogmatici; dall'altro lato, in stretta correlazione, sono in gioco concretamente e metaforicamente due intrecciate questioni che risulteranno centrali nell'indagine warburghiana: distanza e prospettiva.

Cassirer prosegue con un *post scriptum* a proposito del problema della forma, a partire dalla definizione goethiana di *Gestalt* come «unità di movimento e quiete» e aggiunge una lunga citazione da *La metamorfosi delle piante*<sup>113</sup> immediatamente connessa con quanto emerso precedentemente dallo scambio tra Keplero e Fabricius. Al centro troviamo il rapporto tra morfologia, immagine e trasformazione della natura organica, all'interno della quale gli oggetti non si lasciano descrivere tramite un concetto di forma che presupponga fissità, immutabilità e conoscenza come presa stabile e durevole sugli organismi. L'assenza di quiete e permanenza non implica una resa nell'osservazione e nella descrizione dei fenomeni, si tratta piuttosto di modulare e plasmare termini, idee e concetti in modo tale che essi seguano le increspature e le discontinuità morfologiche dell'esperienza.

Nel sistema warburghiano è proprio all'incrocio tra forma e movimento che sorge l'immagine e, se ciò pare abbastanza ovvio in relazione all'indiscussa capacità del mezzo artistico di modellare e fissare frammenti del reale, è necessario però spostarsi su origine e funzione della rappresentazione per avere un comprensione più puntuale di

---

<sup>113</sup> J. W. Goethe, *Die Schriften zur Naturwissenschaft, La metamorfosi delle piante e altri scritti sulla scienza della natura*, Stefano Zecchi (a cura di), Guanda, Parma, 1983, pp. 42-45.

questa affermazione. In particolare, seguendo gli sviluppi della teoria del *Denkraum*, suggerita da Perdita Rösch<sup>114</sup> secondo una linea diacronica attraverso i tre lavori di Warburg *Divinazione antica pagana in testi ed immagini dell'età di Lutero*<sup>115</sup> (1920), *Il rituale del serpente*<sup>116</sup> (1923) e “*Per monstra ad sphaeram*”. Conferenza in memoria di Franz Boll (1925), emergono contemporaneamente questi aspetti peculiari della sua teoria dell'immagine. Il punto di svolta nella riflessione sulla costruzione di uno spazio per il pensiero è segnato dalla conferenza di Kreuzlingen, all'interno della quale per la prima volta il pensiero primitivo non è concepito come uno strato fossilizzato nei meandri del progresso della civiltà, ma come magma sempre attivo, come fondamentale parte integrante di un processo che consente il primo vero orientamento nel mondo. A partire dal periodo trascorso a Bellevue, diviene per Warburg sempre più impellente occuparsi della relazione tra poli energetici contrastanti - in cui si trova dolorosamente coinvolto in prima persona - che agisce sia sul singolo che sulla collettività come determinata coscienza storica.

Collocato dalla mia stessa nascita tra Oriente e Occidente, spinto da un'affinità elettiva verso l'Italia e costretto a costruire la mia personalità sul confine tra antichità pagana e Rinascimento cristiano del XV secolo, ero stato spinto in America – oggetto [-] che misi al servizio di una causa sopra personale – per conoscere come la vita nella sua tensione oscilli tra i due poli dell'energia naturale. Istiniva e pagana da un lato, e l'intelligenza strutturata dall'altro.<sup>117</sup>

Nel sostrato di tale «causa sovraperonale» si intrecciano le multiformi radici antropologiche, storiche, filosofiche e psicologiche di questo principio chesonostante

---

<sup>114</sup> P. Rösch, cit. 77-95.

<sup>115</sup> A. Warburg, *Heidnisch-antike Weissagungen in Wort und Bild zu Luthers Zeiten* (1920); tr.it, *Divinazione antica pagana in testi ed immagini dell'età di Lutero*, in *La rinascita del paganesimo antico*, cit.

<sup>116</sup> Conferenza inedita tenuta a Kreuzlingen il 21 aprile 1923 dal titolo *Eine Reise durch das Gebiet der Pueblo-Indianer in Neu-Mexico und Arizona*; prima ed. (ridotta) *A lecture on Serpent Ritual*, in „Journal of the Warburg Institute“, II (1939); già *Il rituale del serpente*, in „aut aut“, 199-200, gennaio aprile (1984); *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, Hrsg. von U. Raulff, Klaus Wagenbach, Berlin, 1988; trad. ingl. Di M. P. Steinberg, *Images from the Region of the pueblo indians of North America*, Cornell University Press, Ithaca, 1995; tr. it. Di G. Carchia e F. Cuniberto, *Il rituale del serpente*, Adelphi, Milano, 1998.

<sup>117</sup> A. Warburg, *Gli Hopi. La sopravvivenza dell'umanità primitiva nella cultura degli indiani dell'America del Nord*, cit, p. 88.

condensi in sé rischi e conflitti inestricabili, non può essere convogliato lungo una direzione univoca in quanto principio vitale che tesse la fitta e precaria rete tra uno e molteplice. Armonia ed equilibrio non ne sono dunque immuni, ma sono la prova dell'azione feconda della ragione umana che, nel tentativo di fronteggiare il caotico, dona sembianze espressive all'informe tramite criteri provvisori di sensatezza o, come nel caso della *Pathosformel* ristabilisce universi comuni di riferimento. La variazione dei pattern storico-artistici si configura come sintomo tangibile della mutazione simbolica, all'interno della logica sempre in fieri della dialettica polarizzata.

Nel saggio su Francesco Sassetti (1907) per la prima volta la polarità energetica si incarna in un individuo, le cui scelte diventano sintomo di un'esigenza storica. Durante le ricerche fiorentine intorno alla figura del magnate alla corte medicea, Warburg utilizza l'archivio come sorgente attiva i cui materiali si prestano a una lettura stratificata e non semplicistica, aprendo a possibili ricostruzioni che esulano dalle più immediate notizie didascaliche e biografiche e forniscono informazioni sul contesto sociopolitico. Gli affreschi commissionati per la cappella della famiglia Sassetti prendono vita dallo scontro tra idealismo medievale e pragmatismo moderno che ricombina le regole compositive e traduce in movimento espressivo pittorico l'inquietudine del banchiere fiorentino che non vuole scendere a compromessi con i domenicani di Santa Maria Novella, restii alla scelta iconografica di S. Francesco. Tra l'ordine dei domenicani e quello dei francescani non correva infatti buon sangue. Non è del resto un caso che tutta la potenza creativa che prende vita dalla dialettica tra queste due polarità storico-culturali, nonché psicologico-sociali, si manifesti a partire da un momento cruciale e critico nella vita di Francesco Sassetti, lacerato tra fedeltà alla tradizione e superamento dei canoni vigenti.

Seguendo la linea diacronica del *Denkraum* attraverso i tre testi warburghiani, ai quali si è aggiunto il saggio su Sassetti come primo esempio concreto di quella che Warburg chiama polarità energetica<sup>118</sup>, si incontrano le due coordinate sulle quali poggiano le fondamenta del pensiero: origine e direzione, il cui reciproco bilanciamento segna i confini dello spazio della *sophrosyne*, come facoltà che guida entrambe le sfere umane della teoria e della prassi.

---

<sup>118</sup> Si veda U. Raulff, *Wilde Energien. Vier Versuche zu Aby Warburg*, Göttingen, 2003.

L'istinto di sopravvivenza che permette di sviluppare il senso dell'orientamento, del «sapersi muovere» nello spazio e nel tempo, è nella prospettiva warburghiana una capacità polivalente, che nasce da un fondamento e da una necessità biologica e si estende alle potenzialità astrattivo-simboliche che determinano le *Umwelt* culturali umane. Nell'introduzione a *Individuo e cosmo nella filosofia del rinascimento*<sup>119</sup> di Cassirer, Maurizio Ghelardi fa riferimento alla relazione per il Congresso di Estetica a cui Warburg era stato invitato dal filosofo tedesco nel 1929 e che, in continuità con Giordano Bruno e in esplicito riferimento al saggio di Kant *Cosa significa orientarsi nel pensare?*<sup>120</sup>, egli aveva scelto di titolare *Che cosa significa orientarsi nel pensiero*. La decisione arriva dopo varie formulazioni, *Estetica come orientamento logico in Giordano Bruno* che si trasforma poi in *Estetica energetica come funzione logica del processo dell'orientamento in Giordano Bruno*<sup>121</sup>. Il testo non fu mai messo per iscritto a causa della morte improvvisa di Warburg pochi mesi dopo, ma l'insistenza su un tema da sempre al centro delle sue ricerche si rivela quanto mai interessante per cogliere il suo progetto antropologico in senso lato, che vede la realizzazione di una storia dell'uomo come storia delle passioni (*die Geschichte der menschlichen Kultur als eine Geschichte der menschlichen Leidenschaften*<sup>122</sup>). Orientarsi nello spazio del pensiero significa trovare una distanza fisica e metaforica dalla realtà esperita fin nelle sue espressioni più violente, non è quindi la circoscrizione di una zona franca dalla dimensione confusa e indistinta. Non bisogna dimenticare però che il *Denkraum* è una teoria in divenire che assume questa configurazione soltanto nel travagliato periodo di Kreuzlingen, in cui orientarsi nel pensiero non è un processo esclusivamente rivolto agli oggetti esterni, ma diventa al contempo un movimento di conoscenza del sé, *Selbstbewußtsein*.

---

<sup>119</sup>Ghelardi M., *Che cosa significa orientarsi nel pensiero*, in Cassirer E., *Individuo e cosmo nella filosofia del rinascimento*, Bollati Boringhieri, Torino, 2012, pp. IX-XXXVII.

<sup>120</sup> E. Kant, *Was heißt: sich im Denken orientieren?* (1786); tr. it. di Petra Del Santo, a cura di Franco Volpi, *Che cosa significa orientarsi nel pensare*, Adelphi, Milano, 1996.

<sup>121</sup> Warburg A., *Tagebuch*

<sup>122</sup> Ernst Panofsky, *Nachruf auf Aby Warburg (Hamburger Fremdblatt del 28.10.1929)*, citato da Christiane Brosius, *Kunst als Denkraum. Zum Bildungsbegriff von Aby Warburg*, con un'introduzione di Rainer Hering, Centaurus-Verlagsgesellschaft, Pfaffenweiler, 1997, p. 8.

Nell'ottobre del 1918 Warburg già gravemente ammalato acconsente su suggerimento dell'amico Franz Boll<sup>123</sup> alla pubblicazione del saggio su Lutero, *Divinazione antica pagana in testi ed immagini dell'età di Lutero*, nonostante egli non fosse nelle condizioni di potervi apportare le correzioni necessarie. Il lungo scritto suddiviso in tre sezioni (*Riforma, magia e astrologia, Elementi antichi pagani nell'ideologia cosmologica e politica dell'età della riforma. Astrologia e teratologia nell'ambiente di Lutero, La divinazione dell'età luterana, basata sulla cosmologia ellenistica applicata; sua connessione con la rinascita dell'antichità nell'umanesimo tedesco: mediatori e fonti orientali*) consente di mettere a fuoco le due questioni centrali nella teoria del *Denkraum*, qui rintracciabili nel loro stadio embrionale ma già ampiamente trattate: la trasformazione della funzione dell'immagine come dispositivo d'orientamento e la polarità che oscilla tra magia e scienza, che, rispetto agli esiti delle produzioni successive, si presenta all'interno di una concezione più rigida e meno flessibile alla contaminazione tra i due momenti. Il punto di partenza è anche in questo caso l'origine della ripresa di alcuni temi classici nella società e nella cultura moderna durante il periodo della riforma luterana. In particolare la compresenza di dionisiaco e apollineo si manifesta pienamente nel passaggio dall'originaria funzione delle stelle come punto di riferimento negli spostamenti notturni e la diffusione del culto religioso pagano delle costellazioni che culmina nell'astrologia. Ambivalenza che non a caso si manifesta all'interno di un periodo storico, l'umanesimo, che ibrida la pratica magico-culturale alla contemplazione matematizzante: le divinità astrali in testi e illustrazioni sono «esseri demonici dal potere sinistramente antitetico, come segni astrali ampliavano lo spazio ed erano punti d'orientamento per l'anima in volo attraverso l'universo; come costellazioni erano insieme idoli di uomini fanciulli, astrazione matematica e nesso di riverente culto». <sup>124</sup> Lo spazio del pensiero logico causale è costantemente minato dalla credenza, dalla magia che fagocita e distrugge la distanza concettuale conquistata tra l'uomo e gli oggetti, riavvicinandoli tramite la superstizione. Questa tensione costante,

---

<sup>123</sup> Filologo classico, storico dell'astronomia e bibliotecario tedesco (1867-1924), divenne nel 1908 ordinario di filologia classica ad Heideberg. Si occupò di astronomia classica e in particolare di Tolomeo e della tradizione astronomica orientale in rapporto a quella greca e romana. Fu grazie al suo testo *Sphaere* (1909) che Warburg riuscì a interpretare le complesse immagini dei decani.

<sup>124</sup> A. Warburg, *Divinazione antica pagana in testi ed immagini dell'età di Lutero*, cit., p. 314.

riassunta nel motto «occorre sempre salvare Atene da Alessandria»<sup>125</sup>, viene caricata nel saggio del 1920 di una connotazione del tutto negativa; del resto sono gli anni difficili e precari della prima Guerra mondiale che si palesarono agli occhi di Warburg come il trionfo della barbarie che solo la ragione può contrastare.

Non è però il contrasto, il conflitto tra mondo magico e mondo scientifico a sconcertare di per sé il Warburg del saggio su Lutero, bensì la perdita di profondità simbolica dell'immagine, la sparizione dell'intervallo tra rappresentazione e contenuto che delinea lo spazio della comprensione. L'annullamento della distanza metaforica conduce così all'assopimento dello spirito critico e, come in un circolo vizioso, ne diviene al contempo un sintomo.

Lo studioso amburghese riconosce in Lutero e Dürer due figure emblematiche in epoca moderna nella contrapposizione a questa tendenza. Il primo si oppone alla nota disquisizione circa la posizione nefasta delle stelle il giorno della sua nascita, 10 novembre 1483, ritenuta nociva a tal punto che l'astrologo italiano Cardano propone di modificare la data nel 1484. Il teologo tedesco è l'unico a protestare violentemente contro la proposta, accettata dallo stesso Melantone e dalla sua cerchia. Non solo dunque Lutero non si sottomette al fascino della divinazione e alla paura del «demoniaco», ma quel che ancor di più lo distingue a giudizio di Warburg è la sua capacità di convertire, riutilizzandoli con intenti propagandistici, gli stessi simboli e strumenti del retaggio pagano, come i famosi prodigi massimilianeï e i fogli volanti (*Flugblätter*)<sup>126</sup>. La riconversione energetica delle formule di *pathos* si presenta infatti come l'incrocio perfetto tra tradizione e rinnovamento, processo che tramite il conflitto media verso l'apertura di uno spazio del pensiero. In Dürer lo stesso fenomeno si concretizza nel gioco tra equilibrio e tensione che Warburg ritrova nell'incisione *Melenconia I* (1514) in cui «il conflitto cosmico riecheggia come un moto nell'intimo dell'uomo stesso. I demoni ghignanti sono scomparsi, l'accigliata malinconia di Saturno si è trasformata in uno spirito di umana pensosità»<sup>127</sup>. Nella rivisitazione del Dürer

---

<sup>125</sup> «Athen eben immer wieder neu aus Alexandrien zurückerobert». Le due città sono metaforicamente associate a due caratteri antitetici, la capitale del mondo greco culla del pensiero filosofico e la capitale del mondo ellenistico in un momento storico conflittuale. A. Warburg, *ivi*, p. 364.

<sup>126</sup> Dalla fine del 1400 si diffonde l'uso dei volantini come mezzo di comunicazione di massa, ma il loro uso politico prende il via in Germania in occasione della propaganda della Riforma luterana.

<sup>127</sup> *Ivi*, 359.

mondo e interiorità si incontrano nel «territorio di confine, di continua intersezione tra il sé e la realtà esterna»<sup>128</sup> senza ritirarsi nell'impossibilità espressiva e nella contemplazione annichilente, ma ricercando nella forma corporea la temporanea<sup>129</sup> risoluzione del costitutivo dualismo melanconico. Tuttavia ancora nel saggio del 1920 la dicotomia tra le forze contrapposte non si trova del tutto polarizzata e la scomparsa del *Denkraum* è una minaccia da scongiurare piuttosto che un momento dialettico, parte del suo stesso divenire. Se ne trova conferma in prossimità della conclusione, quando Warburg precisa come la lotta contro i *monstra* cosmici<sup>130</sup>, la dialettica del *monstrum*<sup>131</sup>, sia ancora tutto sommato in fase iniziale; Lutero li teme ancora e la *Melancolia* non è del tutto estranea alla paura degli antichi demoni. La pulsione ineliminabile, la molla che rimane al fondo di credenze e superstizioni è la paura, il trauma. In effetti, è proprio una riconfigurazione dello spazio del pensiero a partire dalla riconsiderazione dell'elemento fobico a cambiarne l'assetto dialettico durante il periodo del ricovero a Bellevue.

Gli anni della malattia contribuiscono in maniera decisiva all'introduzione di nuovi concetti all'interno della costellazione teorica warburghiana o meglio, come abbiamo visto, non si tratta di concetti inediti, ma della metamorfosi di questioni precedenti. La polarità che da sempre, con nomi diversi, aveva fatto da motore alla sua ricerca viene sbalzata in primo piano ed esplicitata. Da un lato il distacco originario, dall'altro, come conseguenza, il rischio costante di fagocitamento di quella realtà da cui traumaticamente ci si allontana alla nascita.

La categoria originaria della forma di pensiero causale è la filiazione (parto).

Questa relazione fondata sulla separazione mostra l'enigma del legame materiale tangibile

---

<sup>128</sup> A. Barale, *La malinconia dell'immagine. Rappresentazione e significato in Walter Benjamin e Aby Warburg*, Firenze University Press, 2009, p. 33.

<sup>129</sup> «Un'opera d'arte che cerca di rappresentare un oggetto o un episodio tratto dalla vita umana così come esso appare è sempre il prodotto di un compromesso tra l'incapacità dell'artista di conferire reale vitalità all'immagine artistica, da una parte, e dall'altra parte la sua capacità di riprodurre fedelmente la natura». A. Warburg, *Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde (1888-1903), Frammenti sull'espressione*, cit.

<sup>130</sup> A. Warburg, *Divinazione antica pagana in testi ed immagini dell'età di Lutero*, cit., p. 360.

<sup>131</sup> «Dialektik des Monstrums» è uno dei titoli pensati da Warburg per uno dei supplementi o *postscripta* al saggio su Lutero. WIA III.91.2.3., *Handexemplar* di *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*, «Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften», 26 (1920), sulla quarta pagina non numerata dopo le illustrazioni, datata 17 giugno 1927. Cit. da A. Warburg, *Per monstra ad Sphaeram*, cit., p. 143.

radicato nell'incomprensibile catastrofe del distacco di un essere vivente dall'altro. Lo spazio del pensiero astratto (*Denkraum*) che si apre tra soggetto e oggetto ha origine nell'esperienza del taglio del cordone ombelicale.<sup>132</sup>

Nella conferenza di Kreuzlingen per la prima volta in maniera mirata il pensiero primitivo non è considerato come stadio arretrato e superato, ma come fondamentale parte integrante di un processo di orientamento nel mondo che presuppone per sua stessa natura un violento distacco; proprio per questo esso necessita di essere colmato con la ricerca di una prospettiva di volta in volta modulata sull'oggetto. La dialettica tra magia e scienza si rivela quasi un'esemplificazione, o meglio sembra essere uno dei modi in cui si declina questa dicotomia biologica originaria che gnoseologicamente crea lo scarto tra prendere e comprendere. Ecco in che senso l'immagine come rappresentazione ha un imprescindibile fondamento biologico intrinseco alla condizione umana, che al contempo si fonda sulla distanza e mira al suo stesso recupero per scongiurare i due rischi opposti di assimilazione ed estraneazione tra soggetto e oggetto. È probabilmente questo il nucleo teorico warburghiano che subisce maggiormente l'influsso degli eventi biografici, a partire dalle stesse ragioni che comportano l'aggravarsi della psicosi, l'impossibilità cioè di reagire con distacco e lucidità agli avvenimenti storici della prima Guerra Mondiale.

Il delirio mentale degli anni di Bellevue fu accompagnato da un delirio corporeo motorio<sup>133</sup> attivato da fobie ossessive, come quella contro il cibo verso il quale Warburg alternava impeto bulimico e rifiuto categorico soprattutto per la carne, convinto che Ludwig Binswanger gli somministrasse quella dei suoi stessi figli. Le sue urla pervadevano i corridoi, molti oggetti lo disturbavano e si sentiva perseguitato come se ogni cosa, ogni libro contenesse messaggi profetici diretti a lui. Comunicava con le falene alla quali confidò la sua malattia e riempì sessantanove quaderni di cronache

---

<sup>132</sup> Aby Warburg, Notiz 4 für den Kreuzlingen Vortrag *Bilder aus Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord Amerika*. Zit. Nach Karl Königseder, *Warburg in Bellevue*, in »*Ekstatische Nympe...trauernder Flußgott*« *Portrait eines Gelehrten* (Hrsg. Robert Galitz und Brita Reimers, s. 87. «Der Urkategorie kausaler Denkform ist Kindschaft. Diese Kindschaft zeigt das Rätsel des Materiell feststellbaren Zusammenhangs verbunden mit der unbegreiflichen Katastrophe der Loslösung des einen Geschöpfes vom anderen. Der abstrakte Denkraum zwischen Subjekt und Objekt gründet sich auf dem Erlebnis der durchschnittenen Nabelschnur.»

<sup>133</sup> C. Cieri Via, P. Montani [a cura di], *Lo sguardo di Giano. Aby Warburg fra tempo e memoria*, Aragno, Torino, 2004, p. 250.



densissime dalla calligrafia pressoché indecifrabile. Dopo il primo periodo di crisi violente e di totale inattività, quando Warburg progressivamente si rimise a lavoro, su consiglio di Binswanger e grazie agli scambi con Friz Saxl ed Ernst Cassirer, il *leit motiv* della distanza pervade su più fronti la vita dello studioso. Essa infatti diviene al contempo oggetto, metodo d'analisi e dolorosa condizione esistenziale, a cui non in ultimo si aggiunge la distanza temporale e geografica dei materiali utilizzati per la conferenza incentrata sul viaggio in Nord America di trenta anni prima. È noto che Warburg si oppose aspramente, con una lettera indirizzata a Binswanger il 26 aprile 1923<sup>134</sup>, alla pubblicazione della «mostruosità» che aveva prodotto a Kreuzlingen e che considerava al pari della «convulsione di una rana decapitata».

Uno dei principali motivi per cui Warburg possa con tale disgusto avere rinnegato il manoscritto della conferenza del 1923 è da ricercare verosimilmente nelle considerazioni esposte in conclusione. Ciò che a un'analisi superficiale viene a galla è infatti un intellettuale conservatorismo nostalgico, una condanna del progresso in nome della tradizione e di un contatto primitivo ideale con la natura.

L'americano moderno non teme più il serpente a sonagli. Lo uccide, ad ogni modo non lo adora. Il destino del serpente è lo sterminio. Il fulmine imprigionato nel filo - l'elettricità catturata - ha prodotto una civiltà che fa piazza pulita del paganesimo. Ma che cosa mette al suo posto? Le forze della natura non sono più concepite come entità biomorfe o antropomorfe, ma come onde infinite che obbediscono docili al comando dell'uomo. In questo modo la civiltà delle macchine distrugge ciò che la scienza naturale derivata dal mito aveva faticosamente conquistato: lo spazio per la preghiera, poi trasformatosi in spazio per il pensiero. [...] Il telegrafo e il telefono distruggono il cosmo. Il pensiero mitico e il pensiero simbolico, nel loro sforzo per spiritualizzare il rapporto fra l'uomo e il mondo circostante, creano lo spazio per la preghiera o per il pensiero, che il contatto elettrico istantaneo uccide.<sup>135</sup>

Vi sono in gioco due fattori che risultano preziosi per interpretare le parole di Warburg senza incorrere in semplificazioni immediate. Da un lato, abbiamo appena visto, come la distanza sia un fondamento biologico ineliminabile e indissolubilmente

---

<sup>134</sup> A. Warburg, *Il rituale del serpente*, cit., p. 67.

<sup>135</sup> Ivi, p. 66.

connesso all'elemento fobico/traumatico. Non vi sono ipotetiche età dell'oro nella prospettiva warburghiana ma la necessità, e anche il dovere, di rifondare sempre di nuovo uno spazio della sensatezza che non può, ed è questa la novità apportata nello *Schlangenritual*, baipassare tutto ciò che implica fratture, intervalli e regressioni. Dall'altro lato, si incorre nel fraintendimento della portata complessiva della conferenza, in particolare dell'impatto dell'innovazione tecnologica nel rapporto dell'individuo con il mondo, se ci si riferisce esclusivamente alla logica lineare che sottende un'evoluzione continua dal semplice al complesso. Solo discostandosi da tale concezione, o meglio integrandola con movimenti irregolari e antitetici, è possibile comprendere i differenti momenti della dialettica del *Denkraum* come spazio mai raggiunto una volta per tutte, ma soggetto alternativamente a conquista e dissolvimento.

Il modello storico evolutivo su cui si era formato Aby Warburg, in particolar quello proposto da Charles Darwin<sup>136</sup> e Tito Vignoli<sup>137</sup>, subisce via via delle mutazioni durante il periodo trascorso a Kreuzlingen, momento che segna in questo senso un'apertura verso la regressione e la discontinuità temporale. Non si tratta di una dimensione semplicemente a-storica, fondata su una temporalità squisitamente circolare, ma un ripensamento profondo del paradigma incentrato sul progresso unidirezionale che al contrario tenga conto della natura molteplice delle forme viventi. Chi vuole figurarsi simbolicamente il divenire della natura, si legge nel testo della conferenza del 1923, deve pensare a gradini e scale come acquisizione del controllo di una spazialità verticale che va di pari passo con la strutturazione simbolica del ritmo del tempo, fissata nel cerchio, nel serpente attorcigliato<sup>138</sup>. Così si intersecano le due dimensioni, quella verticale della tensione costante verso l'ascesa e l'emancipazione

---

<sup>136</sup> Si veda E. H. Gombrich, *Aby Warburg und der Evolutionismus des 19. Jahrhunderts*, in Galitz / Reimers (1995), S. 52-73, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, cit., in particolare alle pp. 66-91, *Arte e progresso. Storia e influenza di un'idea*, Bari, 1985; G. Didi-Huberman, *The surviving Image*, cit. e *L'immagine insepolta*, cit., pp. 60-68, 158-177, 208-230; C. Blanckaert, *Les fossiles de l'imaginaire. Tempa de la nature et progrès organique (1800-1850)*, *Romantisme n. 104*, 84-101.

<sup>137</sup> Usener, come riporta Gombrich nella già citata biografia (*Aby Warburg. Una biografia intellettuale*), richiama l'attenzione dei suoi studenti sul testo di Tito Vignoli, *Mito e scienza* (Dumolard, Milano, 1879; *Mito e scienza e saggio. Saggio di una dottrina razionale del progresso*, E. Canadelli, L. Steardo, ETS, Pisa, 2010). Warburg se ne procurò subito una copia nel 1886 e rimase molto colpito e influenzato dalle teorie dell'evoluzionista italiano. Una sezione dell'opera di Vignoli, *Evoluzione storica del mito e della scienza*, è pubblicata in "aut aut", 199-200, 1984 (*Storie di fantasmi per adulti. Il pathos delle immagini nelle ricerche di Aby Warburg sulla rinascita del paganesimo antico*), pp. 136-167.

<sup>138</sup> A. Warburg, *Il rituale del serpente*, cit., p.26.

progressiva tramite la tecnica - «Osservare il cielo è la grazia e la maledizione dell'umanità»<sup>139</sup> - e quella circolare della temporalità naturale, concepita non come tempo omogeneo ciclicamente uguale a se stesso, ma come riconoscimento della compresenza di differenti piani temporali che convivono nelle eterocronie<sup>140</sup> del presente. La lettura del testo del 1897<sup>141</sup> di Von Demoor, Massart e Vandervelde *L'évolution régressive en biologie et en sociologie*, lascia una traccia tangibile - oltre che diffusa come sostrato dell'intero lavoro - nelle stesure preparatorie allo *Schlangenritual*<sup>142</sup>, in cui il termine «evoluzione regressiva» viene utilizzato a proposito di un racconto di infanzia che si imprimerà per sempre nella memoria dello studioso e che contiene proprio quei nuclei che durante gli anni di Kreuzlingen verranno sviluppati a conferma del nesso forte tra la vita di Warburg e il suo lavoro. Tra il patire (*pathos* come dolore corporale e spirituale) e il sapere.

Nel 1875 la famiglia Warburg si trovava a Ischl per affidare la madre, gravemente ammalata, alle cure delle suore Orsoline di Calvarienberg, la cui atmosfera inquieta particolarmente Aby che confessa di avvertire per la prima volta intensamente il lato cupo e cruento del cattolicesimo.

Per reagire a questi incomprensibili sconvolgimenti si presentarono due alternative: un negozio di specialità gastronomiche al pianterreno, dove per la prima volta

---

<sup>139</sup> Ivi.

<sup>140</sup> Il termine “eterocronia” viene introdotto nel 1879 dal biologo, zoologo e filosofo tedesco Ernst Haeckel (1834-1919) per indicare modificazioni del ciclo biologico di una specie che portano ad anticipare o a ritardare il momento in cui compaiono certi caratteri rispetto ad altri. Durante lo sviluppo, la variazione del tempo relativo di comparsa dei caratteri può interessare non solo tratti morfologici o etologici ma anche caratteri fisiologici e molecolari. Un esempio di eterocronia è il mantenimento, negli adulti della specie umana, di tipiche caratteristiche fetali dell'antenato primate. Molti autori, a partire dal paleontologo Stephen J. Gould (1977), ritengono che l'eterocronia sia stato un fenomeno della massima importanza per l'evoluzione. Didi- Huberman dedica a questo concetto un capitolo de *L'immagine Insepolta*, cit., pp. 60-68.

<sup>141</sup> J. Demoor, J. Massart, E. Vandervede, *L'évolution régressive en biologie et en sociologie*, Paris, 1897. Il riferimento a questo testo si trova in S. Papetros, “Ohne Füße und Hände” in C. Bender, T. Hensel und E. Schüttelz [Hrsg. Von], *Schlangenritual. Der Transfer der Wissensformen vom Tsu'ti'kive der Hopi bis zu Aby Warburgs Kreuzlinger Vortrag*, Akademie Verlag, Berlin, 2007, 229.

<sup>142</sup> A. Warburg, *Ricordi di viaggio nella regione degli Indiani Pueblos nell'America del Nord (Frammenti, polverosi materiali per la psicologia della pratica artistica primitiva)*, in *Gli Hopi*, cit., p. 34. Si tratta di un passaggio dei Diari (*Diary 1894-1897*) in cui Warburg riporta l'esperienza del viaggio in America (*Reise-Erinnerungen aus dem Gebiet der Pueblo Indianer in Nordamerika* in *Werke in einem Band*, M. Treml, S. Weigel, P. Ladwig, Suhrkamp [Hrsg. von], 2010). Alcuni estratti del diario si trovano in B. Cestelli-Guidi, N. Mann [Hrsg. von], *Photographs at the Frontier. Aby Warburg in America 1895-1896*, Merrel Holberton Publishers London/The Warburg Institute, London, 1998.

ci diedero da mangiare delle salsicce non kosher, ed una biblioteca con prestito esterno piena di romanzi sugli Indiani. Divorai una grande quantità di questi libri che mi estraniarono da una realtà sconvolgente che mi faceva sentire inerme. [...] Il senso di sofferenza si sfogò in una fantasia romantica e crudele.<sup>143</sup>

Warburg chiama evoluzione regressiva il meccanismo autoprotettivo di compensazione della crudeltà «attiva», necessario nella «lotta per l'esistenza». Una sorta di momentanea ritrazione e sospensione non passiva - poiché prevede la scelta e l'azione - propedeutica all'avanzamento e all'eventuale superamento di una crisi. La causa scatenante è ancora una volta l'impulso fobico che nell'episodio biografico riportato da Warburg scaturisce dal distacco (dalla madre) e apre davanti a sé due alternative: l'annullamento annichilente e l'alienazione o la riconversione di energie emotive negative tramite un oggetto esterno, operazione non immediata poiché richiede la circoscrizione di uno spazio appropriato. La distanza è infatti a giudizio di Warburg, come abbiamo visto, un problema costitutivo del vivente, radicato in un'origine antitetica che simultaneamente genera il distacco come sua eterna polarità, a partire dalla quale il rapporto con l'oggetto non è già dato e definito. L'essere umano non può ovviare a questa falla esistenziale e gnoseologica se non tramite l'affinamento di una concezione più complessa di causalità, in cui gli automatismi istintuali possono essere dominati o quanto meno compresi consapevolmente, come nel caso del pensiero mitico in cui «per ogni stimolo visuale o acustico viene proiettata nella coscienza invece che la sua causa reale [...] una causa biomorfa, la cui estensione reale comprensibile permette una forma di difesa immaginaria<sup>144</sup>». Per esempio l'associazione nei bambini tra una porta che scricchiola e un cane che ringhia. Questo segna lo scarto tra pensiero mitopoietico e il pensiero logico matematico; tra il fagocitamento dell'oggetto del primo, per esempio nell'identificazione tra l'uomo e l'animale perseguita dal totemismo, e il pensiero in grado di misurare, di prendere le distanze dall'oggetto e manipolarlo. L'uomo come animale manipolatore riesce dunque a individuare e creare associazioni e separazioni, ma è un'arma a doppio taglio tramite la quale egli può

---

<sup>143</sup> Ivi.

<sup>144</sup> A. Warburg, *Gli Hopi. La sopravvivenza dell'umanità primitiva nella cultura degli indiani del'America del Nord*, cit, 2006, p.40.

perdere consapevolezza della sua specifica estensione organica<sup>145</sup>. È questo il dualismo irrisolto che intercorre tra “io” e “non-io”, ciò con cui l’uomo è chiamato a relazionarsi o incorporando (*Einverleiben*) l’oggetto esterno o traducendolo in estensioni visibili: lo strumento, l’ornamento, l’abito, questione che Warburg ritrova nel *Sartor Resartus*<sup>146</sup> di Thomas Carlyle (1836). Queste frammentarie ma dense riflessioni warburghiane conducono verso una prima considerazione sul ruolo e sulle influenze della tecnica nella vita dell’uomo, tale da rendere più plausibile la polemica che chiude la conferenza di Kreuzlingen. Ci sono in questo senso due possibili derive nell’approccio al reale, la completa sovrapposizione e inscindibilità che attorciglia il tempo su se stesso e inibisce la capacità umana di svincolarsi dalla gabbia istintuale grazie alla progettualità, come nel pensiero mitico-magico; l’eccessivo distanziamento, dal quale non è immune un certo tipo di pensiero scientifico quando l’oggetto diviene estraneo e non si è più in grado di discernere le connessioni causa-effetto. Così svanisce lo spazio del pensiero. L’antidoto al rischio di rendere parola e tecnica meri feticci di cui si avvertono solo gli effetti senza riconoscerne i principi, è la capacità di rimodularsi, ricostruire le coordinate del *Denkraum*, in risposta, al contempo attiva e passiva, agli stimoli dell’ambiente. Il lavoro dell’artista è la pratica che in maniera saliente - non a caso come vedremo è proprio l’arte a riscattare uno spazio intermedio tra le due attitudini – riesce a dischiudere e invertire, tramite la dirompenza espressiva, l’energia celata nella *Pathosformel*.

Lo *Schlangenritual* segna dunque un cambiamento profondo nella teoria del *Denkraum* che, pur affondando le radici già nei primi saggi e negli appunti giovanili, consolida la sua natura dialettica durante gli anni di Kreuzlingen. Il nesso tra teoria ed esperienza si rafforza e le dicotomie si configurano sempre più come polarità indispensabili nella costruzione di un pensiero critico. Quest’ultimo non è il risultato necessario di un percorso graduale e unidirezionale, al cui fondo giace uno stadio primitivo, ma un processo sempre attivo i cui elementi vanno mantenuti in equilibrio nel

---

<sup>145</sup> Ibidem p. 46.

<sup>146</sup> Uno dei testi prediletti da Aby Warburg. Scritto dallo storico, saggista e filosofo scozzese Thomas Carlyle (1795-1881) fu presentato al pubblico inglese come recensione di un’opera filosofica fittizia *Origine e influenza degli abiti* del tedesco Diogenes Teufelsdröckh (feci del diavolo). Carlyle Th., *Sartor Resartus (1833-1834)*, with an introduction by Kerry McSweeney Oxford University Press, Oxford, 2008.

confronto costante e dinamico tra io e “non-io”. Si è messo in evidenza come nel saggio su Francesco Sasseti la polarità si incarni nelle scelte di un individuo scisso tra tradizione e progresso e come nel lavoro su Lutero, nonostante Warburg si soffermi sulle due figure emblematiche del monaco tedesco e del Dürer, predomini soprattutto l’attenzione verso un’epoca, l’Umanesimo, che fonda la sua fertile e innovativa produzione culturale proprio sull’oscillazione «schizofrenica»<sup>147</sup> tra magia e scienza. Nella conferenza del 1923 è il problema gnoseologico a richiamare l’attenzione dello studioso amburghese, in un periodo in cui evidentemente a vacillare non è soltanto l’oggetto conoscitivo individuato nell’ambito specifico della ricerca scientifica, ma la realtà nella sua interezza. Dopo due anni, in occasione della conferenza tenuta nel 1925 in memoria dell’amico e collega Franz Boll<sup>148</sup>, la dialettica del *Denkraum* si dispiega all’interno dello stesso assetto metodologico, divenendo strumento di indagine. Ne è prova sintetica e lapidaria il titolo che Warburg inserisce in scaletta per il suo intervento: *Per monstra ad sphaera*, che riassume il passaggio dalla dialettica del mostro luterano alla sfera come simbolo del pensiero della sensatezza. *L’effetto della «Sphaera Barbarica» sui tentativi di orientamento cosmici dell’Occidente*<sup>149</sup> si sviluppa a partire da uno dei temi centrali del saggio su Lutero, il rapporto tra astronomia e astrologia e la loro ambivalente compresenza nel Rinascimento.

Tutto ciò che appare stasera in testimonianze, note e ignote, in parola e immagine (*in Wort und Bild*), mostra l’uomo che osserva in lotta per lo spazio del pensiero (*im Kampf um den Denkraum*). Oscillando tra posizione di causa figurativamente mitologica e numericamente calcolabile (*zwischen bildhaft mythologischer und zahlenmässig errechenbarer Ursachensetzung*), le costellazioni hanno per lui - e ciò in una stessa personalità di ricercatore [...] - un carattere ambivalente, polarizzato, che da un lato esige venerazione culturale nella pratica magica, e dall’altro ha il valore di una determinazione di estensione (*Umfangbestimmung*) distaccata e oggettiva per gli oggetti rilucenti nello spazio dell’universo, sulla volta del cielo (*am Himmelsgewölbe*).<sup>150</sup>

---

<sup>147</sup> Utilizzo un termine utilizzato da Aby Warburg nei lavori preparatori allo *Schlangenritual*: «L’intera umanità è eternamente e in ogni epoca schizofrenica» (*Gli Hopi*, cit., p. 50)

<sup>148</sup> L’amicizia tra Warburg e Boll risale al primo scambio epistolare del 1910 e prosegue fino alla morte del filologo tedesco nel 1924. Subito dopo Warburg acquista una parte rilevante della sua biblioteca per integrarla alla K.B.W.

<sup>149</sup> *Per monstra ad sphaeram*, cit.

<sup>150</sup> *Ibidem*, p. 53.

Nel corso della conferenza del 1925 non solo viene comprovata l'impossibilità di raggiungere l'equilibrio e l'armonia del *Denkraum* una volta per tutte, ma anche la necessità di uno scontro/dialogo tra le due dimensioni differenti che coabitano l'essere umano al di là delle demarcazioni storiche e geografiche: energie primitive e pensiero logico-razionale. La struttura stessa della conferenza riflette questo meccanismo in un scambio intrecciato tra metodo induttivo e deduttivo che si esplica negli esempi di conquista controversa e precaria degli spazi del pensiero nel Rinascimento.

## 2.1. Il gesto liberato: in viaggio verso una nuova estetica energetica

15 marzo

Ha delle belle discussioni con il dottor Saxl. Ha iniziato a lavorare scientificamente. Vuole tenere prossimamente una *conferenza* su un viaggio presso gli indiani Sioux. Il dottor Saxl lo aiuterà a elaborarla. Ora prende solo 25 gocce di oppio la sera.

18 marzo

Termine della cura d'oppio.

Non ha portato ad alcun placamento. Il paziente non è mai stato così male.

27 marzo

La visita del dottor Saxl si svolge in maniera soddisfacente. Il paziente è di nuovo più calmo. Lavoro in modo piuttosto continuativo: lavora alla sua conferenza con il dottor Saxl dalla mezz'ora a un'ora il mattino e due ore il pomeriggio. Fanno insieme delle passeggiate. Di tanto in tanto succede che il paziente non riesce a mettersi a lavorare, perché deve lamentarsi con il suo ospite di tutte le presunte angherie. Fortunatamente, ciò avviene solo di rado. [...]

4 aprile

L'elaborazione della conferenza procede bene. Le condizioni attuali del paziente costituiscono lo stato ottimale rispetto a ciò che abbiamo visto finora. Le agitazioni mattutine sono meno frequenti. Minano il rendimento e il tempo per il lavoro intellettuale. Lo stato d'animo predeirante di fondo persiste. Nessuna coscienza approfondita della malattia. Da un punto di vista strettamente clinico può essere preso in considerazione un congedo in un futuro prossimo.<sup>151</sup>

La conferenza di Kreuzlingen<sup>152</sup> del 1923, gli appunti di lavoro e le corrispondenze con colleghi e specialisti a cui Warburg si dedica durante gli anni del

---

<sup>151</sup> L. Binswanger, A. Warburg, *La guarigione infinita*, cit. p. 124.

<sup>152</sup> A. Warburg, *Il rituale del serpente*, cit.

suo ricovero a Bellevue<sup>153</sup>, segnano una svolta decisiva nella riflessione sul *Denkraum der Besonnenheit*, di cui al momento si manterrà la terminologia originale tedesca, poiché la traduzione italiana implica delle scelte concettuali su cui è il caso di soffermarsi più attentamente, soprattutto a partire dalle riflessioni herderiane sulla *Besonnenheit*, la legge di natura che «governa persino nello stadio più sensuoso»<sup>154</sup> dell'essere umano. Quella che abbiamo chiamato “dialettica del *Denkraum*” ha la peculiarità di convogliare in sé un doppio movimento spazio-temporale, all'interno del quale il tempo non esiste come forma pura ma si incarna in una storia «patologica» di burckhardiana memoria<sup>155</sup> attenta a ogni sfera dell'esistenza. Per rintracciare queste due coordinate portanti e tentare di delineare il quadro della loro interazione, è necessario seguire in prima battuta le varie tappe del viaggio americano di Warburg, sia quello effettivamente intrapreso nel 1896 che il viaggio metaforico, ma non per questo meno intenso, di trent'anni dopo a Kreuzlingen, rivissuto attraverso ricordi, testi e diapositive. Del resto proprio attraverso questo secondo momento, che coincide con la stesura della conferenza del 1923, emerge il potere più dirompente di cui Warburg ritiene siano dotate le immagini: la loro capacità di trasportare (*Überlieferungswege*<sup>156</sup>) e (ri)orientare contenuti che sempre si rinnovano a contatto con l'esperienza. Il tema della trasmigrazione delle immagini da Sud a Nord e da Oriente a Occidente è da annoverare indubbiamente tra le passioni più durature dello studioso che fin dai primi anni di studio vi si dedica incessantemente su più fronti. Tra le esemplificazioni più celebri troviamo la famosa conferenza sugli affreschi di Palazzo Schifanoia<sup>157</sup>, che testimonia come le immagini si muovano nello spazio, nel tempo e nel cosmo in virtù di un'ulteriore trasmigrazione e contaminazione tra le diverse forme espressive, siano esse le fonti

---

<sup>153</sup> Mi riferisco in particolare agli scritti a cura di D. Stimmilli, *Per monstra ad Sphaeram*, cit., e al lavoro di A. Barale, *Prometeo di bolina* con un Regesto di testi inediti e rari del Warburg Institute Archive sul tema della Fortuna a cura di Alice Barale e Laura Squillaro, *Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale*, settembre-ottobre 2012.

<sup>154</sup> J. G. Herder, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache welche den von der Königl. Akademie der Wissenschaften für das Jahr 1770 gesetzten Preis erhalten hat. Von Herrn Herder. Auf Befehlen der Akademie herausgegeben*; trad. it. Agnese Paola Amicone, *Saggio sull'origine del linguaggio*, Nuova Pratiche Editrice, Parma, 1995, pp. 111.

<sup>155</sup> Pinotti A., *Quadro e tipo. L'estetico in Burckhardt*, Il Castoro, Milano, 2004.

<sup>156</sup> P. Rösch, cit., p. 62.

<sup>157</sup> WIA, 78. 2, *Die Wanderung der Sphaera Barbarica*, 16/12/1911; da M. Ghelardi, *Un germe selvaggio della scienza. Franz Boll, Aby Warburg e la storia dell'astrologia*, in F. Boll, C. Bezold, *Interpretazione e fede negli astri. Storia e carattere dell'astrologia* (1917), Sillabe, Livorno, 1999, p. 12, n. 17.



letterarie, la danza, gli intermezzi teatrali etc... Parecchi anni più tardi, in occasione della mostra sulle *Metamorfosi* di Ovidio nella *Kulturwissenschaftliche Warburg Bibliothek* di Amburgo<sup>158</sup>, viene ancora una volta posta l'attenzione sulla trasmigrazione dei motivi e dei temi di cui le immagini si fanno portatrici in «termini temporali e ambientali-culturali»<sup>159</sup> e, non a caso, la scelta del tema della metamorfosi viene maturata subito dopo il ritorno da Kreuzlingen quando all'opera di Ovidio Warburg dedicherà un ciclo di conferenze<sup>160</sup>. La grande tematica della sopravvivenza dell'antico, *das Nachleben der Antike*, implica in primo luogo il ripercorrimento di rotte e costellazioni attraverso le quali il mondo antico penetra quello europeo. Più ampio sarà l'intervallo spazio-temporale, maggiore sarà la loro efficacia e la loro riconoscibilità, dal momento che «come un vecchio libro insegna Atene e Oraibi sono parenti»<sup>161</sup>.

Tentativi di Orientamento figurato nelle quattro direzioni cosmiche, verso l'alto, il basso, indietro e avanti [...] in alto i reggenti delle sfere [...] in basso le anime dei defunti, il lamento di Orfeo e la speranza di ritorno.<sup>162</sup>

L'immagine non è esclusivamente un documento storico che srotola gli eventi sulla linea del tempo, ma (ri)colloca gli oggetti nello spazio schiudendone il vissuto, il *Nachleben* simbolico. È il caso per esempio del serpente, uno dei *topos* che più di tutti permea le differenti culture in ogni epoca e in ogni luogo. L'anima ambivalente di questo rettile fa sì che esso incarni al contempo vizi e virtù, pericolo e fascino, morte e rinascita. Il suo ciclo biologico è discontinuo e repentino, poiché esso passa bruscamente da un profondo letargo a un'accesa vitalità, così come esso sa essere molto rapido pur non essendo dotato di arti. Cambia la pelle, si rigenera ma ciononostante rimane il medesimo ed è in grado di mimetizzarsi perfettamente con l'ambiente

---

<sup>158</sup> L'iniziativa fu legata a una conferenza di Max Ditmar Henkel, curatore del Gabinetto delle stampe di Amsterdam, sulle edizioni illustrate delle metamorfosi di Ovidio nel XVI e XVII secolo. Si veda C. Cieri Via, *Un'idea per le metamorfosi di Ovidio*, in *Lo sguardo di Giano. Aby Warburg fra tempo e memoria*, a cura di Claudia Cieri Via e Pietro Montani, Aragno, Torino, 2004.

<sup>159</sup> Ivi, p. 309.

<sup>160</sup> A. Warburg, *Per la conferenza di Karl Reinhardt su «Le Metamorfosi di Ovidio» (1924)*, in *Per Monstra ad Sphaeram*, cit., pp. 39-42.

<sup>161</sup> A. Warburg, *Il rituale del serpente*, cit., frase con cui Warburg apre la conferenza sulle *Immagini dalla regione degli indiani Pueblo del Nordamerica*.

<sup>162</sup> A. Warburg, *Le forze del destino riflesse nel simbolismo all'antica*, in *Per monstra ad sphaeram. La conferenza in memoria di Franz Boll e altri scritti*, cit., p. 21.

circostante risultando invisibile alla preda. È un animale a sangue freddo che possiede un veleno letale, ma al contempo richiama alla vita, alla riproduzione sessuale in quanto simbolo fallico<sup>163</sup>. Ecco perché, nonostante Warburg non assista direttamente alla danza dei nativi con i serpenti vivi a Walpi e Oraibi e non riesca quindi a documentare con la sua Box Camera Bulls-Eye<sup>164</sup>, decide comunque di incentrare la conferenza su questa pratica propiziatrice, utilizzando le fotografie scattate da Jesse Walter Fewkes<sup>165</sup>, uno dei più noti studiosi e pionieri nelle terre Hopi, che non solo era riuscito a documentare fotograficamente la danza, ma anche a registrare i canti dei partecipanti tramite cilindri di cera sperimentali. Sono almeno due le questioni teoriche che incuriosiscono maggiormente Warburg, da un lato dunque il potere fobico del serpente che si sposta sinuosamente e metamorficamente nei secoli e nelle tradizioni, mantenendo la sua ambiguità di fondo. Da Oraibi al culto orgiastico di Dioniso, alle danze delle menadi con un serpente vivo avvolto al braccio o intorno alla testa da offrire in sacrificio alla divinità, si giunge al celebre gruppo scultoreo del Laocoonte, quello che emblematicamente nella tradizione classica incarna il potere ctonio distruttore di questo

---

<sup>163</sup> In un abbozzo relativo alla stesura della conferenza, Warburg rintraccia questi cinque punti: «Quali sono le proprietà che fanno del serpente una metafora rilevante nella letteratura e nell'arte?

- 1) Esso percorre il suo ciclo biologico annuale dal più profondo letargo alla vitalità più accesa.
- 2) Muta la pelle rimanendo il medesimo
- 3) Non è in grado di camminare e possiede tuttavia un massimo di energia propulsiva, unita all'arma letale del veleno.
- 4) È quasi invisibile all'occhio umano, specie quando per il fenomeno del mimetismo assume il colore del deserto o quando salta fuori dal suo nascondiglio.
- 5) Fallo

Tutte queste proprietà ne fanno un simbolo rilevante e indistruttibile dell'ambivalenza nella natura, della morte e della vita, del visibile e dell'invisibile, subdolo prima e irrimediabilmente fatale appena lo vedi»

A. Warburg, *Il rituale del serpente*, cit. p. 54.

<sup>164</sup> Warburg documenta minuziosamente il suo viaggio tramite un folto numero di diapositive che cercano di catturare soprattutto i momenti evitando i soggetti in posa. Tornato in Germania nella primavera del 1896, presenta tre volte il suo lavoro, una volta ad Amburgo e due a Berlino. La prima il 21 gennaio del 1897, *Un viaggio attraverso il territorio degli Indiani Pueblo nel Nuovo Messico e in Arizona (Eine reise durch die Gebiet der Pueblo-Indianer in Neue-Mexico und Arizona)* presso la Società per lo sviluppo amatoriale della fotografia ad Amburgo; la seconda alla Freie photographische Vereinigung di Berlino, nel marzo 1897, un diario fotografico dal titolo *Immagini dalla vita degli Indiani Pueblo in Nordamerica (Bilder aus dem Leben der Pueblo in Nordamerika)*.

<sup>165</sup> Jesse Walter Fewkes (1850-1930) fu un antropologo, scrittore, naturalista e archeologo, si recò nei villaggi Hopi ogni anno a partire dal 1889 e le sue documentazioni audio sono in assoluto le prime registrazioni di musica indiana. Notizie relative al contesto in cui Warburg maturò il suo interesse per l'antropologia sul campo nelle comunità dei nativi americani in U. Raulff, *Postfazione al Rituale del serpente*, cit., pp. 71- 112; P. Burke, *History and Anthropology in 1900*, in B. Cestelli Guidi, Nicholas Mann, *Photographs at the Frontier*, cit., pp. 20-27.

rettile che, avvinghiando mortalmente il sacerdote e i suoi due figli, li uccide per vendetta degli dei. L'antichità affida in compenso al magnanimo dio della salute Asclepio il compito di riscattare la figura del serpente - attorcigliato intorno al bastone della divinità - il cui veleno mortale assume qui una valenza omeopatica poiché cura mali e sofferenze. Il legame costitutivo tra la rigenerazione e la morte che questo animale trascina con sé rimanda a una questione non solo cara a Warburg teoricamente, ma riscontrabile come violento motivo di fondo della sua intera esistenza: la redenzione cruenta, in cui il rinnovamento è connesso alla lotta e allo sprofondamento nel dolore. Una polarità, quella tra agone e terapia, i cui estremi risultano avvinghiati all'interno di un unico ciclo spiroidale: «I fiori appassiscono in autunno per fiorire di nuovo in primavera»<sup>166</sup>, annota Warburg dal testo di Biese<sup>167</sup>. La scelta di questo tema non può dunque essere isolata dall'analisi del percorso warburghiano di auto guarigione (*Prozeß der Selbstheilung*)<sup>168</sup>, definizione con la quale non si intende affatto sminuire il ruolo di Binswanger, indubbiamente il principale protagonista che stimolò maieuticamente attitudini e inclinazioni del suo paziente, ma con cui si vuole rimarcare come in Warburg il lavoro di ricerca si innesti completamente nel terreno dell'esperienza individuale e collettiva. Il simbolo è riconosciuto come forza energetica vitale, regolato da una legge analoga a quella che sottende l'esistenza, in cui i poli inversi possono repentinamente rovesciarsi l'uno nell'altro. Relazionarsi con gli eventi implica infatti uno spettro di modalità ed effetti potenziali che è compito dell'individuo stimolare e risvegliare affinché si traducano in atto, «così come sta al potere dell'interprete decidere sull'efficacia dei simboli»<sup>169</sup>. L'obiettivo warburghiano di andare in direzione di una

---

<sup>166</sup> A. Warburg, *Frammenti sull'espressione*, cit. p. 202.

<sup>167</sup> Alfred Biese (1856-1830), storico della letteratura di cui Warburg fu debitore per la sua teoria della metafora.

<sup>168</sup> «Se vedo bene, egli non si è dato troppo da fare, ha solo sorvegliato e cautamente promosso il processo di autoguarigione. E ha avuto ragione, anche se la perdita di energia e tempo (sei anni interi) ci appare esageratamente grande». Così Heise definisce la terapia di Binswanger. Heise G., *Persönliche Erinnerung an Aby Warburg*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, 2005, p. 47; da Da Ludwig Binswanger, *Aby Warburg, La guarigione infinita. Storia clinica di Aby Warburg*, a cura di D. Stimilli, Neri Pozza, Vicenza, 2005, p. 29.

<sup>169</sup> Ulrich Raulff, *Postfazione al Riutale del serpente*, cit. p. 98.

«nuova estetica energetica»<sup>170</sup> implica la strutturazione di una compagine metodologica che tenga realmente conto dell'essere umano nella sua stratificata complessità.

Ciò che consola nel nostro lavoro di ricerca è che l'energia sgorgata da fonti sovrapersonali continua a fluire in direzione di una meta che è nota a ciascuno di noi, se ci interroghiamo interiormente; e questa energia provoca risposte chiarificatrici, se solo, come capaci antenne, siamo collettivamente in grado di ricevere le domande e ritrasmetterle con chiarezza.<sup>171</sup>

Il secondo elemento che affascina Warburg e che sarà uno spunto fondamentale al ritorno in Europa per suoi studi sulle matrici e i nessi interni al simbolo in relazione soprattutto alla ripresa dell'antico durante il Rinascimento, è costituito dalla vera peculiarità di questo rito propiziatorio legato alle piogge e al ciclo delle stagioni. Il serpente a sonagli non viene sacrificato durante la cerimonia, al contrario rimane vivo fino alla fine, viene così sfruttata e portata all'estremo la sua intrinseca ambivalenza. In un appunto del 1995<sup>172</sup>, il simbolo è definito come «la parte che supplisce, abbreviazione permanente della molteplicità che si dilegua» in quanto «esso è costituito da ciò che è già stato acquisito con azioni, parole o immagini». Così il rito durante il quale il serpente viene catturato ma lasciato vivo nel corso della cerimonia e infine liberato nella pianura per adempiere al suo ruolo di messaggero con gli dei, è emblematico dell'azione performante dell'atto rituale di destrutturazione e ricostruzione. Il serpente si dilegua all'orizzonte, cambia pelle e si rinnova come le forme che progressivamente si schiudono all'interno del simbolo.

Il rito del serpente messo in scena a Walpi e Oraibi durante il quale si invocano le piogge si svolge in agosto, mese da cui dipende l'andamento annuale del raccolto. Esso mostra alcune peculiarità distintive rispetto ai riti che si svolgono durante il resto dell'anno, in cui danzatori indossano maschere animalesche secondo la tradizione dei clan-totemici e il carattere imitativo-mimetico prende così il sopravvento sulle altre componenti simboliche. Durante il rituale, il serpente non diviene invece oggetto

---

<sup>170</sup> A. Warburg a Edwin Seligman, Lettera del 17 agosto 1927 [WIA, GC/19326], dattiloscritto. Da A. Barale, *Prometeo di bolina* con un Regesto di testi inediti e rari del Warburg Institute Archive sul tema della Fortuna, cit.

<sup>171</sup> A. Warburg, *Per monstra ad Sphaeram*, cit. p. 42.

<sup>172</sup> A. Warburg, *Frammenti sull'espressione*, cit., frammento n. 297, p. 262.

passivo di imitazione, ma ha una fondamentale funzione mediatrice tra mondo organico e inorganico, sfruttando la possibilità di muoversi sulla terra pur essendo privo di arti. Vengono catturati nel deserto e intrappolati dai capi dei clan nelle *kiva*<sup>173</sup>, dove saranno tenuti per sedici giorni, durata dell'intera cerimonia. Dopo essere stati immersi in acqua e iniziati al rito, vengono gettati sul pavimento ricoperto da una composizione pittorica che raffigura quattro serpenti-fulmine con un quadrupede al centro. In un'altra *kiva* si svolge la medesima scena ma viene allestita una raffigurazione in parte differente: nuvole da cui escono quattro fulmini serpentiformi che rappresentano i quattro punti cardinali. Si lascia allora che l'animale si mischi con la sabbia, scombini e ricombini le linee della composizione scatenando il temporale in virtù dell'analogia formale che lo lega al fulmine, la sua stilizzazione. A questo proposito, Warburg riconosce nella cultura hopi un'importanza particolare data alla linea a zig-zag, frastagliata e a dislivelli come la scala, struttura che caratterizza in maniera preponderante lo stile di vita del popolo Pueblo. Dall'architettura a livelli che caratterizza sia le abitazioni che i luoghi sacri - non a caso la *kiva* è posta nei sotterranei, vicino al cuore pulsante della madre-terra - al patrimonio cosmologico e rituale, i gradini sono infatti individuabili come oggetto, motivo ornamentale e metafora ricorrente<sup>174</sup>. All'interno di questo simbolo teso verso la verticalità, verso la posizione eretta che regala all'uomo gesto e parola, si annidano gli embrioni dell'elemento razionale affatto estraneo alla cultura hopi. Sollevare il volto verso il cielo è al contempo la «grazia e la maledizione dell'umanità» e in quanto gesto inaugurale si afferma come contrasto ineliminabile che rende l'uomo diverso dagli altri animali. Gli indiani immaginano la casa-universo identica alla propria casa a gradini, ma questa apparente atmosfera armoniosa pervasa da una spiritualità ordinata e conciliatoria è costantemente minacciata dalla figura più terrificante, il serpente che aggroviglia il tempo lineare in un moto ondoso e discontinuo.

L'apice del cerimoniale, che impressionò Warburg per la temerarietà dei nativi e per la loro domestichezza con il regno animale, si raggiunge nel momento in cui gli

---

<sup>173</sup> Luoghi sotterranei o semi-sotterranei a pianta circolare utilizzati dagli Hopi per le funzioni religiose o le assemblee. Si accede da un'apertura sul tetto e da scale a pioli.

<sup>174</sup> «Per chi voglia raffigurare simbolicamente il divenire, le salite e le discese della natura, gradini e scale rappresentano l'esperienza primigenia dell'umanità. Sono il simbolo della conquista dello spazio verso l'alto e verso il basso, così come il cerchio – il serpente attorcigliato – è il simbolo del ritmo del tempo.» A. Warburg, *Il rituale del serpente*, p.26.

indiani si avvicinano a un cespuglio avvolto da una striscia di stoffa - ultima tappa della lunga prigionia dei rettili che non vengono mai privati del veleno -, afferrano con veemenza i serpenti e, nell'acme della cerimonia, uno dei partecipanti con il volto dipinto e una pelle di volpe tatuata sul dorso stringe un serpente tra i denti, mentre un compagno distrae l'animale agitando il *baho*<sup>175</sup>, il bastone piumato. Successivamente, gli animali vengono portati in giro immersi nel fragore di sonagli - fabbricati con gusci di tartaruga e sassolini - e condotti fino alla pianura, dove verranno abbandonati e adempiranno al loro ruolo di messaggeri tra gli esseri umani e le divinità che animano e regolano dall'interno i fenomeni naturali. Il culto del serpente è legato non soltanto al ciclo del tempo, quello delle stagioni e dei fenomeni climatici ad esso connessi, ma anche allo spazio, allo spostamento. Esso affonda infatti le sue radici in una leggenda del ciclo cosmologico delle origini, il cui protagonista è Ti-yo<sup>176</sup>, figlio del capo tribù, sempre malinconico e pensieroso perché afflitto da un enigma relativo all'elemento più ambito nelle comunità indiane, l'acqua. Con l'intento di scoprirne la sorgente, Ti-yo si avventura negli Inferi attraverso le *kiva* finché giunge in quella più imponente dei serpenti e qui riceve in dono il *baho* magico per provocare la pioggia. Risalito in superficie, Ti-yo prenderà in moglie due donne-serpente portate con sé dal mondo ctonio e genererà figli-serpente che determineranno la migrazione delle tribù.

Pur non avendo assistito alla danza del serpente da spettatore diretto, Warburg incentra il suo lavoro del 1923 sul rituale di Oraibi. Fatta eccezione per la ricca riflessione warburghiana sulla *mimesis* sulla quale si tornerà nel dettaglio più avanti, dovrebbero a questo punto essere almeno in parte chiari i motivi di fondo che lo

---

<sup>175</sup> Bastone ricoperto di penne che gli indiani usano durante le preghiere. Nelle decorazioni el recipiente d'argilla in cui si raccoglie l'acqua e che ha una doppia valenza, pratica e religiosa, Warburg individua uno stadio intermedio tra immagine realistica e segno. Gli animali vengono stilizzati fino al raggiungimento di una raffigurazione astratta di tipo araldico, in cui il geroglifico «non va più guardato, bensì letto». È il caso della piuma, simbolo sacro dell'uccello, il totem per eccellenza che viene venerato durante i riti di sepoltura; «Le penne, in quanto esseri alati, trasmettono i desideri e le preghiere degli indiani alle forze demoniche presenti nella natura». A. Warburg, *Il rituale del serpente*, cit., p. 19.

<sup>176</sup> «Siamo usciti dalla terra nei pressi del Colorado Grande. Dopo migrazioni ci siamo stabiliti a Tokonabi (Navaho Mountains). Qui c'erano poche sorgenti e poche nuvole. Il capo aveva due figli di cui uno, Ti-yo, stava seduto, sempre malinconico, su un muro, riflettendo su dove sarebbe andata l'acqua che svaniva nel terreno. Ti-yo disse che doveva risolvere questo enigma.» A. Warburg, *Le origini leggendarie del clan con il totem del serpente*, in Warburg, *Gli Hopi. La sopravvivenza dell'umanità primitiva nella cultura degli indiani dell'America del Nord*, cit., p. 92.

spingono a prediligere la cerimonia Walpi rispetto a quelle in cui i *kachina*<sup>177</sup>, danzatori mascherati, si limitavano a riprodurre mimeticamente le sembianze e i movimenti degli animali totemici. Accanto, o meglio al centro, della scelta di recuperare quei «polverosi materiali»<sup>178</sup> di ventisette anni prima che più si confacevano all'urgenza di comprendere radici e derive dell'elemento fobico, si inserisce la riflessione sul simbolico e sullo *Zwischenraum*. Con buone probabilità, infatti, l'aggravarsi delle sue condizioni di salute aveva amplificato la sua natura altalenante e bipolare, quella *Polarität* che si annida al fondo di ogni realtà, tra l'ideale in cui il singolo vuole sprofondare magneticamente risucchiato dal dettaglio conosciuto e l'astrazione in cui «egli tenta invece di collegare i dettagli alla massa disordinata al fine di liberarsene»<sup>179</sup>. Tra la malinconia saturnina dell'idealista romantico e l'ossessione ordinatrice ma al contempo lucida dello scienziato. Ciò che Warburg ritenne di scoprire a Oraibi sembrò momentaneamente acquietare questa nevrotica oscillazione che soggiace all'esperienza. Egli descrive gli Hopi come ibridi tra i *Greifmenschen* e i *Begriffmenschen* che confidano nella capacità di influenzare direttamente le forze della natura ricorrendo sia alla costruzione di modalità simboliche, nel caso specifico incarnate nel binomio fulmine/serpente, sia fisicamente, afferrando e mordendo l'animale, all'interno di un meccanismo di «endo-incorporazione o ri-incorporazione (*Hinein|Um|verleibung*)<sup>180</sup>. Nel gioco tra il contatto violento e ancestrale con la causalità originaria dei fenomeni e un processo primitivo di astrazione che sfocia nel simbolismo, i nativi di Oraibi sembrano configurare e ri-configurare attraverso la pratica rituale uno spazio unitario in cui il demoniaco viene placato e relegato a debita distanza. Ma questo non è affatto l'ingenuo punto di arrivo delle riflessioni di viaggio warburghiane, piuttosto può essere considerato il punto di partenza con cui lo storico intende ricominciare a interrogarsi sull'osservazione dei fenomeni artistici, o più in generale del campo di forze coinvolte nella relazione tra il soggetto e i differenti fenomeni. In prossimità della conclusione del lavoro per la

---

<sup>177</sup> Warburg aveva personalmente assistito alla danza Hemis Kachina a Oraibi come attestato dal suo diario di viaggio [*Diary* (Ricordi), in *Photographs at the Frontier*, cit. pp. 150-155] e a quella delle antilopi a a San Ildefonso vicino a Santa Fe.

<sup>178</sup> A. Warburg, *Ricordi di viaggio nella regione degli Indiani Pueblos nell'America del Nord* (*Frammenti, polverosi materiali per la psicologia della pratica artistica primitiva*, in A. Warburg, *Gli Hopi. La sopravvivenza dell'umanità primitiva nella cultura degli indiani dell'America del Nord*, cit., p. 3.

<sup>179</sup> Aby Warburg, *Frammenti sull'espressione*, cit., p. 199.

<sup>180</sup> Ivi, p. 264.

conferenza, Warburg procede con un montaggio spazio-temporale che a tratti potrebbe in effetti apparire azzardato. Esso infatti funziona prevalentemente per analogia immediata dal mito al progresso tecnico, dal serpente-fulmine al filo dell'elettricità, dalla cultura pueblo all'Occidente industrializzato. Probabilmente, nella preghiera<sup>181</sup> che Warburg rivolge a Fritz Saxl di non pubblicare gli atti della relazione tenuta a Bellevue, vi è primariamente il riconoscimento di aver modellato gli esiti di un'indagine antropologica sul campo secondo il proprio tornaconto; da un lato per accelerare il processo di guarigione sciamanica richiamando e dando un nome alle energie coinvolte nella lotta ancestrale contro il fobico, dall'altro di aver alimentato una prospettiva di stampo eurocentrico nel tentativo di ricercare i principi biologici originari del fare artistico occidentale avventurandosi in luoghi ancora in parte incontaminati. Non si possono in questo senso tralasciare le controverse e pungenti critiche mosse da David Freedberg<sup>182</sup> nei confronti del metodo warburghiano che ha a suo avviso la pecca di aver travisato alcuni aspetti rilevanti dello stile di vita dei nativi americani. Senza la pretesa di ripercorrere in maniera puntuale la trattazione di Freedberg, è bene non perdere di vista alcune sue acute deduzioni, perché se da un lato esse mettono in discussione quelli che lo studioso americano definisce come capisaldi in genere osannati dalla critica warburghiana ma scientificamente vacillanti e poco rigorosi, dall'altro egli pone in luce alcuni aspetti psicologici e biografici dello studioso amburghese che aiutano a tracciarne e delinearne la complessa personalità.

In primo luogo Freedberg guarda con sospetto alla possibilità di leggere le pratiche rituali hopi alla luce delle polarità warburghiane di matrice occidentale che si condensano agli estremi della tensione tra paganesimo antico e cultura classica, nella risonanza psichica e culturale del razionale contrapposto all'irrazionale e nella celebre opposizione tra Atene e Alessandria. L'accostamento tra la danza del serpente di Oraibi e la tragicità del mondo greco, emblematicamente rappresentata dalle menadi e da Laocoonte, appaiono una forzatura interpretativa rispetto a una civiltà che al contrario si fonda sulla quiete, piuttosto che sull'exasperazione del gesto patetico, su uno scambio armonico con la natura privo di quelle dicotomie conflittuali occidentali che Warburg pretendeva di utilizzare come categorie di riferimento. Qui si manifestano

---

<sup>181</sup> A. Warburg, *Il rituale del serpente*, p. 67.

<sup>182</sup> D. Freedberg, *Pathos a Oraibi: ciò che Warburg non vide*, in *Lo sguardo di Giano*, cit., pp. 569-611.



inconfutabilmente, sempre a giudizio di Freedberg, le fissazioni schizofreniche del paziente di Bellevue, interessato a lavorare sull'ambivalente simbologia del serpente portatore di oscurità e redenzione, ma celando in realtà il desiderio più profondo di utilizzare tale indagine come terapia di guarigione. Warburg vuole persuadere i medici di Kreuzlingen e soprattutto se stesso «che la conferenza riguardava la calma razionale e non la barbarie irrazionale»<sup>183</sup>, ma in realtà, continua Freedberg, sta parlando dei suoi personali blackout fobici. Con lo stesso scopo egli ritorna ossessivamente su quella «causalità danzante»<sup>184</sup> con cui gli indiani dominano la paura penetrandola e scompaginandola fisicamente dall'interno. Ma, proprio ciò che Freedberg, probabilmente a ragione - non solo se si considera la questione da un punto di vista strettamente filologico, ma anche se si pensa a quali passi avanti ha compiuto nel frattempo l'indagine antropologica – definisce complessivamente come un quadro disorientante in cui continuamente viene riconfigurato il concetto di “distanza”, coincide in effetti con l'autentica peculiarità, con il cuore della teoria dello *Zwischenraum*. Un concetto, un metodo, un luogo di sperimentazione che ossessivamente spiazza, affligge ed entusiasma l'autore dell'*Atlante Mnemosyne*: quando tutto appare perfettamente, ancora una volta, riposizionato secondo un ordine sapientemente strutturato all'interno del *Denkraum*, non si tratta che di un breve intermezzo. Del resto è lo stesso Warburg, in una nota del 1929, a definire la forma simbolica del pensiero come un'iconologia dell'intervallo: «Iconologia dello spazio interstiziale. Materiale storico artistico per una psicologia dello sviluppo del moto pendolare fra causalità figurativa e simbolica»<sup>185</sup>.

Nel muovere la sua seconda accusa, Freedberg si sposta su quella che gli appare un'immotivata omissione da parte di uno studioso che avrebbe avuto tutto gli strumenti per farlo. Warburg non accenna mai al contesto politico di fine Ottocento, quando le comunità dei nativi americani ricevevano l'ennesima definitiva colonizzazione da parte di Washington, ma si sofferma senza dare un giudizio di valore su come il cattolicesimo abbia contaminato la cultura hopi, in particolar modo l'educazione dei bambini la loro

---

<sup>183</sup> D. Freedberg, *Pathos a Oraibi*, cit., p. 581.

<sup>184</sup> A. Warburg, *Il rituale del serpente*, p. 64.

<sup>185</sup> A. Warburg-Gertrud Bing. *Diario Romano (1928-1929)*, cura di M. Ghelardi, Nino Aragno Editore, Torino, 2005, p. 99.

simbolizzazione del reale. Non fa mai alcun riferimento agli scontri tra la fazione degli Ostili, conservatori refrattari all'ingresso delle innovazioni dei bianchi, e quella degli Amichevoli, al contrario bendisposti nei confronti della città americana. Un atteggiamento che lo storico dell'arte americano imputa a tutti gli esploratori e studiosi occidentali che confidano nella speranza di riscoprire l'idilliaco contatto perduto con la natura, coltivando un approccio ingenuo verso le così dette culture primitive, ma così facendo rimangono vittime di una concezione semplicistica dell'evoluzione umana. Nonostante Warburg conduca le sue ricerche senza nascondere entusiasmi e suggestioni romantiche, lo spirito che anima il suo lavoro e le sue esplorazioni non è quello del viaggiatore sedotto dal mito del buon selvaggio. È anzi proprio il lavoro del 1923 a essere determinante nel cambio di rotta verso un modello evolutivo che contempra al suo interno blocchi, regressioni e repentini avanzamenti, così come verrà formulato e sperimentato nell'Atlante. La scelta di avventurarsi nelle terre degli Hopi sul finire dell'Ottocento trova infatti, come abbiamo visto, principale fondamento nell'idiosincrasia che Warburg matura verso quella che lui stesso definisce come una storia dell'arte estetizzante<sup>186</sup>, una deriva metodologica in cui a suo avviso l'Occidente si era fossilizzato, imprigionato all'interno di una mera visione formalista dell'espressione artistica. L'amore per la ricerca antropologica sul campo non è fin dall'inizio slegata dagli eventi biografici, in questo caso la sfida personale di saggiare il coraggio che aveva sentito vacillare ad Amburgo, quando al tempo del colera tutta la sua famiglia si ammala ed egli non si sente in grado di affrontare prontamente la situazione<sup>187</sup>. Come riporta Ulrich Raulff<sup>188</sup>, di Warburg era nota la ferrea volontà di sconfiggere con tenacia e con le sue stesse forze le angosce e le ossessioni che lo tormentavano. Quella stessa ambivalenza caratteriale che Freedberg riconduce piuttosto alla depressione causata da repressione<sup>189</sup>, con relativi sbalzi d'umore e profondi pentimenti, citando la nota vicenda del rifiuto di Warburg di prendere parte al funerale del padre. A suo avviso, al fondo vi è il rapporto controverso con la confessione ebraica

---

<sup>186</sup> Entwurf für den Kreuzlingen Vortrag, 17 marzo 1923, p.1, da E. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, cit.

<sup>187</sup> Ci si riferisce all'epidemia di colera scoppiata ad Amburgo nel 1892, episodio riportato da E. Gombrich, cit., pp. 84-84.

<sup>188</sup> Postfazione a *Il rituale del serpente*, cit., p. 74.

<sup>189</sup> D. Freedberg, *Pathos a Oraibi*, cit., p. 605.

che egli tenta in qualche modo di dissimulare con l'esperienza estrema tra gli indigeni del New Messico ma, insiste Freedberg, il suo legame con l'Occidente è fin troppo radicato per emanciparsi realmente dai suoi referenti classici e comprendere autenticamente la spiritualità hopi.

Facendo un piccolo passo indietro viene allora spontaneo chiedersi quali in effetti possano essere i motivi che spingono Warburg a ritenere che una valida alternativa agli sterili formalismi occidentali possa essere ricercata tra i nativi in Nord America, territorio lontano e ancora a fine Ottocento in parte incontaminato<sup>190</sup>.

Fino a che punto una concezione pagana del mondo come quella che sopravvive presso gli indiani Pueblo è un indice dell'evoluzione attraverso la quale dai pagani primitivi si è giunti – passando per il paganesimo dell'antichità classica – all'uomo moderno?<sup>191</sup>

Se la storia delle forme espressive umane non procede in maniera continua e progressiva, come un percorso di crescita graduale dal più semplice al più complesso, Warburg non è dunque alla ricerca, come supposto da Freedberg, di un'ipotetica età dell'oro che possa ristabilire un approccio originario e incontrovertibile con il reale. Tale prospettiva sarebbe per altro in contraddizione con lo stesso concetto di *Denkraum*, che lungi dall'essere il punto di arrivo di un percorso univoco di perfezionamento delle modalità conoscitive umane, raggiungibile esclusivamente dall'uomo moderno, rimane un terreno difficile da conquistare e da mantenere saldo. Ciò che quindi distingue le varie epoche è la variazione della misura, lo spostamento dei confini di questo spazio di possibilità per il pensiero formante, come si evince dalla controversa conclusione della conferenza di Kreuzlingen che solo a una lettura superficiale può essere tacciabile di catastrofismo romantico. L'accento esasperato posto da Warburg sui danni provocati dal dissennato progresso tecnico, massimamente rappresentato dall'energia elettrica, il «serpente di rame di Edison che ha strappato il fulmine alla natura»<sup>192</sup>, è il pretesto per sviscerare con un linguaggio molto enfatizzato la dialettica del *Denkraum*. Non si tratta

---

<sup>190</sup> Si veda Peter Burke, *History and Anthropology in 1900* in B. Cestelli Guidi, N. Mann [a cura di], *Photographs at the Frontier. Aby Warburg in America 1895-1896*, Murrell Holberton Publishers London in association with The Warburg Institute, London, 1998, pp.20-27.

<sup>191</sup> A. Warburg, *Il rituale del serpente*, p. 14.

<sup>192</sup> Ivi, p. 65.

più di una lotta definitiva per estirpare i retaggi della superstizione magica dalla sfera del razionale, ma di pensare a un modello che guardi all'esperienza e al reciproco scambio tra l'uomo e l'ambiente circostante. Più si raffina la tecnica, più l'uomo estende i suoi confini spazio-temporali e le distanze con cui inesorabilmente deve relazionarsi, ristrutturando radicalmente la percezione del mondo: «la tragedia del costume e dell'attrezzo è in definitiva la storia della tragedia umana»<sup>193</sup>. La ricerca sul campo nel territorio Pueblo è un'immersione diretta nel pensiero primitivo che si esteriorizza nella messa in scena del rito, momento in cui l'elemento fobico si fa preponderante, esplose per poi essere ricacciato nuovamente sullo sfondo del quotidiano. La componente esasperata del progresso occidentale appiattisce le paure latenti, le automatizza nel gesto compulsivo individuale a scapito dell'esorcizzazione collettiva.

In appendice al *Rituale del serpente*, Ulrich Raulff ripercorre<sup>194</sup> le tappe essenziali della storia dell'antropologia soffermandosi sulle differenti concezioni di “primitivo” veicolate nel tempo da questa disciplina. Nonostante la scoperta dell'America avesse stimolato un dibattito storico-filosofico circa relazioni e discendenze originarie tra i popoli del mondo, la nascita di una vera e propria teoria relativa al metodo comparativo nello studio della cultura è da fissare soltanto agli inizi del Settecento ad opera del padre gesuita Joseph- François Lafitau (*Les moers des sauvages Ameriquains comparées aux moers des premiers temps*, 1724) che avanzava l'ipotesi di una parentela di sangue tra gli Uroni, gli Irochesi e i primi coloni della Grecia. L'ipotesi diffusa di un'unica parentela originaria lasciò nel tempo il posto alla teoria di una scala evolutiva, alla quale si affianca una crescita di interesse per le religioni primitive. Ne derivò un'idea piuttosto longeva, che giunge fino a Freud e Jung, quella dello stato selvaggio come infanzia filogenetica, da cui l'uomo si emancipa gradualmente. In quanto allievo di Usener e lettore di Frazer e Tylor, Warburg non persegue fino alla fine l'idea di una storia dell'evoluzione progressiva della civiltà, ma intende penetrare la vita spirituale dell'uomo primitivo, comprendere la genesi del suo pensiero per giungere al confronto con l'uomo creatore di simboli<sup>195</sup>.

---

<sup>193</sup> E. Gombrich, *Aby Warburg*, cit., p.194.

<sup>194</sup> U. Raulff, Postfazione a *Il rituale del serpente*, cit., pp. 84-90.

<sup>195</sup> Ivi, p. 89.

27.I.96. Santa Fè, New Mexico, Palacehotel.

Nelle manifestazioni religiose degli Indiani Pueblo si mostra l'atto essenziale riguardo all'atteggiamento causale dell'uomo "primitivo" (vale a dire di colui che è incapace di porre una differenziazione soggettiva) nei confronti del mondo esterno.

La corporeizzazione [*Verleibung*] dell'impressione sensibile.

I. Incorporazione [*Einverleibung*] (magia medica).

II. Endo-incorporazione o ri-incorporazione [*Hinein|Um|verleibung*] (danza con l'animale) "imitazione" [*Nachahmung*]

III. Accorporeizzazione [*Anverleibung*] (simbolica dell'utensile).

IV. Corporeizzazione aggiunta [*Zu-verleibung*] (ceramica ornamentale) (da considerare in relazione al punto III).

Ritengo di aver finalmente trovato la formulazione della legge psicologica che cerco dal 1888.<sup>196</sup>

Lasciarsi ingannare dall'aspetto romantico della ricerca delle origini selvagge di una civiltà snaturata dal progresso sarebbe dunque un errore. Il problema che si staglia sullo sfondo è ancora una volta la distanza, quella tra la categorie di comprensione di un fenomeno e il fenomeno stesso nella sua continua evoluzione. Il motivo romantico della distanza si incarna in una peregrinazione metodologica ostacolata ma non inibita da ciò che la rappresentazione mostra come un limite vitale: un oggetto è visibile ma sempre in qualche modo irraggiungibile nella distanza spaziale, che prende le sembianze del paesaggio, e in quella temporale del mutamento che Warburg identifica soprattutto nelle leggi umane e nelle interpretazioni storiche<sup>197</sup>. «Senza questo viaggio non sarei mai stato capace di trovare una larga base ai miei studi sulla psicologia del Rinascimento»<sup>198</sup>: la permanenza nel continente americano conferma l'ipotesi warburghiana che vede le origini e gli sviluppi del fare artistico in ciò che non è o non è ancora strettamente connesso con la produzione artistica stessa, il suo fondamento

<sup>196</sup> A. Warburg, *Frammenti sull'espressione*, cit., p. 264; testo tedesco p. 107.

<sup>197</sup> Frammento 12., p. 187 «L'imitazione artistica di un oggetto è opera della reazione interna dell'uomo (cinetico e combattivo) verso ciò che gli è visibile ma irraggiungibile: un oggetto può essere tale:

I. Poiché vi sono ostacoli che sembrano immutabili: distanza [paesaggio]

II. Poiché vi sono ostacoli temporali, pensati cioè come mutevoli (leggi umane, interpretazioni storiche e così via)

<sup>198</sup> WIA, 43.1, *Grundlegende Bruckstücke*, 1896, cit., da C. Cieri Via, *Introduzione ad Aby Warburg*, cit. p. 37.

biologico. Questo è dunque il punto di partenza necessario nel riformulare i presupposti di una storia dell'arte che si apra a una storia delle immagini e alla loro trasmutazione simbolica. Le conclusioni teoriche a cui Warburg riconosce di essere giunto dopo aver assistito (direttamente o tramite le foto di Fewkes) alle danze rituali hopi e di cui prende accuratamente nota nel suo diario di viaggio<sup>199</sup> si situano all'incrocio tra due questioni costitutivamente interconnesse, quella psicologica e quella non meno intricata della *mimesis*. Le ricerche intorno a una legge psicologica in grado di indagare sia le regole di produzione che di fruizione artistica, «del godimento artistico in generale»<sup>200</sup>, a cui Warburg si riferisce negli appunti americani del '96, si fondano sui due impulsi biologici da lui ritenuti fondamentali nell'approccio dell'individuo al mondo: ricevere forza e cedere forza. La curiosità per questi temi scaturisce dalla frequentazione, durante biennio 1886-1887, dei corsi tenuti a Bonn da Hermann Usener e Karl Lamprecht intorno alla nascita dei miti tramite lo studio comparato della cultura, della storia delle parole e dei concetti. Proprio Lamprecht, influenzato dalle teorie psicologiche ed evolucionistiche di Tito Vignoli, riconosce una matrice psicologica alla base della formazione dei miti in grado dunque di rivelare la genesi delle idee che si convogliano nel pensiero, nella memoria, nel linguaggio e nell'arte di un popolo. Warburg arricchirà e svilupperà nell'arco della sua vita queste suggestioni, mettendole magistralmente all'opera durante l'allestimento della mostra su Ovidio, attraverso la compenetrazione della parola e dell'elemento figurativo, unico intreccio possibile, a suo giudizio, per l'osservazione e la ricostruzione della scienza della cultura e della storia evolutiva<sup>201</sup>. I nuclei centrali dei miti ovidiani<sup>202</sup> sono riconosciuti come sorgente inesauribile dei «valori espressivi della dinamica psicologica»<sup>203</sup> e vengono organizzati all'interno di un percorso cronologico che parte dal modello antico e giunge alle opere barocche attraverso gli imprescindibili mutamenti dall'iconografia rinascimentale. Tale scelta

---

<sup>199</sup> All'interno dei *Frammenti sull'espressione*, cit., quelli che risalgono al viaggio in America del 1896 vanno dal n. 299 al 314, pp. 264-269.

<sup>200</sup> A. Warburg, Ivi, p. 185.

<sup>201</sup> WIA, *Ovid Ausstellung*, III. 97, par 5; da C. Cieri Via, *Un'idea per le metamorfosi di Ovidio*, cit., p. 312.

<sup>202</sup> Warburg allestisce otto pannelli dedicati a inseguimento, metamorfosi, rapimento, morte, sacrificio umano, danza sacrificale, lamento funebre e trionfo, attraverso i miti di Apollo e Dafne, Atteone, Proserpina, Orfeo e Medea.

<sup>203</sup> WIA, *Ovid Ausstellung*, III 97.3, par 18; da C. Cieri Via, *Un'idea per le metamorfosi di Ovidio*, cit., p. 313.

nella disposizione dei pannelli mostra il gioco espressivo sempre in fieri tra forma e contenuto, in cui lo stile non si lascia subordinare e schiacciare dal significato che trasporta, ma al contrario lascia che esso si liberi proprio in virtù del suo modellamento.

L'espressione dell'affetto (*Ausdruck der Ergriffenheit*)<sup>204</sup> oscilla dunque tra due poli, tra una prensilità che procede per tentativi e progressive delimitazioni e una concettualità irriducibile al *logos*. Come nota Claudia Cieri Via<sup>205</sup>, a partire dal 1924 - anno in cui Warburg fu definitivamente dimesso da Bellevue - la ricerca warburghiana, che proprio in questa direzione convergerà nel progetto dell'atlante *Mnemosyne*<sup>206</sup>, si sposta definitivamente verso un «linguaggio delle forme figurative artistiche» che vada a integrare un metodo di scrittura frammentario, da sempre estraneo a una formulazione e una codificazione definitiva. Il *Denkraum* si configura in modo ancor più preminente come uno spazio di prova in cui le forze («ricevere e cedere») lottano per il mantenimento della consistenza tattile senza risolversi e dissolversi nella contemplazione pura e immobile. Questa connotazione attiva, che Warburg conferisce alla rappresentazione nella costruzione/ricostruzione del reale, mette ben in chiaro il motivo di fondo che abbiamo visto soggiacere al suo interesse per le pratiche culturali e magiche di matrice ancestrale, all'interno delle quali l'immagine ha la funzione di provocare per analogia magica effetti sui fenomeni naturali.

L'osservazione delle danze rituali hopi aveva posto l'attenzione su un aspetto sempre attivo nel processo di mimesi: la questione del movimento, intorno alla quale ruota l'indagine sul fenomeno artistico.

24.IV.90

Questioni estetiche

I. da dove proviene ciò che è mosso?

II. che cosa vuole ciò che è in quiete?

III. Quando è stato utilizzato ciò che è in quiete?<sup>207</sup>

---

<sup>204</sup> A. Warburg, *Le forze del destino riflesse nel simbolismo all'antica*, in *Per monstra ad sphaeram. La conferenza in memoria di Franz Boll e altri scritti*, cit., p. 21.

<sup>205</sup> C. Cieri Via, *Introduzione ad Aby Warburg*, Laterza, Roma-Bari, 2011, p. 99.

<sup>206</sup> A. Warburg, *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, a cura di M. Ghelardi, Nino Aragno Editore, Torino, 2002.

<sup>207</sup> Ivi, p. 203.

Negli scritti giovanili, i *Frammenti sull'espressione*, in cui vengono significativamente abbozzati molti dei nuclei pulsanti dell'intero impianto warburghiano, il processo di mimesi viene definito come la condizione stato-dinamica<sup>208</sup> tra l'afferrare (*greifen*) e il comprendere (*ergreifen*), all'interno della quale il corpo in movimento genera un cambiamento, un distacco dall'origine. Quest'ultimo, risolvendosi in un divenire in cui le forze primitive non si placano ma rimangono costantemente attive, scaturisce l'energia del ricordo<sup>209</sup> (engramma<sup>210</sup>) che si sedimenta progressivamente nell'attesa di schiudersi in una nuova forma, mentre la «forza supplementare della perdita»<sup>211</sup> esplose nel simbolico. L'oscillazione tra il dinamismo della realtà e la staticità della regola trova temporanea mediazione nella formula di *pathos*, in quella *Pathosformel* che cattura l'elemento patetico nell'incontro\lotta tra io e non-io, senza purificarlo dalla spontaneità dell'atto creativo. Il gesto espressivo agisce parallelamente almeno in due direzioni: plasma la forma, risvegliando i grumi temporali che esplodono e si riconfigurano in una posa momentanea e ri-orienta lo sguardo dell'artista che ritaglia così il suo spazio nel mondo. La sensatezza (*Besonnenheit*) illumina questa terra di mezzo (*Durchgangsstufe*<sup>212</sup>), questo intervallo in cui l'opera d'arte si colloca sul confine mobile della conoscenza, tra fagocitamento totalizzante e distanziamento radicale, divenendo una pratica con cui oggettivare ed esorcizzare produttivamente e consapevolmente l'elemento fobico. Il processo di creazione artistico si colloca tra l'atteggiamento mimico e quello fisiognomico, ci si occupa dell'oggetto

<sup>208</sup> A. Warburg, *Frammenti sull'espressione, Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde*, cit. 303.

<sup>209</sup> Ivi, p. 260.

<sup>210</sup> Concetto introdotto e rielaborato a partire da Richard Semon (1859-1918), che nell'opera *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens* (La Mneme come principio conservativo nel mutamento dell'accadere organico) definisce l'engramma come traccia mnestica, una modificazione originaria, latente e perdurante del sistema nervoso prodotta da uno stimolo. È il secondo momento all'interno del processo coinvolto nell'esperienza umana di memorizzare gli eventi, richiamarli e trasmetterli, garantendo così che l'esperienza non solo venga accumulata durante la vita del singolo individuo ma che si conservi attraverso le generazioni. L'engramma viene preceduto dall'engrafia, meccanismo in forza del quale un'informazione viene codificata e il suo stimolo impresso come traccia nervosa. In ultimo troviamo l'ecforia, il processo di recupero innescato da un evento che risveglia l'engramma dal suo stato latente. Si veda A. Pinotti, *Materia è memoria. Aby Warburg e le teorie della mneme*, in *Lo sguardo di Giano*, cit., pp. 53-78.

<sup>211</sup> Ibidem

<sup>212</sup> In una lettera alla sua futura moglie, la pittrice Mary Hertz, Warburg attribuisce all'arte la funzione di *Durchgangsstufe*, un livello di passaggio al confine tra scienza e mito. Kunsthalle Hamburg (Hrsg.), *Zur Sache 9. Aby Warburg. Aus Anlaß der 50. Widerkehr seines Todestages*, Hamburg, 1980. Da C. Brosius, *Kunst als Denkraum. Zum Bildungsbegriff von Aby Warburg*, mit eine Vorwort von Rainer Hering, Centaurus-Verlagsgesellschaft, Pfaffenweiler, 1997, p. 32.



ma ci si pone in una posizione frontale facendo riferimento non alla direzione del movimento dell'oggetto, bensì alla sua delimitazione.

## 2.2. La polarità del simbolo e il tema della Fortuna

Il tentativo è sempre quello di comprendere (*begreifen*) il destino come funzione tra l'elemento biomorficamente afferrabile (*greifbar*) e la regolarità spaziale e temporale armonicamente scandita. Nella rappresentazione delle forze del destino, che lottano tra di loro, vi è dunque un elemento razionale e uno irrazionale.<sup>213</sup>

La nuova estetica energetica persegue una radicale rifondazione del sentire che sfugge a una griglia teorica ben delineata e non si innesta su un'unica tradizione di pensiero immediatamente riconoscibile. Del resto la critica sferzata da Aby Warburg al moderno approccio estetologico prendeva le mosse da un netto rifiuto nei confronti del godimento fine a se stesso, colpevole di aver privato l'immagine del suo soffio vitale, delle dirimpenti energie che essa custodisce e sprigiona attraverso le formule di *pathos*. L'apparato metodologico warburghiano, elaborato a partire dagli svariati percorsi suggeriti dalla vita dell'immagine simbolica, trasborda inevitabilmente nel campo dell'indagine filosofica, ma rimane in bilico tra due polarità senza mai approdare a una definitiva conciliazione. Agli estremi della linea di confine mobile dello *Zwischenraum* troviamo due matrici che convivono alternandosi, l'approccio filosofico warburghiano oscilla infatti tra il trascendentale e lo storico empirico<sup>214</sup>. Oscillazione in cui si celano i più cari referenti di Aby Warburg, da un lato Nietzsche rimane il grimaldello con cui scardinare i concetti fossilizzati della «storia dell'arte estetizzante»; dall'altro il suo diretto maestro Burckhardt, il ramo apollineo che attecchisce nello «stesso tronco»<sup>215</sup> da cui fiorisce il dionisiaco e il cui insegnamento si riflette nella presa d'atto dell'esistenza di un imprescindibile soggetto empirico storico. Il ricovero a Kreuzlingen diviene

---

<sup>213</sup> A. Warburg *Le forze del destino riflesse nel simbolismo all'antica. Pensieri sulla funzione polare dell'antichità (ANTIKE) nella trasformazione energetica della personalità europea nell'epoca del Rinascimento*, in *Per monstra ad Sphaeram*, cit., p. 23-24.

<sup>214</sup> C. Cieri Via, P. Montani, *Lo sguardo di Giano*, cit., p. 21

<sup>215</sup> «L'*ethos* apollineo germoglia insieme con il *pathos* dionisiaco quasi come un duplice ramo da un medesimo tronco radicato nelle misteriose profondità della terramadre greca.» A. Warburg, *L'ingresso dello stile ideale anticheggiante nella pittura del primo rinascimento* (1914), in *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti*, cit., p. 307.

l'occasione per ripensare sulla propria pelle questa dialettica "schizofrenica" che attraversa trasversalmente la storia dell'umanità, «eternamente, e in ogni epoca»<sup>216</sup>. «Dal *monstrum* all'idea»<sup>217</sup>, alla *sphaera*, dall'addomesticamento delle fobie e dei demoni per mezzo della magia, si giunge in un territorio più impervio, quello ibrido di una ragione che non si impone una volta per tutte sulle energie primordiali ma deve trovare sempre nuove soluzioni, nuovi equilibri tra le linee di forza. Nell'ambito della riflessione sottesa all'intera produzione warburghiana, quella sulla sperimentazione di un metodo nuovo nello studio degli oggetti artistici, lo scambio con Franz Boll gioca un ruolo fondamentale nei primi anni del Novecento, tanto che lo stesso studioso amburghese sottolinea quanto preziosa fu la lettura dell'opera *Sphaere* nel 1907 per la formulazione insieme all'amico e collega Fritz Saxl di una «scienza dell'orientamento in forma di immagini» propedeutica ad una nuova storia dell'arte scientifico-culturale.<sup>218</sup>

Il Rinascimento si apre a possibilità inedite di orientamento nel mondo traendo linfa da modelli di energia simbolica che hanno subito «l'inversione del tempo», «si tratti di azioni o di *sophrosyne* (*Besonnenheit*)»<sup>219</sup>, e dai quali emergono immagini di eroi forti e determinati ma non tirannicamente superiori. È questa inversione, questo mutamento, il nodo teorico al centro della mitologia, della storia dell'arte e più in generale della storia dell'uomo, per il quale Warburg si spende con trasporto durante l'ultima fase produttiva del ricovero a Kreuzlingen: la «lotta con il destino»<sup>220</sup>. Si tratta dunque del grande tema della Fortuna, la cui etimologia ambivalente connessa non soltanto al "caso" e al "patrimonio" ma anche alla "tempesta", al "vento tempestoso", lo aveva affascinato fin dalla stesura del saggio su Francesco Sassetti<sup>221</sup>. Nella cartelle di

---

<sup>216</sup> «L'umanità è eternamente, e in ogni epoca schizofrenica» da E. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, p.197.

<sup>217</sup> A. Warburg, *Le forze del destino riflesse nel simbolismo all'antica*, cit. p. 28.

<sup>218</sup> A. Warburg, *Da arsenale a laboratorio, 29 dicembre 1927*, in *Mnemosyne*, cit., 2002, p. 142; da Cieri Via, *Introduzione ad Aby Warburg*, Laterza, Roma-Bari, 2011, p. 100.

<sup>219</sup> A. Warburg, *Le forze del destino riflesse nel simbolismo all'antica*, cit., p. 26.

<sup>220</sup> *WIA*, III.93.14.2, fol. 3, da A. Barale, *Prometeo di Bolina*, cit.; A. Warburg *Le forze del destino riflesse nel simbolismo all'antica*, cit., pp- 21-31.

<sup>221</sup> «[...] poiché la parola latina Fortuna significava allora, come ancor oggi, nell'uso italiano non soltanto "caso" e "patrimonio", bensì anche "vento tempestoso". In tal modo, per il mercante che solcava i mari, questi tre concetti separati designavano per contro solo proprietà differenti di quell'unica fortuna-tempesta, la cui mutabilità terrificante e misteriosa da demone della distruzione in dea elargitrice di ricchezze, provocava la restaurazione della sua personalità mitica, naturalmente unitaria, sotto l'influenza

appunti relativi all'ultimo periodo a Bellevue (dal gennaio al settembre del 1924<sup>222</sup>) si trova una lettera inviata da Goethe a Herder nel luglio del 1772<sup>223</sup>, che Warburg ricopiò più volte a mano, per intero o estrapolandone alcuni frammenti. Nella «natura di picchio», come Herder ironicamente definisce la discontinuità di Goethe nel loro scambio epistolare, Warburg avrà riconosciuto una certa affinità esistenziale: «Ancora fra i flutti, con la mia piccola barca, e quando le stelle si nascondono scivolo nelle mani del destino, e coraggio, paura, speranza e pace si mescolano nel mio petto.»<sup>224</sup>. Le prime parole di Goethe all'amico sono una valanga di tumulti emotivi fisici che, come nota Alice Barale, sono ben lontani dall'aver una connotazione esclusivamente metaforica, soprattutto se si fa fede al riferimento immediatamente successivo a Pindaro, a cui il poeta tedesco è grato per avergli donato il vero senso, la reale collocazione fisico-emotiva, delle parole-organi “polmoni” e “petto”. Del resto Warburg non è estraneo a questo tipo di considerazioni che supportano e arricchiscono il senso delle riflessioni teoriche. Non di rado, infatti, i frammenti giovanili<sup>225</sup> sono preceduti da brevi descrizioni del suo stato di salute (tonsillite, bronchite, influenza in arrivo, postumi di sbronza), dell'umore (infelicità), delle abitudini (non fumo da tre giorni), del clima e dell'ambiente circostante o, come a compendio del frammento 298<sup>226</sup>, dai motivi più intimi che lo inducono a intraprendere determinati percorsi di ricerca: «Una irritazione personale che grazie a un pretesto apparentemente scientifico [compiacendosi] sfoga la propria rabbia la sua duplice radice».

Inseguire il fondamento biologico dell'arte, e più in generale della riflessione teorica, significa allora restituire al pensiero il suo legame con il corpo che “afferra”, lacerato nel vortice della costante e indissolubile dicotomia tra interno ed esterno. Il corpo infatti non si costituisce come confine stabile tra dentro e fuori, «ma come il

---

di un avito modo di pensare antropomorfo.» A. Warburg, *Le ultime volontà di Francesco Sassetti*, in *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti*, cit. p. 235

<sup>222</sup> *WIA*, III.93.14.2

<sup>223</sup> Tra i testi inediti e rari del Warburg Institute Archive raccolti da A. Barale e L. Squillaro in appendice a A. Barale, *Prometeo di Bolina*, cit.

<sup>224</sup> *Ibidem*.

<sup>225</sup> A. Warburg, *Frammenti sull'espressione*, cit.

<sup>226</sup> Nella traduzione M. Ghelardi, l'autore precisa in nota al frammento 298 che nello schedario segue questo frammento 298 b. *Frammenti sull'espressione*, cit., p. 262.

luogo “temporalesco” di un continuo scambio tra essi»<sup>227</sup>: le parole di Pindaro, prosegue Goethe in questa meravigliosa lettera, «mi hanno attraversato l’anima come spade». Ancora in risposta a Herder che aveva riscontrato nella prospettiva goethiana del mondo una prevalenza dello sguardo, del senso della vista («È tutto così sguardo in Lei!»), il poeta tedesco sottolinea come in effetti l’afferrare, il lasciarsi afferrare e trafiggere siano elementi necessari del comprendere.

Quando stai ardito sul carro, e quattro nuovi cavalli si impennano disordinatamente attaccati alle tue redini, tu dirigi le loro forze, con la frusta riporti quello che si allontana verso di te, quello che si inalbera verso il basso, e incalzi e dirigi, e volti, frusti, freni e di nuovo incalzi, sino a che tutte e sedici le zampe non conducono in un unico impeto alla meta. Questa è padronanza, *ἐπικρατεῖν*, maestria. Ma quando ho passeggiato un po' dappertutto, non ho fatto niente di più che lanciare, su tutto, un'occhiata: posso scrivere ma non affilare la penna, e non ho pertanto nessuna manualità, posso suonare il violoncello ma non accordarlo. Non ho messo mano veramente a nessuna cosa. Prendere in mano, afferrare, è l'essenza di ogni padronanza.<sup>228</sup>

Accanto al tema centrale del destino, e del ruolo attivo che l’uomo ha il compito di mantenere e rinnovare nei confronti degli eventi, sono almeno altri due gli elementi presenti nella lettera e tra loro interconnessi che plausibilmente catturano l’attenzione di Warburg negli ultimi mesi del suo ricovero. In primo luogo il rapporto tra la mano e l’occhio, tra la tattilità e lo sguardo, la cui interdipendenza è esemplificativa dell’ossessiva riflessione warburghiana sulla distanza. Vista e tatto costituiscono infatti la polarità più estrema della sensorialità umana, non a caso quella da sempre più discussa all’interno del dibattito filosofico. Vi è uno scarto ineliminabile tra la mano e l’oggetto che l’occhio riconosce al di fuori di sé, una tragica distanza tra io e non-io, tale che «l’uomo non proverà mai un sentimento vitale diretto per quello che indossa o prende in mano»<sup>229</sup>. Constatazione warburghiana che per quanto radicale non ha conseguenze limitanti nei confronti dell’esperienza umana, ma al contrario sottende progressive aperture nella relazione tra soggetto e mondo fenomenico. Una dimensione

---

<sup>227</sup> A. Barale, *Pathos, forma, memoria e il « temporale » del comprendere*, Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell’estetico, 2008.

<sup>228</sup> Lettera di Goethe a Herder, cit.

<sup>229</sup> A. Warburg, *Ricordi di viaggio nella regione degli Indiani Pueblos nell’America del Nord*, cit., p. 48.

dolorosa ma attiva in cui il legame che rende tra loro irriducibili prendere e comprendere è al contempo la causa stessa della frattura che li distanzia. «Prendere in mano e afferrare rimane l'essenza di ogni padronanza»<sup>230</sup>, ma non è il gesto ultimo della conoscenza. Ci troviamo così di fronte alla seconda questione che permea l'intera lettera di Goethe e che tocca il cuore dell'indagine sulla Fortuna, tematica sviluppata da Warburg nell'ultimo periodo di Kreuzlingen e negli anni immediatamente successivi, come si legge negli scambi con Alfred Doren<sup>231</sup> e a Edwin Seligman<sup>232</sup>. Spinto probabilmente dall'esigenza personale di superare la crisi violenta che lo aveva colpito, Warburg si sofferma ad analizzare le trasformazioni iconologiche che il tema della Fortuna ha subito dall'Antichità al Rinascimento, un valido ed efficace pretesto per indagare la relazione tra l'uomo e le costellazioni di eventi che incontra sul suo cammino. Proprio nella lettera del 1927 a Seligman - che come nota Stimilli [2004] si rivela un interlocutore improbabile a cui lo studioso si rivolge più che altro per vedere giustificato il suo secondo viaggio in America – troviamo un'articolazione ben delineata dell'evoluzione delle tappe simboliche della Fortuna, ripercorse alla luce di una «nuova estetica energetica».<sup>233</sup>

Cerchiamo in questo senso di interpretare alla luce di una nuova 'estetica energetica', ad esempio la creazione della figura della *Fortuna*, come appare in primo luogo nella *Fortuna* della Ruota che gira, in secondo luogo nella *Fortuna* con ciuffo e in terzo luogo nella *Fortuna* con timone e vela; in queste tre figure si rispecchiano tre tipiche fasi dell'uomo in lotta per la propria esistenza.<sup>234</sup>

---

<sup>230</sup> Lettera di Goethe a Herder, cit.

<sup>231</sup> Lettera del 31 marzo del 1923 [WIA GC/12740], dai testi inediti e rari del Warburg Institute Archive raccolti da A. Barale e L. Squillaro in appendice a A. Barale, *Prometeo di Bolina*, cit. Alfred Doren (1869-1934) aveva tenuto pochi giorni prima (24 marzo 1923) una conferenza sul tema della Fortuna nel Medioevo e nel Rinascimento alla Biblioteca Warburg. Quest'ultimo, che non può assistervi perché ricoverato a Kreuzlingen, interviene con questa lettera.

<sup>232</sup> Lettera del 17 agosto 1927 [WIA CG/19326], dai testi inediti e rari del Warburg Institute Archive raccolti da A. Barale e L. Squillaro in appendice a A. Barale, *Prometeo di Bolina*, cit. Edwin Robert Seligman (1861-1939), economista americano e professore di Economia politica e Scienza delle finanze presso la Columbia University di New York. Warburg si rivolge a Seligman per trovare una giustificazione al suo secondo viaggio in America, che Warburg desidererà di fare fino alla fine dei suoi giorni ma che gli verrà fermamente impedito dai medici.

<sup>233</sup> Ibidem.

<sup>234</sup> Ibidem.

Il primo momento vede l'uomo soggiogato passivamente da leggi esterne regolate dal destino. La ruota degli eventi gira autonomamente e l'individuo è in balia di uno spazio e di un tempo che non controlla minimamente: un movimento circolare in cui dal fondo egli viene trasportato inconsapevolmente «al sommo per poi ricadere giù al fondo»<sup>235</sup>. Da un lato uno spazio in cui alto e basso non sono percepiti in relazione al proprio corpo ma sono due estremi tra i quali non sussistono intervalli, dall'altro un tempo indistinto in cui non è possibile rintracciare né origine né direzione. Non è difficile riscontrare un'analogia tra i caratteri della «Fortuna con la ruota» e l'offuscamento della sindrome maniaco-depressiva da cui viene colpito Warburg, in preda alla violenta oscillazione tra profondo sconforto e incontrollabile delirio di onnipotenza.

Nel secondo passaggio troviamo l'esatto contraltare, il medaglione rinascimentale in cui un guerriero afferra la Fortuna per il ciuffo mentre lei si dimena nuda per fuggire via e mettersi in salvo. È il tempo mitico dell'eroismo, in cui la Fortuna diventa la preda sopraffatta e l'uomo crede così che afferrare la realtà “per i capelli” sia la via di accesso alla comprensione che coincide con il possesso, con il fagocitamento ingordo. La causa rimane però ancora una volta al fondo, invisibile agli occhi e tramortita dalla “tempesta”<sup>236</sup>; l'uomo non ha per nulla affinato la capacità di contrastare il plausibile rovesciamento della situazione, il ritorno repentino alla passiva circolarità della ruota.

Abbiamo visto come lo *Zwischenraum* non contempi né l'azzeramento prepotente della distanza tra l'individuo e l'oggetto, ma si srotola proprio in questo intervallo, né tanto meno la gelida contemplazione delle forme perfette in cui il tempo si distende nell'attesa. La rappresentazione del campo di forze che si attivano all'interno del *Denkraum* sembrerebbe piuttosto vicina a quella presente nel medaglione che Warburg allega nella lettera a Doren.

La medaglia del Rinascimento che dovresti ricevere, della quale io ti ho già scritto, mostra in un simbolismo particolarmente felice la mentalità dell'uomo rinascimentale. Un uomo armato afferra la *Fortuna* con la vela per il ciuffo della felicità, con sotto scritto:

---

<sup>235</sup> Ibidem.

<sup>236</sup> Cfr. Lettera di Warburg a Doren, cit.

‘velis nolise’; dunque con l'arguto e spiritoso gioco di parole ‘velis’ – ‘con le vele’, oppure: ‘che tu voglia o no’, e ‘le tue vele non ti servono a nulla’.<sup>237</sup>

Si tratta di un antico modello iconografico romano, la Fortuna con la vela, di cui il Rinascimento si riappropria per mostrare la nuova posizione dell’uomo nel cosmo. Se, infatti, nella rappresentazione originale la dea della Fortuna siede al timone dell’imbarcazione con la vela spiegata, adesso viene collocata al centro come l’albero maestro, dunque non perde del tutto la sua posizione rilevante. Alla guida della barca troviamo però questa volta l’uomo, «che nel parallelogramma delle forze concorre quanto meno a determinare il corso della diagonale»<sup>238</sup>. In questa terza tappa dell’evoluzione simbolica della Fortuna l’essere umano scopre una «nuova funzione energetica», egli naviga lo spazio e tale attraversamento fisico imprime in lui un’inedita consapevolezza della dimensione temporale in cui si incrociano il tempo orizzontale degli eventi e quello verticale della soggettività. Scoperta che è anche la sua stessa maledizione: «il timone, da un lato, e il ciuffo della fortuna, dall'altro, sono l'appiglio per chi è in lotta con le potenze demoniche della vita. Esse vengono, con l'esser prese, comprese»<sup>239</sup>. In questo felice barlume, risultato di una lotta attivo-passiva con il destino, si cela infatti già il dissolvimento stesso della conquista. La coscienza del tempo che regola lo spazio del pensiero non si acquisisce in maniera definitiva ma deve essere rimodulata nel confronto con l’esperienza.

La meraviglia di fronte al miracolo della creazione dello spazio del pensiero (Denkraum) e l'imbarazzo di fronte allo scempio quotidiano della distruzione di spazio nell'epoca a noi soprastante della trasformazione delle forze, in cui è possibile, a ogni scellerato manipolatore che lo voglia, apporre il terminale radio al corpo eterico dell'eterno Zeus [...] <sup>240</sup>.

Come già nella controversa conclusione del *Rituale del serpente*, Warburg torna più volte sulla componente che a suo giudizio è in grado di destabilizzare maggiormente il rapporto con la realtà, il dissennato utilizzo della tecnica, che ha la colpa di «strappare

---

<sup>237</sup> Ibidem.

<sup>238</sup> Lettera di Warburg a Saligman, cit.

<sup>239</sup> Lettera di Warburg a Doren, cit.

<sup>240</sup> A. Warburg, *Per Monstra ad Sphaeram*, cit., p. 38.

l'anima al corpo». È stato più volte messo in evidenza come tali giudizi negativi nei riguardi del progresso tecnico siano in realtà smentiti dagli stessi materiali di lavoro della Biblioteca Warburg, sempre aperta alle innovazioni e alle contaminazioni. Se da un lato allora risulta verosimile l'idea che Warburg sia alle prese con una rudimentale riflessione sociologica e psicologica sugli influssi delle allora nuove tecnologie – l'esempio che ritroviamo più spesso è il telegrafo –, è però più probabile che Warburg sia ancora una volta interessato a sviscerare la questione della distanza che soggiace al fondo di ogni esperienza. L'evoluzione tecnica incide infatti sul piano dell'estensione corporea e dell'astrazione, due fattori che potenziano e stratificano lo scarto tra l'uomo e la realtà. Che Warburg non sia un nostalgico conservatore è confermato dall'entusiasmo mostrato nei confronti del determinante cambiamento di prospettiva a cui si assiste durante il Rinascimento, quando l'uomo solcando nuovi mari e segnando nuove rotte si rende conto di poter decidere almeno in parte del proprio destino, con notevoli implicazioni etiche ed estetiche.

Riguardo alla rappresentazione dell'uomo:

-attorno al 1400

L'arte figurativa come illustrazione di leggende; il giudizio morale non è affidato all'osservatore: bene e male coincidono con l'affermazione o con la negazione delle pretese religiose e ecclesiastiche. Bontà e bellezza coincidono.

-a partire dal 1400 circa:

in seguito, dopo che l'arte, rispetto ai sentimenti dell'osservatore, riflette solo l'apparenza della vita sottoponendo ad esso la scelta, si decide tra: il vero (capace, brutto) e il buono (che si autolimita, indifferente) e di gradevole apparenza, il "bello".<sup>241</sup>

La nuova presa di consapevolezza contempla, come abbiamo visto, l'ipotesi che l'ordine venga sovvertito, poiché non è affatto scontato e prestabilito per natura che l'uomo abbia la forza di imporsi sul corso degli eventi, ma deve essere in grado di orientarli con dedizione. La natura intrinsecamente aperta dell'essere umano, costringe dunque di volta, in volta ad arginare e delimitare spazi abitabili per il pensiero della sensatezza, ma è proprio questo limite che paradossalmente schiude il mondo della

---

<sup>241</sup> A. Warburg, *Frammenti sull'espressione*, cit., p. 191.



possibilità e della scelta. Quando l'uomo scopre che grazie alla mano sul timone può mantenere la direzione<sup>242</sup> di navigazione, può anche lasciare sullo sfondo la preoccupazione della visibile afferrabilità della meta, ossessione che altrimenti comprometterebbe il suo «agire nella lotta per l'esistenza»<sup>243</sup>. La *Besonnenheit* conferma la sua doppia, ineliminabile matrice che la vede contemporaneamente immersa nel magma della percezione corporea e soggetta al rischiaramento dalla ragione ordinatrice. Il metodo d'indagine fenomenica va costruito in questo solco, all'interno del quale è necessaria una fase in cui il cammino verso la meta è cieco ma ben conscio della direzione: rinuncia e auto delimitazione fanno dell'uomo «il signore dello spazio».

A commento della rivisitazione rinascimentale della rappresentazione della Fortuna con la vela nel postscriptum alla conferenza di Alfred Doren del 1923<sup>244</sup>, Warburg sembrerebbe citare tra le righe le considerazioni goethiane in conclusione alla lettera a Herder del 1772. La piccola e provocatoria critica che l'autore della *Plastica* aveva mosso a Goethe circa la preminenza dello sguardo nella sua disamina del reale, aveva colpito profondamente il filosofo tedesco che confida nella possibilità di integrare la sua prospettiva con un altro approccio: «Ora lo capisco. Chiudo gli occhi e procedo a tastoni. O la va o la spacca.»<sup>245</sup>

### **2.3. *Besonnenheit* e *sophrosyne*: le origini corporee del senso**

Noi nordici sentiamo vivamente che senza la luminosità, la plasticità e la corporeità del Sud non possiamo prosperare. Ma, allo stesso tempo, invitiamo l'uomo del Sud, privilegiato dal sole, dall'esperienza e dalla tradizione, a far parte anche della nostra tavola, poiché qui troverà aspetti della vita che la sua patria gli nega, aspetti che una volta compresi accresceranno il suo senso della vita.<sup>246</sup>

---

<sup>242</sup> A. Warburg, *Postscriptum alla conferenza di Alfred Doren «Fortuna nel Medioevo e nel Rinascimento»* (ottobre 1923), in *Per monstra ad Sphaeram*, cit., pp. 19.

<sup>243</sup> *Ibidem*.

<sup>244</sup> A. Warburg, *Postscriptum alla conferenza di Alfred Doren «Fortuna nel Medioevo e nel Rinascimento»* (ottobre 1923) in *Per monstra ad Sphaeram*, cit., pp.17-20.

<sup>245</sup> Lettera di Goethe a Herder, cit.

<sup>246</sup> Aby Warburg, *Opere I*, cit., p. 567.

L'estetica energetica warburghiana contiene e mantiene, come abbiamo visto, polarità spaziali e temporali che connotano l'esperienza e ne garantiscono proprio la sua evoluzione. L'esistenza umana non è dunque immune a tali dicotomie di fondo e anzi trova il suo più alto compimento, la sua fugace ma piena lucidità, nell'intervallo del *Denkraum* fondato sul paradosso dell'inconciliabilità tra il movimento del corpo che sfugge all'analisi puntuale e la necessità razionale di osservare i fenomeni fuori dal proprio confine corporeo.

Egli [l'uomo] riceve da ciò che chiamiamo organi solo deboli segnali di presenza e sperimenta quotidianamente che la sua presenza possiede solo un misero sistema di segnalazione per processi che dipendono dalla natura. L'uomo si trova nel proprio corpo come una telefonista durante un temporale o sotto il tiro dell'artiglieria, e non ha mai il diritto di sostenere che il suo sentimento vitale coincide con l'intera estensione dei mutamenti (grazie a un sistema di segnali sempre presente) che si producono nella sua personalità.<sup>247</sup>

La sensatezza, *Besonnenheit*, non coincide con l'acquietamento e l'annullamento della percezione i cui dati sono immediatamente rielaborati e catalogati dalle facoltà superiori, da una ragione estranea al mutamento. I confini instabili del *Denkraum* si delineano ed emergono gradualmente, ma non senza traumi, dal mondo del sensorio. L'arte possiede in questo senso una via d'accesso privilegiata nel modellare e raggiungere questo spazio perché «l'uomo artistico è più strettamente legato alla materia [alla molteplicità corporea]<sup>248</sup> e come tale riesce a fare di questa dimensione ambivalente il suo punto di forza, la sua stessa sostanza primaria. Finché dunque si cerca la definizione e la specificità della *Besonnenheit* nella classica e riduttiva oscillazione tra razionale e irrazionale, si rischia di impoverire, e non poco, questo ricco concetto warburghiano situato all'incrocio tra la riflessione estetologica e quella antropologica. Warburg riconosce e vive (male) in prima persona la doppia natura umana, lacerata tra quelle che lui definisce come energie primitive da un lato, e il pensiero analitico astratto dall'altro, due momenti entrambi necessari alla stessa sopravvivenza dell'uomo.

---

<sup>247</sup> A. Warburg, *Ricordi di viaggio nella regione degli Indiani Pueblos nell'America del Nord*, cit., p. 48.

<sup>248</sup> Aby Warburg, *Frammenti sull'espressione*, cit., n. 225 p. 242.

Maurizio Ghelardi restituisce perfettamente l'immagine del metodo di lavoro di Aby Warburg nel definirlo come «laboratorio vivente»<sup>249</sup>, ciò aiuta a comprendere le difficoltà di estrapolare un solo filo dell'intricata trama teorica warburghiana, all'interno della quale si ha sempre l'impressione che non esista effettivamente una distinzione tra primo piano e sfondo ma che tutto viva insieme su uno stesso dinamico livello. Eppure, non è nemmeno possibile, risolvere sbrigativamente il problema metodologico confidando in una forma frammentaria, creativa e caotica che possa meglio veicolare biografia e produzione dello studioso tedesco, del resto è per prima la sua immensa collezione-archivio a opporre resistenza a questo tipo di approccio. La grammatica dell'espressione figurativa, il cui presupposto è imprescindibilmente psichico e biologico, non è infatti del tutto contrapposta al linguaggio verbale e rivela i suoi meccanismi nell'oscillazione progressiva tra simbolo e *Pathos*. Lì dove, ancora Ghelardi<sup>250</sup>, affondano le radici nascoste della formazione warburghiana, ovvero la cultura greca riassaporata nel XVIII secolo dall'archeologia classica tedesca, è possibile riconoscere i nuclei di alcune tra le più originali intuizioni di Warburg. In prima battuta troviamo un concetto che lascia al suo interno convivere le due coordinate spazio-temporali in linea con l'impianto warburghiano e si apre al contempo al confronto con la *sophrosyne*. Il *rhythmos* nella cultura greca delinea quel processo di strutturazione provvisoria del movimento che determina di volta in volta l'ordine della rappresentazione delle emozioni<sup>251</sup>: «nell'intervallo tra ogni passo del danzatore i Greci avevano saputo cogliere anche un momentaneo arresto, una sorta di fotogramma, e dedurre da un singolo *rhythmos* l'intera natura del movimento»<sup>252</sup>. Soltanto con Platone e Aristotele la parola *rhythmos* comincia a designare ciò che noi oggi chiamiamo ritmo, è infatti erronea la convinzione che il suo etimo abbia a che fare con l'osservazione del moto regolare delle onde marine<sup>253</sup>. Per i filosofi dell'atomismo Leucippo e Democrito, essa connota una delle relazioni fondamentali che si stabiliscono fra i corpi, la forma. Ancor prima, per i poeti lirici, la variante *rhythmòs* definisce la forma individuale e

---

<sup>249</sup> M. Ghelardi, Aby Warburg, *La lotta per lo stile*, Aragno, Torino, 2012, p. 10.

<sup>250</sup> Ibidem.

<sup>251</sup> Cfr. *ivi*, p. 10-11.

<sup>252</sup> Ibidem.

<sup>253</sup> Si veda E. Benveniste, *La notion de «rythme» dans son expression linguistique*, in «*Journal de Psychologie*», 1951; tr. it. M. Vittoria Giuliani, *La nozione di «ritmo» nella sua espressione linguistica*, in *Problemi di linguistica generale*, il Saggiatore, Milano, 1966, pp. 390-399.

distintiva del carattere umano, l'umore, le inclinazioni. Ciò che sembra in questa sede ancor più interessante è che a differenza di altri sinonimi - per esempio *skèma'*, *morphè*, *eidos - rythmòs* designa la forma nell'attimo in cui è assunta da ciò che si muove, da ciò che è fluido, la forma di ciò che non ha ancora una precisa e definita consistenza organica<sup>254</sup>. Si recupera così la prima sorgente verbale di matrice eraclitea, *sreu* (scorrere), secondo la quale *rythmòs* indicava letteralmente un particolare modo di scorrere, dispiegandone il potenziale effettivo, ovvero il declinarsi dell'idea di forma sincronico-spaziale nei processi diacronici, caratterizzati da disposizioni o configurazioni prive di stabilità, momentanee, improvvisate. Soltanto con Platone e Aristotele, appunto, l'orizzonte semantico del termine si restringe alla forma e alla misura del movimento, con riguardo specifico al corpo umano che danza. Tempo e spazio si regolano reciprocamente nella scansione del *rhythmos* e rompono il *continuum* nella temporanea posa espressiva del gesto. Nel *Filebo*, Socrate si sofferma sull'importanza degli intervalli, le cui caratteristiche e combinazioni sono essenziali se si vuole davvero conoscere la musica e apprezzare le armonie. Nelle *Leggi*, il *rythmos* viene riconosciuto come privilegio esclusivamente umano, un certo ordine dei movimenti in grado di arginare e affinare l'impulsività e lo spirito turbolento dei più giovani. Platone arricchisce il significato tradizionale di forma come disposizione e proporzione, esplicitando la dimensione del movimento, nella fattispecie di quello che il corpo umano sviluppa nella danza, nella sequenza ordinata di movimenti lenti e rapidi che funziona in modo analogo all'alternarsi dell'acuto e del grave nell'armonia musicale<sup>255</sup>: «Si potrà allora parlare del «ritmo» di una danza, di un'andatura, di un canto, di una dizione, di un lavoro, di tutto quanto suppone un'attività continua scomposta dal metro in tempi alternati»<sup>256</sup>.

Le riflessioni warburghiane intorno a questo termine sono senza dubbio stimulate dalle letture nietzschiane<sup>257</sup>, soprattutto durante gli ultimi anni della malattia quando Warburg appende alla parete della sua stanza il ritratto di Nietzsche realizzato da

---

<sup>254</sup> Cfr *ivi*, p. 396.

<sup>255</sup> Cfr. *ivi*, p. 398

<sup>256</sup> *Ibidem*.

<sup>257</sup> F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1872; tr. it. di S. Giametta, *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano, 1977.

Hans Olde<sup>258</sup>, e trovano riscontro, come dicevamo, anche nella somiglianza di famiglia che intercorre tra *rhythmos* e *sophrosyne*. Nella Grecia di Omero, qualcosa cambia radicalmente, a giudizio di Nietzsche<sup>259</sup>, quando all'apparente melodia apollinea, intesa come «onda ritmica» la cui forza figurativa veniva sviluppata per produrre stati d'animo conciliatori, subentrano il terrore e l'orrore della sconvolgente forza del suono dionisiaco che irrompe nell'architettura musicale dorica di Apollo costruita sulle note appena accennate e delicate della cetra.

Nel ditirambo dionisiaco l'uomo viene eccitato alla più alta esaltazione di tutti i suoi talenti simbolici: qualcosa di non mai provato fa impeto per trovare espressione; è la distruzione del velo di Maia, l'essere una cosa sola come genio della specie, anzi della natura. Qui l'essenza della natura deve esprimersi simbolicamente: è necessario un nuovo mondo di simboli, è necessaria l'intera simbolica del corpo, non già la mera simbolica della bocca, del viso, della parola, sibbene la piena mimica della danza, quella che muove insieme ritmicamente tutte le membra. Allora d'improvviso, impetuosamente, le altre forze simboliche, quelle della musica, si sviluppano in ritmica, in dinamica, in armonia. Per comprendere codesto simultaneo, scatenamento di tutte le forze simboliche, bisogna che l'uomo sia già arrivato a quel culmine dell'oblio di se stesso, che appunto in tali forze esprime simbolicamente [...] <sup>260</sup>.

Sono sostanzialmente due le questioni che Warburg estrapola e sviluppa interessandosi alle considerazioni nietzscheane a partire dalle quali sembra possibile intrecciare la coppia di concetti *rhythmos* e *sophrosyne*. In primo luogo, l'esplosione delle inconciliabili polarità vitali trova nella dimensione artistica lo spazio di massima rappresentazione, soprattutto dal momento che il doloroso oblio di se stessi, che necessariamente precede l'ingresso nel percorso di autoconsapevolezza, perde, nel processo di creazione prima e di fruizione poi, l'effettivo potere mortifero in virtù della «depurazione delle forme», della sospensione simbolica che distanzia l'oggetto dal soggetto. Per gli uomini, sostiene Warburg, presupporre «una volontà costituisce in primo luogo una conoscenza terrificante, poi diventa una categoria utile, poiché almeno

---

<sup>258</sup> B. Villhauer, *Aby Warburgs. Theorie der Kultur. Detail und Sinnhorizont*, Akademie Verlag, Berlin, 2002, p. 49. Si tratta di un ritratto della serie *The ill Nietzsche* realizzata da Hans Olde tra il giugno e l'agosto 1899; l'originale si trova al Goethe e Schiller – Archive di Weimar [GSA 101/37].

<sup>259</sup> Ivi, pp. 27-31.

<sup>260</sup> Ivi, pp. 30-31.

rende chiaro lo scopo di ciò che è ignoto»<sup>261</sup> ed è solo con l'individualizzazione che può essere contemplata l'idea di conciliazione. Si è visto infatti come ne *Il rituale del serpente*, l'autore sottolinei l'analogia tra le cerimonie rituali e la pratica artistica lì dove - ed ecco emergere l'altro elemento nietzscheano, *leit motiv* dell'intera ricerca warburghiana - è portando all'eccesso fobie e paure che diviene possibile fissare limiti e confini temporanei, nella trasformazione delle forze simboliche dall'incorporamento totalizzante al gesto espressivo. Dal corpo (*Körper*) scoordinato che cerca identità nella totale corrispondenza con l'altro da sé, all'accordo ritmico delle membra di un corpo (*Leib*) che al contempo si percepisce e si autopercepisce proprio a partire dall'ineliminabile differenza con l'esterno. Bisogna in questo senso tener presente la triade costituita da distanza, differenza e ritmo che, come vedremo meglio più avanti, rimarrà costante nello schema gnoseologico warburghiano.

Il *rhythmos* ci avvicina alla natura temporale della *sophrosyne* poiché in entrambi i casi si tratta di intervalli, di unità di misura che non vengono preventivamente fissate, ma che si modellano in seguito all'incontro con i differenti soggetti/oggetti. A questo progressivo spostamento di margini fluidi corrispondono mutamenti di prospettiva significativi e integrali - che interessano l'uomo nella sua interezza - il cui influsso determina il corso della storia culturale dell'essere umano. Si è già più volte messo in luce come l'uso del concetto di "cultura" abbia per Warburg un'accezione ampia che segue, tra gli altri, i controversi percorsi tracciati da Nietzsche e Burckhardt. Due personalità estremamente dissimili legate, oltre che da un tanto profondo quanto ambivalente rapporto personale<sup>262</sup>, dall'attitudine di captare come profeti l'onda mnemica che attraversa la storia. Burckhardt «sente il soffio demonico del demone della distruzione e si mette in una torre, l'altro [Nietzsche] vuole fare causa comune con il demone»<sup>263</sup>.

---

<sup>261</sup> «Für d. Menschen ist die Bewillung zuerst eine erschreckende Erkenntnis, dann aber eine nützliche Kategorie, weil sie wenigstens das Ziel des Unbekannten klar macht». A. Warburg, *Frammenti sull'espressione*, frammento 62, p. 202.

<sup>262</sup> Si veda J. Burckhardt, F. Nietzsche, *Carteggio, con un saggio di A. Warburg*, [a cura di M. Ghelardi], Aragno, Torino, 2002.

<sup>263</sup> A. Warburg, *Burckhardt e Nietzsche*, in *Storie di fantasmi per adulti*, Aut Aut, 199-200, gennaio-aprile 1984, Milano, pp. 48.

In Nietzsche e Burckhardt possiamo vedere come la veggenza si biforca nelle sue forme fondamentali. L'una insegna e trasforma, senza esigere, l'altra esige perché trasformi, si serve dell'antico orgiasmo del primo danzatore. «molti portano il tirso, pochi sono i baccanti». Non c'è dubbio, Nietzsche e Burckhardt portavano il tirso.<sup>264</sup>

Warburg condensa linee guida e finalità del suo lavoro di storico nella polarità tesa e inseparabile dell'opera dei due studiosi che non approcciano la storia con l'intento di dominare la materia temporale<sup>265</sup> ma si fanno soggetti/ricettori di un «tempo implicato»<sup>266</sup>. Lo storico svizzero avverte le minacce del viaggio nel tempo vivo ma, con l'obiettivo di esplorare nuove regioni della storia e rendere studenti e ricercatori partecipi dell'esistenza di quei «frammenti di vita elementari (*Stücke elementaren Lebens*)»<sup>267</sup> che sovvertono la prospettiva sugli eventi, rifiuta l'empatia fagocitante. Burckhardt ha avuto a giudizio di Warburg soprattutto il merito di rivoluzionare la visione del Rinascimento e le connessioni tra periodi e categorie storiche. Quando invece a vibrare è il sismografo Nietzsche, «tutto si mette a vacillare, a tremare forte»<sup>268</sup>, poiché egli non agisce nella tutela della piena coscienza, ma si sacrifica senza riserve alle sue idee con fervore e dedizione, fino a soccombere nel tentativo di metterle in atto<sup>269</sup>. Nell'appassionato studio warburghiano del Rinascimento e dei suoi fantasmi provenienti dalla tradizione classica i due atteggiamenti si condensano emblematicamente nella curiosità per un universo antropologico, psicologico e artistico - ma soprattutto in prima battuta affettivo-simbolico – radicalmente nuovo che parecchio avrebbe influito sulle direzioni della storia a venire e sulla costruzione di un paradigma conoscitivo che consentisse all'uomo di sentirsi a casa nel mondo, talvolta anche sicuro, *per monstra ad sphaeram*.

Il viaggio in Nord America e il confronto diretto con la tradizione Hopi pongono in questo senso le basi per perpetrare tale linea di ricerca e rafforzare la convinzione che sia proprio l'evoluzione organica la componente imprescindibile dello sviluppo culturale al di là delle sue multiformi declinazioni. Da qui, non in ultimo, l'idea

---

<sup>264</sup> Ivi, p. 49.

<sup>265</sup> Cfr. G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, cit. p. 111.

<sup>266</sup> Ibidem.

<sup>267</sup> Ibidem.

<sup>268</sup> Ibidem.

<sup>269</sup> Cfr. A. Warburg, *Birckhardt e Nietzsche*, cit.

controcorrente che tutti i manufatti umani potessero avere la stessa dignità, lo stesso valore documentativo, al di là di una rigida distinzione tra ciò che viene convenzionalmente etichettata come arte alta e arte bassa, in parallelo con un'importate ripensamento dei criteri dell'espressione artistica finalizzata esclusivamente alla bellezza formale. Uno degli esempi più emblematici è costituito dalle tre tavole dedicate alla contemporaneità con cui si chiude l'Atlante *Mnemosyne*, un assemblaggio di fotografie e ritagli di giornali dell'epoca. Tale paradigma di una storia dell'arte multiforme<sup>270</sup> non implica di fatto un'equivalenza qualitativa tra bello e brutto, ma non pone nemmeno le due categorie come immediatamente determinanti nel processo di produzione artistica, necessità intrinsecamente biologica il cui confine più prossimo si può semmai rintracciare nei meccanismi di catarsi religiosa con cui l'uomo povero di mondo, esorcizzando le pulsioni fobiche, tenta di appropriarsi di uno spazio che gli somigli: «Il legame dell'uomo con l'arte doveva prima però essere compreso come una qualche realtà, nella sua unitaria e radicata coesistenza di finalità religioso-culturali e finalità artistico-pratiche».<sup>271</sup>

Un aneddoto riportato in un articolo di Spyros Papapetros<sup>272</sup> dipinge perfettamente tale attitudine esplorativa e sperimentale warburghiana. Nel Novembre del 1888, durante il suo periodo di studi all'Istituto di Storia dell'arte di Firenze, il giovane Warburg butta giù sul suo quaderno di appunti una serie di schizzi di ornamenti floreali e ghirigori che, come precisa Papapetros, acquistano significato se si presta attenzione al commento posto le due decorazioni con lo stesso motivo ritmico: «Un pelo della mia barba». La didascalia crea una giustapposizione visivamente spiazzante, in virtù della quale ciò che inizialmente appare come un motivo decorativo, probabilmente proveniente dall'affresco di un soffitto o dal mosaico di un pavimento viene convertito dalla descrizione in una minuscola figura appena visibile a occhio nudo. Questi appunti di Warburg, continua Papapetros, sono improntati su una concezione aptica della visione che rimanda all'immagine dello studioso tedesco intento ad accarezzare con una

---

<sup>270</sup> Come sottolinea Manuela Pallotto (2007), Warburg va in questo senso messo in relazione ai teorici dello *Stilgeschichte*. Semper, Riegl e Wölfflin si erano già da qualche decennio dedicati alla costruzione di un nuovo versante della storiografia che, ripensando i criteri fondanti della *Kunstgeschichte*, ridimensionasse il valore della singola opera e del singolo artista in favore dei fenomeni storici e dei principi formali dotati di una validità generale.

<sup>271</sup> A. Warburg, *Opere*, I, cit., p. 9.

<sup>272</sup> S. Papapetros, *Aby Warburg's art* in *The Art Bulletin*, 01/December, 2012, trad. mia.



mano i suoi baffi mentre con l'altra prova a replicarne le fattezze tattili<sup>273</sup>. Non sappiamo se in effetti egli abbia mai visto l'ingrandimento di un pelo o di un capello sfruttando le tecnologie a lui contemporanee, sicuramente le pubblicazioni scientifiche e criminologiche del tempo di frequente riportavano le riproduzioni di peli umani e animali in sezione, questo ha potuto probabilmente favorire l'acuta e accurata intuizione nel rilevare un'analogia tra un motivo spiroidale e un pelo, come se Warburg stesso avesse fatto del proprio corpo un microscopio virtuale<sup>274</sup>. Papapetros, che a questo tema ha di recente dedicato una pubblicazione, in cui non a caso vi è un capitolo dedicato proprio a Warburg<sup>275</sup>, si sofferma sulla meraviglia di questo sinestetico processo che invita a immaginare lo sbocciare dell'organico dall'inorganico. Man mano che scarabocchi e ghirigori proliferavano sul suo taccuino, il movimento ripetitivo generò in lui l'idea che quei segni avessero una continuità formale con peli e capelli, un meccanismo inverso ma di principio analogo, a quello che lo spinse a soffermarsi sulle chiome ondulate della Venere del Botticelli e sulla rifunzionalizzazione dei *bewegte Beiwerke*. Le linee tortuose di spirali e ghirigori si fanno così raffigurazione delle eterocronie storiche, dei percorsi intricati e delle biforcazioni repentine che lungi dal limitare la ricerca, invitano a trovare nuove creative soluzioni, contemplando il rischio di un inaspettato vicolo cieco. Del resto, come lo stesso Binswanger annota nel suo diario clinico<sup>276</sup>, la sindrome maniaco-depressiva del suo paziente portava vistosamente i segni di una ossessiva dedizione ai dettagli, che da elementi compositivi divengono via via elementi centrali, a tal punto decontestualizzati da inghiottire i contorni e la riconoscibilità delle figure nella loro interezza e reciproca interazione.

Il prof. W[arburg] presentava fin dall'infanzia segni di angoscia e ossessione; da studente aveva idee nettamente deliranti e non si è mai liberato da timori e riti ossessivi... fatto questo che ha profondamente intralciato la sua produzione. Su questi presupposti nel 1918 si è manifestata una grave psicosi, scatenata probabilmente da una condizione di pre-senilità, sicchè il materiale, sino a questo momento elaborato nevrriticamente, ha finito per manifestarsi in forma psicotica. A tale stato si è accompagnata un'eccitazione psicomotoria

---

<sup>273</sup> «Warburg's scrolls invoke memories of haptic vision: the young might have been caressing his mustache with one hand, while replicating its texture with the other.» Ibidem.

<sup>274</sup> Cfr. ibidem.

<sup>275</sup> S. Papapetros, *On the animation of the inorganic*, University of Chicago Press, 2012.

<sup>276</sup> S. Papapetros, *Aby Warburg's art*, cit.

intensa, che tuttora persiste anche se è soggetta a forti oscillazioni... Si interessa a tutto, giudica con grande pertinenza cose e persone, ha una memoria eccellente, ma si riesce a farlo concentrare su argomenti scientifici solo per periodi molto limitati.<sup>277</sup>

Ma, se è in parte ipotizzabile che Warburg si sia ammalato avvinghiandosi nei meandri del suo stesso metodo di indagine teorica, è altrettanto intuibile che tramite lo stesso abbia tenacemente trovato la via di fuga. La visione prospettica a distanza è la sola che svela la trama complessiva della miriade di frammenti interconnessi, ora anche l'ornamento perde le fattezze di mero estetismo e somiglia alle cellule di un organismo. Negli stessi anni l'arte figurativa viennese ne avrebbe dato prova nelle opere di August Klimt che frequentando i salotti di Berta Zuckerkandl<sup>278</sup>, moglie del noto biologo Emil Zuckerkandl<sup>279</sup>, aveva cucito le vesti delle sue donne colorando d'oro le cellule scoperte al microscopio<sup>280</sup>. Il biologo viennese aveva infatti invitato Klimt ad assistere alle sue dissezioni di cadaveri e grazie a questa esperienza l'artista acquistò quella conoscenza del corpo umano che lo rese tanto celebre. Convinto che le innovative scoperte scientifiche potessero essere nuova linfa per le sperimentazioni artistiche, Klimt invitò Zuckerkandl a tenere una serie di lezioni di biologia e anatomia per il gruppo di artisti, scrittori e musicisti che gravitavano attorno alla moglie Berta. Durante questi incontri il medico viennese si soffermò soprattutto sulla vita delle cellule, su come l'ovulo umano viene fecondato e si sviluppa dall'embrione al neonato, corredando, inoltre, le sue conferenze con la proiezione, tramite la lanterna magica, dei campioni istologici colorati che rivelavano il meraviglioso e creativo mondo interno della cellula. Nel sottolineare l'affinità tra la sorprendente varietà degli organismi e la produzione artistica,

---

<sup>277</sup> S. Freud- L. Binswanger, *Briefwechsel 1908-1938*, [hrsg. von Fichtner], Fischer-Verlag, Frankfurt a. M., 1992, pp. 175-176; da M. Ghelardi, *Aby Warburg: La lotta per lo stile*, cit., pp. 206-207.

<sup>278</sup> Berta Zuckerkandl (1864-1945), scrittrice di talento e influente critica d'arte per la *Wiener Allgemeine Zeitung* e cofondatrice del festival musicale di Salisburgo. Era inoltre una studiosa di biologia e aprì il suo salotto a tutta la scena culturale dell'epoca, da Freud a Strauss a Schnitzler.

<sup>279</sup> Emil Zuckerkandl (1849-1910) ungherese trasferitosi a Vienna per studiare medicina. Nel 1873 Carl von Rokitansky, l'allora direttore della scuola di medicina dell'Università di Vienna, lo nominò suo assistente di anatomia patologica e nel 1888 ottenne la prima cattedra di anatomia all'Università di Vienna che conservò fino all'anno della sua morte. Diede importanti contributi all'anatomia del naso, dello scheletro della faccia, degli organi dell'udito e del cervello. Parecchie scoperte portano attualmente il suo nome, compresi i corpi di Zuckerkandl (masse di tessuto associate al sistema nervoso autonomo) e il giro di Zuckerkandl (un sottile strato di materia grigia nella parte frontale del cervello).

<sup>280</sup> E. Kandel, *The age of insight*; tr. it. *L'età dell'inconscio. Arte, mente e cervello dalla grande Vienna ai nostri giorni*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2012, pp. 43-50.

Zuckerkindl introdusse i suoi seminari promettendo al suo auditorio che «grazie a una goccia di sangue, a un minuscolo pezzo di materia cerebrale sarebbero stati trasportati in un mondo favoloso»<sup>281</sup>. A questo proposito la storica della medicina Tatjana Buklijas<sup>282</sup> fece un'accurata analisi del lavoro di Klimt, soprattutto dedicandosi alle opere degli anni immediatamente successivi al 1903 in cui è possibile distinguere un'abbondanza di forme che ricordano, a suo avviso, le cellule epiteliali con i nuclei scuri immersi in un citoplasma biancastro<sup>283</sup>. Un connubio emblematico tra ornamento e vita.

Il piccolo e apparentemente poco rilevante racconto biografico recuperato da Papapetros ci riconduce alla disamina del termine *Besonnenheit*, nonché verso la sua preziosa etimologia greca, lungo due strade parallele che, all'interno dell'impianto teorico warburghiano al cui fondo pulsa il dinamismo delle polarità, non possono che fare eccezione incontrandosi più volte lungo il loro cammino. Una digressione sulla storia del concetto di *sophrosyne* nel mondo classico<sup>284</sup> potrà dunque essere utile per indagare le sfumature della parola che in traduzione italiana si è scelto di indicare con "sensatezza" per non perdere la contiguità tra le due dimensioni complementari e tra loro irriducibili, la sfera del sensibile e quella del senso. Giungendo così all'uso warburghiano, che sembrerebbe fondarsi proprio su questa compresenza, vedremo ancora una volta sgorgare insieme questioni estetologiche e problemi antropologici. Il progetto incompiuto di un'estetica energetica nasce proprio dalla necessità di mettere in correlazione e in dialogo questi due ambiti, una «fisica del pensiero»<sup>285</sup> che trova la sua piena vitalità nella produzione artistica e la polarità insita nell'essere umano e osservata da Warburg alla luce di quel gioco tra destino e possibilità che abbiamo visto essere in origine una peculiarità del mondo rinascimentale. Una consapevolezza che da un lato moltiplica gli orizzonti dell'uomo emancipandolo dalle superstizioni secolari, dall'altro

---

<sup>281</sup> Ibidem, p. 47.

<sup>282</sup> T. Buklijas, *The politics of fin-de-siècle anatomy*, in M.G. Ash, J. Surman [a cura di], *The Nationalization of Scientific Knowledge in Nineteenth-Century Central Europe*, Palgrave MacMillan, Basingstoke, 2013.

<sup>283</sup> E. Kandel, *L'età dell'inconscio. Arte, mente e cervello dalla grande Vienna ai nostri giorni*, p. 49.

<sup>284</sup> Per i riferimenti bibliografici sul concetto di *sophrosyne* ringrazio Roberto Pomelli per i preziosi consigli.

<sup>285</sup> A partire dagli scritti giovanili di Aby Warburg (*Frammenti sull'espressione*, cit.), Maurizio Ghelardi indaga questa proposta warburghiana nella sua ultima pubblicazione. *Una fisica del pensiero: i frammenti sull'espressione*, in *Aby Warburg: La lotta per lo stile*, cit., pp. 47-64.

lo condanna per sempre alla libera scelta, due poli energetici ambivalenti che si insinuano nella concezione warburghiana di progresso contribuendo al disegno del vitale intreccio storico tra diacronia e sincronia.

Si proverà a dimostrare come nel passaggio dal greco al tedesco - limitatamente in questa sede alla ricorrenze riscontrabili in Warburg e in Herder - si perda la freddezza matematica e l'artificiosa dicotomia della giusta via di mezzo, tanto che è lo stesso Warburg, utilizzando alternativamente il termine nelle due lingue in maniera talvolta ambigua, a suggerirci che nella *Besonnenheit* la staticità della conquista lascia spazio a un processo sempre in *fieri*.

La creazione e il godimento artistici richiedono l'unione vitale tra due forme di atteggiamento psichico che di solito si escludono, cioè tra uno smarrimento passionale di sé fino ad un completo immedesimersi con l'impressione, e una fredda e distaccata *sophrosyne* nella considerazione ordinatrice delle cose<sup>286</sup>.

In effetti, un carattere costante del concetto greco di *sophrosyne*, al di là come vedremo nei differenti autori, è la ricerca del controllo intellettuale in opposizione alla smodatezza e ai desideri corporei, a prescindere dal fatto che con esso ci si riferisca alla salute mentale, alle azioni morali, al rispetto divino in contrapposizione alla *hybris* o alla subordinazione nei riguardi dell'autorità politica all'interno della *polis*. Al fondo di ognuno di questi comportamenti si cela un principio unificatore il cui fine è quello di eliminare qualunque discrepanza, elemento che non viene trasferito nella *Besonnenheit* warburghiana che connota la dialettica del *Denkraum*, del resto tale ottica omogeneizzante è del tutto estranea non solo al lavoro interdisciplinare di Aby Warburg, ma anche alla sua aperta formazione politica e culturale, alla triplice personalità che lo vede contemporaneamente «amburghese di cuore, ebreo di sangue, d'animo fiorentino»<sup>287</sup>. Che tipo di definizione preliminare è possibile allora tentare di attribuire a questa sensatezza che non si dà in maniera né aprioristica né tantomeno stabile? Se sinteticamente si potrebbe convenire sulla descrizione di un processo che porta alla momentanea congruenza tra contenuto e forma, è pur vero che si tratterebbe

---

<sup>286</sup> M. Ghelardi, *Aby Warburg. La lotta per lo stile*, cit. p. 46.

<sup>287</sup> G. Bing, *Rivista storica italiana*, 71, 1960, p. 116.

di una semplificazione in cui si smarriscono tutte le costitutive eccedenze e in cui si tradisce la complessità esistenziale su cui lo stesso Warburg si sofferma più volte, come quando riferendosi al suo viaggio americano lo motiva con la curiosità di conoscere fino in fondo il modo in cui «la vita nella sua tensione oscilla tra i due poli dell'energia naturale: istintiva e pagana da un lato, intellegibilmente strutturata dall'altro»<sup>288</sup>. Lo stesso principio vale massimamente per il fare artistico - sia l'atto creativo che la sua compenetrazione tramite la fruizione -, infatti, nonostante esso sia la pratica umana per eccellenza in cui espressione e forma si confrontano in una terra di mezzo, nello *Zwischenraum* che consente di risolvere l'incontro/scontro nell'andamento dello stile, non è possibile neppure in questo caso riferirsi a un pacifico congelamento del dissidio tra le forze, poiché il *pathos* continua a vibrare sotto la crosta della forma e a mutare secondo le differenti variabili spazio/temporali.

Si inizia così a delineare il modo peculiare in cui la parola tedesca traduce il concetto greco di *sophrosyne*, il buon senso, la saggezza, l'assennatezza, la temperanza, la moderazione, l'equilibrio, il controllo di sé. Ilaria Tani mette in evidenza<sup>289</sup>, attraverso il lavoro di Barry Sandywell<sup>290</sup>, l'accezione presocratica del termine che lo vede legato a una fondamentale condotta conoscitiva in cui è centrale la consapevolezza riflessiva dei propri limiti, unita al riconoscimento e al rispetto della natura delle cose per arginare ogni forma di smodatezza e di violenza. Quindi, come si legge in Platone<sup>291</sup> di cui a breve studieremo più dettagliatamente uso e ricorrenza del termine, quella consapevolezza di chi, conoscendo la misura della propria anima, può in tal modo averne il controllo. Ma, l'accezione warburghiana, se da un lato è vicina a quella presocratica, dall'altro è irriducibile alla ricerca della (giusta/adeguata) misura in quella

---

<sup>288</sup> A. Warburg, *Gli Hopi. La sopravvivenza dell'umanità primitiva nella cultura degli Indiani dell'America del Nord*, cit., p. 88.

<sup>289</sup> I. Tani, *Espressione, rappresentazione, giudizio. Osservazioni sul concetto di Besonnenheit in Herder*, in *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*, 2009\1, p. 142.

<sup>290</sup> B. Sandywell, *Presocratic Reflexivity. The construction of Philosophical Discourse c. 600-450 DC*, Routledge, London, 1996.

<sup>291</sup> La trattazione del concetto in Platone è molto dinamica. Prima di tutto nel *Carmide* conserva la matrice socratica come virtù della conoscenza e vede in Socrate la stessa incarnazione esemplare della *sophrosyne*. Nel *Gorgia* e nel suo sviluppo successivo nella *Repubblica*, il filosofo greco approfondisce e ridefinisce l'interpretazione popolare che la concepisce come controllo degli impulsi e degli appetiti, inserendo la *sophrosyne* tra le virtù fondamentali che concorrono alla partizione dell'anima. Nei dialoghi tardi, nel *Timeo* e nel *Politico*, l'interesse di Platone per il movimento e il cambiamento implica un'attenzione particolare per la sfera dei desideri e di conseguenza la *sophrosyne* acquisterà un ruolo più rilevante rispetto ai dialoghi precedenti.

virtuosa via di mezzo, che sta esattamente a metà strada tra gli eccessi antitetici, smussando fino all'annullamento violenze e contraddizioni. La familiarità tra la *Besonnenheit* warburghiana e la *sophrosyne* presocratica è da ricercarsi piuttosto nel comune approccio conoscitivo che, nel tentativo di raggiungere l'equilibrio è naturalmente costretto a tenere insieme due movimenti in modo tale che si assestino reciprocamente. Il soggetto cosciente, infatti, mentre indaga gli oggetti esterni è implicato in un processo autoriflessivo essenziale a sua volta per l'indagine stessa. La misura da rintracciare e da mantenere corrisponde allora in tal senso, accanto al bilanciamento della distanza con l'oggetto e con il suo campo percettivo, con la consapevolezza delle proprie potenzialità e capacità sempre in relazione allo spazio aperto dalla possibilità degli eventi. Partendo dalla prima attestazione del termine *sophrosyne* così come viene utilizzato da Omero<sup>292</sup>, si riscontrano quattro ricorrenze: (1) uno stato mentale sano, (2) la responsabilità verso se stessi e i propri interessi, (3) del giovane verso l'anziano e (4) dei servi verso il padrone. Il termine compare comunque di rado e non è tra i requisiti principali della personalità eroica, seppure la *hybris*, il suo opposto, è sempre condannata dagli dei con atroci punizioni e spesso coincide proprio con un momentaneo stato di perdita delle facoltà mentali, così come avviene nell'*Iliade*, quando l'eroe rapito dalla follia compie atti brutali e irresponsabili spesso con atroci conseguenze per lui e per chi lo circonda. Ciò che però rende interessante e indagabile, al di là della rilevanza ad esso attribuita nel mondo arcaico, questa prima comparsa del termine è la conformità con la sua etimologia, l'aggettivo *sōs* che significa sano, intatto, e il sostantivo *phren*, il diaframma, l'organo corporeo connesso alle funzioni intellettive che coincide con la capacità riflessiva in opposizione all'*aphrosyne*, la stoltezza. In Omero *phrenes* (al plurale) si riferisce all'organo che ha in sé il principio della vita, solamente da Ippocrate in poi il termine sarà direttamente connesso al diaframma<sup>293</sup>. Per il poeta greco l'organo si colloca nel petto, nelle immediate vicinanze del cuore, ragion per cui si è pensato che il plurale designasse i due polmoni, ma in questa ipotesi vi è un errore interpretativo di fondo<sup>294</sup>.

---

<sup>292</sup> Ferruccio Franco Repellini nel commento al Libro IV del III volume della *Repubblica* [a cura di Mario Vegetti, Bibliopolis, 1998, p. 206] tiene conto delle ricorrenze in *Odissea* XXIII 11 sgg.; *Iliade* XXI 462.

<sup>293</sup> Cfr., P. Laspia, *Gli organi della vita in Omero*, in *Omero linguista. Voce articolata nell'enciclopedia omerica*, Novecento, Palermo, 1996, pp. 109-110.

<sup>294</sup> Cfr. *Ibidem*.

Nell'accezione omerica non è infatti possibile isolare la funzione respiratoria da quella cardiaca, dunque il modello fisiologico soggiacente non coincide con quello moderno che anatomicamente scinde il respiro dal battito cardiaco. Patrizia Laspia sostiene che Omero potrebbe essere individuato come il precursore di tutti i successivi modelli biologici monocentrici, contrariamente alla *vulgata* tuttora vigente che lo vede al contrario schierato tra i sostenitori di una rappresentazione mente/corpo dicotomica<sup>295</sup>. Le *phrenes* giacciono come una sorta di sacca intorno al cuore, localizzato esattamente al loro interno, ma quando Omero attribuisce alle funzioni vitali nomi specifici, essi risultano intercambiabili perché le sfumature tra gli organi differenti sono del tutto subordinate a quell'unico complesso organico il cui centro è il cuore (*etor*), principio della vita (*thumos*) e sede della forza vitale (*sthenos*). Sullo sfondo di questa concezione le *phrenes* sono l'organo psicologico per eccellenza, centro coordinatore della sensazione, sede degli affetti e del pensiero, organo di produzione e ricezione dei suoni e della voce significativa<sup>296</sup>.

La parola *sophrosyne* nel momento della sua nascita mostra dunque un legame intrinseco tra corpo e intelletto che però subito si indebolirà fino addirittura a simboleggiare l'esatto opposto, ovvero la necessità dell'essere umano di dominare i bisogni e gli impulsi corporei con la forza della ragione. Essa, paradossalmente, recupera la sua origine nel passaggio in un'altra lingua, nella *Besonnenheit* warburghiana infatti la misura del pensiero non è il frutto di un calcolo prettamente logico ma va cercata con il corpo, come abbiamo visto nel racconto riportato da Papapetros, nella consistenza dei baffi, in accordo con il diaframma, nell'intervallo del respiro che scandisce il *rhythmos* giusto, il tempo vitale. Nella conferenza su Rembrandt del 1926 Warburg userà proprio l'espressione «intervallo della respirazione (*Atempause*)»<sup>297</sup>. Essere sani, integri e in salute, *σως*, significa allora non sottrarsi alla discontinuità, all'alternarsi automatico tra inspirazione ed espirazione, tra il «ricevere forza e cedere forza»<sup>298</sup>, ma imparare consapevolmente a oscillare tra il bisogno di

---

<sup>295</sup> Cfr., *ivi*, p. 113.

<sup>296</sup> Cfr., *ibidem*.

<sup>297</sup> *L'antico italiano nell'epoca di Rembrandt*, in *La Rinascita del paganesimo antico e altri scritti*, cit., II, p.632.

<sup>298</sup> «Due impulsi fondamentali del singolo per volgersi al mondo esterno: a. per ricevere forza b. per cedere forza». A. Warburg, *Frammenti sull'espressione*, cit., p. 185.

stabilità/identità dell'io e la molteplicità fluida di ciò con cui si entra in relazione ambientale. A partire soprattutto dalle letture darwiniane<sup>299</sup> e successivamente dalla permanenza in Nord America a contatto con la ritualità Hopi, Warburg matura l'idea che sia la consapevolezza corporea quel tassello fondamentale che, in virtù del suo carattere metamorfico, contribuisce alla fondazione dello spazio razionale del senso; non a caso è la dimensione artistica a convogliare naturalmente questo processo mettendo a nudo le cicatrici della polarità mente corpo. La fase della manipolazione degli oggetti non si colloca infatti a uno stadio inferiore, al di sotto del livello d'astrazione tramite cui l'uomo acquista un dominio progressivo e tecnologico del mondo. L'emancipazione dal rapporto fagocitante con gli oggetti che caratterizza l'atteggiamento primitivo mitopoietico è però un salto necessario per allontanarsi dall'oggetto e saggiarne la forma. Lo scambio tra l'intelletto che favorisce l'esonero dal contatto immediato e diretto con il mondo (*greifen*) e il diaframma che orienta nello spazio del pensiero il movimento corporeo si comincia solo adesso a strutturare consapevolmente nel gioco sinestetico tra ottico e aptico.

Come poteva l'uomo rappresentarsi un mondo esterno che non fosse dotato, al pari di lui, di una sua propria volontà? Il riflesso fobico ha popolato l'universo di forze simili alle sue, solo più forti e più vaste. [...] L'idea di una materia inorganica e inanimata non è perciò possibile in questo originario stadio animistico. L'uomo vi è pervenuto soltanto mediante l'uso di strumenti. Solo questi hanno dato all'uomo la prima nozione di un oggetto che può essere maneggiato, collegato o separato, e così hanno permesso quell'esperienza originaria su cui poggia l'idea di un universo strutturato. C'è perciò un dualismo irrisolto nel modo in cui l'uomo reagisce alla materia inanimata che manipola. Questa rappresenta per lui il "non-io" – quelle cose distanti prive di volontà propria e che non necessariamente provocano reazioni fobiche<sup>300</sup>.

---

<sup>299</sup> Nel dicembre del 1888 durante le sue ricerche alla Biblioteca Nazionale di Firenze, scrive nel *Tagebuch*: «finalmente un libro che mi aiuta» [da Ernst Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, cit., p. 72] riferendosi a *L'espressione dei sentimenti nell'uomo e negli animali* di Charles Darwin che Warburg legge nella traduzione italiana di G. Canestrini e F. Bassani uscita nel 1878, edita dall'Unione tipografico-editrice di Torino.

<sup>300</sup> Torno su questo denso passaggio warburghiano, avvalendomi in questa occasione della traduzione di Ernst Gombrich [*Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, cit., cap. XI, pp. 190-197] piuttosto che di quella di Maurizio Ghelardi che ho utilizzato finora, così da tematizzare maggiormente l'aspetto che qui più ci interessa, la distanza io-mondo le sue interne conflittualità [A. Warburg, *Gli Hopi. La sopravvivenza dell'umanità primitiva nella cultura degli indiani dell'America del Nord*, cit., p. 46].



L'appunto warburghiano contiene due indizi fondamentali. Il "maneggiare" che caratterizza l'esperire nella fase mitopoietica non viene radicalmente sostituito dalla capacità d'astrazione come momento culminante nel cammino predeterminato verso la civiltà, ma subisce delle trasformazioni sostanziali e complesse. Soggetto e oggetto, perdendo la loro continuità mitico-magica come unica modalità di relazione, definiscono reciprocamente la loro estensione e possono finalmente confrontarsi, guardarsi e toccarsi grazie alla conquista di uno spazio di sicurezza. Ma ecco affiorare un secondo indizio che ci dà la misura di come questo spazio non sia affatto né sicuro né permanente poiché lo stesso momento costruttivo sancisce la nascita di un conflitto reale e attivo tra io e non io che solo l'imitazione artistica riesce a sciogliere senza disperderlo. Tale dissidio si conforma infatti nello stile, nel momento in cui il soggetto acquista un punto di vista saldo rispetto all'oggetto indagato e lo penetra (se ne riveste), giungendo nei meandri del suo reticolo di forze ma senza da esso lasciarsi imbrigliare e sopraffare; può perciò così delimitarlo e circoscriverlo<sup>301</sup>. Non sussiste tra i due poli un «effettivo avvicinamento»<sup>302</sup>, un annullamento radicale della distanza, ma al contrario l'oggetto viene momentaneamente sospeso dal suo *milieu*<sup>303</sup> per non incorrere in un'ulteriore differenziazione e di conseguenza nell'interruzione dello stimolo del ricordo.

Lo sfondo impedisce la differenziazione individualizzante che separa quando esso indica allo stesso tempo o nello stesso spazio la funzione consapevole o inconsapevole del ricordo (materia organizzata) per la costituzione dell'estensione. La conformità allo scopo di questo impedimento consiste nel separare la molteplicità (quella differenziata da quella sconosciuta che ingenera smarrimento) dallo sfondo reale che viene sostituito da uno noto. Nell'atto simbolico è presente la coscienza dell'atto sostitutivo.<sup>304</sup>

---

<sup>301</sup> Cfr. A. Warburg, *Frammenti sull'espressione*, cit., frammento 304. «S. gewinnt einen festen Standpunkt gegenüber O. und kehrt in O. ein, (zieht sich O. an) Verwechslung der Perpendikel oder [d.h] umfängt es (umschreibt).

<sup>302</sup> A. Warburg, *Frammenti sull'espressione*, cit., frammento 304.

<sup>303</sup> M. Ghelardi, *A. Warburg: la lotta per lo stile*, cit. p. 51.

<sup>304</sup> «Der Hintergrund verhindert die individualisierend loslösende Differenzierung indem er gleichzeitig oder gleichräumlich die bewußte oder der unbewußte Function der Erinnerung (organisierte Materie) zur Umfangsgestaltung weist. Die Zweckmäßigkeit dieser Hemmung liegt in der Auslösung der differenzierten aus der unbekanntem verwirrenden Vielfältigkeit des realen Hintergrundes, welcher durch einen bekannten substituiert wird.» Aby Warburg, *Frammenti sull'espressione*, fr. 355, p. 282.

«L'atto "artistico" è un "tentativo di allontanamento" nei confronti dell'oggetto con una conseguente percezione tattile che circoscrive»<sup>305</sup>, a cui in concreto corrisponde un'effettiva plasticità tattile nella scultura e la definizione dei contorni nella pittura. Dalla lettura del *Sentimento ottico della forma*<sup>306</sup> di Robert Vischer, Warburg assimilerà e reinterpreterà la distinzione tra vedere e guardare. Il primo come un processo fisiologico che si innesca in reazione a uno stimolo recepito passivamente e in cui la risposta ricevuta è ancora indifferenziata; il secondo è invece già una comprensione dialettica delle forme verso una onnisensorialità dell'esperienza. In questo passaggio avviene una variazione qualitativa sostanziale che è quella che maggiormente attirerà l'attenzione di Warburg, il quale giungerà a teorizzare l'inseparabilità di mano e occhio per cui guardare è un toccare da lontano e la percezione si sviluppa in una dimensione sinestetica che non si lascia localizzare in compartimenti stagni. Per Vischer, infatti, guardare implica al contempo una sensibilità visiva e tattile che, coinvolgendo «l'essere umano corporeo [*der ganz Leibmensch*] nel suo complesso»<sup>307</sup>, penetra i fenomeni, rischiarando la realtà indifferenziata e le conferisce un nuovo valore. In questo senso il termine *Besonnenheit*, avvicinandosi come vedremo all'uso herderiano di cui immediatamente è possibile cogliere la pertinenza a proposito delle interconnessioni sensoriali, snatura l'evoluzione concettuale che la *sophrosyne* sviluppa a scapito della sua origine etimologica affatto dicotomica.

Nella sua puntuale ricognizione diacronica del concetto, Helen North<sup>308</sup> mostra come l'accezione che lei definisce "intellettuale" (*intellectual*)<sup>309</sup>, la piena cognizione delle facoltà mentali (*soundness of mind* che in inglese mantiene un significativo rimando alla sensorialità del suono e del ritmo), preceda quella morale. Inoltre nel mondo arcaico essa è considerata, al pari di fortuna e nobili origini, come un dono divino sul quale l'uomo non può esercitare alcun potere. Se abbiamo visto Omero porre in secondo

<sup>305</sup> «Der "künstlerische" Act ist ein auf das Objekt bezüglicher "Entfernungsversucht" mit nachfolgender, abtastender, umschreibender Befühlung». A. Warburg, *Frammenti sull'espressione*, cit., frammento 305, p. 266.

<sup>306</sup> R. Vischer, *Über das optisch Formgefühl: ein Betrag zur Ästhetik*, Credner, Leipzig, 1873; tr. it. A. Pinotti, *Sul sentimento ottico della forma. Un contributo all'estetica* in A. Pinotti, *Estetica e Empatia*, cit., pp. 95-139.

<sup>307</sup> R. Vischer, *Sul sentimento ottico della forma*, cit., da G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, cit. p.377.

<sup>308</sup> H. North, *Sophrosyne. Self-Knowledge and Self-Restraint in Greek Literature*, Cornell University Press, Ithaca, New-York, 1966.

<sup>309</sup> *Ibidem*, p. 6.

piano i caratteri della *sophrosyne*, al contrario essa ha un ruolo determinante per i personaggi della tragedia, il concetto diventa qui pregnante a tal punto che ognuno dei poeti tragici sviluppa una sua differente concezione. Eschilo la considera una virtù prettamente maschile e la connette, in netta antitesi alla *hybris*, a tutte le altre qualità positive che compongono il suo cosmo poetico, quali libertà, giustizia, difesa dalle aggressioni e mascolinità. Essa è dunque primariamente rispetto per i limiti imposti all'uomo da Dio e solo in seconda battuta dalla società. La figura che maggiormente incarna il presuntuoso superamento dei limiti, il dispotismo e la *hybris* è la figura di Serse e, per estensione, i “barbari” persiani che, durante la battaglia di Salamina combattuta contro gli ateniesi – al contrario personificazione della *sophrosyne* e della libertà –, dimostrano la loro superbia nel voler asservire gli altri popoli e apportare devastazione al paesaggio naturale. A giudizio di Eschilo, Zeus punisce l'incapacità di quegli uomini che non sono coscienti della loro condizione umana limitata e violano il pensiero mortale in preda ai desideri incontrollati.

In Sofocle la *sophrosyne* acquista sfumature differenti che verranno in seguito consacrate e fatta proprie da Euripide. La *hybris* non è più concepita come un'offesa verso la divinità ma verso i mortali, lo scontro si sposta adesso tra uomo e uomo piuttosto che tra uomo e dio, poichè il poeta si sofferma maggiormente sulle relazioni che intercorrono tra la *sophrosyne* e gli altri caratteri dell'animo piuttosto che cercare esclusivamente di definirla in contrapposizione alla *hybris*. L'eroe sofocleo è rappresentato massimamente da Aiace, colui che, non accettando di essere sconfitto da Odisseo nella contesa per il possesso delle armi di Achille, medita vendetta contro il rivale ma è subito colpito dalla punizione di Atena, alla quale affida infine il monito rivolto a tutti gli uomini di rispettare la moderazione. I protagonisti di Sofocle mettono in discussione le restrizioni senza subirle passivamente dall'alto; le loro gesta eroiche scaturiscono spesso dalla mania di grandezza che conduce a imprese estreme e irrealizzabili di cui alla fine devono prendere autonomamente atto. Il dissidio e le limitazioni che emergono da questo comportamento non sono dunque esclusivamente riconducibili all'intervento divino, che mantiene la sua rilevanza come forza intermediaria, ma sono ulteriormente sollecitati dal confronto con una comunità che le condanna, in nome dell'*aretè*. Sofocle apre già in questo senso la strada al sostanziale ampliamento del concetto proposto in seguito da Euripide e, pur spostando l'attenzione

dal duello tra *sophrosyne* e *hybris*, ne conserva la centralità portando la questione sul piano dell'indagine del reale con cui l'eroe deve confrontarsi per acquisire *self-knowledge*.

Il problema guadagna un maggiore interesse per la nostra trattazione grazie al cambiamento di prospettiva offerto da Euripide, che trasferisce il conflitto dall'esterno, sia esso tra uomo e divinità o tra uomo e uomo, all'interno, al piano psicologico umano teso tra gli impulsi irrazionali e la ricerca dell'autocontrollo. Adesso la *sophrosyne*, in linea con il fermento politico, intellettuale e morale in cui vive l'autore, si configura specificatamente come *selfcontrol*. Nelle tragedie di Euripide, tra i poeti tragici il maggiore indagatore delle passioni umane, i protagonisti, e ancor più spesso le protagoniste, si struggono nel tentativo di sedare i propri nefasti e distruttivi desideri e, se per le figure maschili ciò significa affidarsi all'autocontrollo, per le donne comporta il coltivare fedeltà e devozione verso l'uomo. Ciò che avvicina lo spirito warburghiano a quello euripideo, è la dedizione del poeta greco - alimentata dalla sofferenze della guerra contro Sparta di cui fu testimone - verso i misteri delle polarità energetiche che alimentano l'animo umano, tormentato dagli impulsi ma riscattato dal dono divino della *Sophrosyne*<sup>310</sup>. Emblematico nella tragedia di Medea il conflitto e l'oscillazione psicologica tra le forze primitive e tumultuose del *thymos*, che spinge alla vendetta, e il potere ordinatore della ragione incarnato dai *boulemata*. Inoltre, nonostante il possesso della *sophrosyne* non può in Euripide configurarsi come libera volontà umana, essa è ciò nonostante soggetta a norme interne che variano da situazione a situazione e non sono dunque uguali per tutti gli individui ma relative alle leggi delle diverse comunità<sup>311</sup>. Ration per cui i principi della *sophrosyne* non risolvono definitivamente le situazioni tramite imposizioni esterne, ma la ricerca dell'autocontrollo può anche fallire nel momento in cui le passioni trasbordano e non riescono ad essere arginate da moderazione e prudenza.

Un'ulteriore tappa obbligatoria nella ricognizione diacronica del concetto è indubbiamente costituita dal ruolo che la *sophrosyne* ricopre nelle opere platoniche. Per introdurre la molteplicità di sfaccettature e la ricchezza polisemica che Platone le

---

<sup>310</sup> Ibidem, p. 69.

<sup>311</sup> A. Rademaker, *Sophrosyne and the rhetoric of self-restraint. Polysemy & persuasive use of an ancient greek value term*, Brill, Leiden-Boston, 2005, p. 189.

conferisce, soprattutto alla luce della valorizzazione politico-sociale del termine supportata nel contesto della *polis* dai sofisti, si riporta di seguito una sintesi significativa dello schema delle ricorrenze che Adriaan Rademaker rintraccia nel *Carmide* e riporta all'interno del suo studio sulla *sophrosyne* e la retorica dell'autocontrollo<sup>312</sup>.

1. Fare qualsiasi cosa con ordine e compostezza. (159B)
2. Sembra che la *sophrosyne* impedisca di incorrere in comportamenti vergognosi e in questo senso si identifica con l'*aidos*, il ritegno(160E)
3. Fare cose buone. (163E10)
4. Conoscere se stessi (164D)
- 4b. La conoscenza di se stessi e di altri ambiti del sapere. (166C23)
- 4c. Conoscere cosa si sa e cosa non si sa. (167 A6-7)<sup>313</sup>

Nel III libro della *Repubblica*<sup>314</sup> questi caratteri vengono ripresi e posti alla base del raggiungimento della giustizia e del conseguente mantenimento dell'ordine all'interno della *polis*, in analogia con l'equilibrio che deve sussistere tra le componenti contrastanti dell'anima dell'uomo. Temperanza, moderazione, autocontrollo, saggezza sono adesso identificate come prerogativa indispensabile nel percorso educativo dei giovani, al pari della *sophia* e dell'*andreia*. Prima di essere fossilizzata nella precisa gerarchia tra i governati e i subalterni, la rilevanza politica della *sophrosyne* introdotta dal filosofo ateniese conferisce al termine un'inedita dimensione dinamica e variabile. È possibile infatti leggere la sua evoluzione alla luce della rifondazione dell'etica della *polis*, a scapito di quei valori fissi di competitività vigenti in campo bellico che avevano ricoperto per lungo tempo un peso determinante, ma che adesso si rivelano insufficienti e anacronistici. La sfera semantica di riferimento è dunque in un primo momento quella della conflittualità dell'io con se stesso, secondo le due modalità «più forte di se stesso/più debole di se stesso»<sup>315</sup>, che viene estesa alla confronto dell'individuo con la

---

<sup>312</sup> Ibidem.

<sup>313</sup> A. Rademaker, *Sophrosyne and the rhetoric of self-restraint. Polysemy & persuasive use of an ancient greek value term*, Brill, Leiden-Boston, 2005, p.4.

<sup>314</sup> F.F. Repellini, *Sophrosyne*, cit., pp. 210 ss.

<sup>315</sup> Nel Fedro, 232a, coloro che non sono dominati dall'eros vengono definiti «più forti di se stessi». Da F.F. Repellini, *Sophrosyne*, cit., p. 211.

comunità, ponendone le basi stesse. È infatti secondo questo principio che l'autocontrollo degli eccessi scaturiti dai desideri e dai piaceri corporei e la disponibilità a sottomettersi all'autorità politica si accordano tra loro in nome di un'armonia totalizzante. Il compito dell'educazione nel perpetrare i valori della *paideia* è quella di allevare uomini capaci di conferire alla parte razionale dell'anima un funzione egemonica.

Se la *psyche* è terreno di scontro, in essa, come sul campo, i nemici che si fronteggiano sono caratterizzati da una differente dotazione di forze, da cui dipende l'esito della battaglia; compito dell'educazione sarà fornire alla parte più piccola, e dunque più debole, il necessario addestramento per contrastare avversari più numerosi e molto agguerriti.<sup>316</sup>

Platone si appropria non a caso di una metafora militare per mostrare il gioco di forze che dal microcosmo dell'individuo deve essere trasferito al macrocosmo della comunità sotto il segno della dicotomia migliore/peggiore, rispettivamente incarnata da governanti e subalterni. Gli uomini in grado di valorizzare la propria componente migliore sono dunque quelli che hanno ricevuto un'educazione adeguata secondo la *paideia* e avranno così imparato ad esercitare la parte più piccola e più debole, quella razionale, contro gli attacchi sempre incombenti delle più potenti passioni. Per estensione, all'interno dell'impianto teorico platonico, l'assetto della *polis* rispetta la ripartizione della psiche, secondo un modello che servirà a legittimare un potere gerarchico che vede al vertice un gruppo ristretto di saggi il cui compito è quello di indirizzare verso la moderazione bambini donne e servi, incapaci da soli di autocontrollarsi. Allo stesso modo in cui la componente razionale deve vigilare e imporsi sulla riottosità della sfera dei desideri e dei piaceri.

«Vedi dunque, dissi io, che poco fa eravamo bravi indovini supponendo che la moderazione (*sophrosyne*) sia simile ad una sorta di armonia?»

«Ma perché?»

«Perché, a differenza del coraggio e della sapienza, la cui presenza in una sola parte della città basta a renderla rispettivamente sapiente e coraggiosa, non così agisce la

---

<sup>316</sup> Ibidem, p. 212.

moderazione, bensì si estende senz'altro attraverso l'intera città, facendo cantare insieme all'unisono lo stesso canto ai più deboli e ai più forti e a quelli di mezzo, per intelligenza, o se vuoi per forza, o anche per numero o ricchezze o altre simili cose: sicché possiamo dire che questa concordia è moderazione, accordo conforme a natura fra chi è peggiore e migliore su chi debba comandare nella città e in ciascun individuo»<sup>317</sup>.

La metafora musicale che vede tutti i membri della comunità accordati in un coro che canta all'unisono, rimanda alla concezione platonica della *sophrosyne* non come una virtù propria di un unico *genus*, ma come armonia e accordo (*homonoia*) generale tra le parti che ingloba e annulla le due dimensioni in origine contrapposte di stasi e conflitto. Ciò che a sua volta accorda le parti dell'anima e la comunità, in cui anche i peggiori accettano il loro stato di sottomissione, è dunque questa tendenza alla conciliazione fondata sull'accettazione di una gerarchia naturale, secondo la quale l'identità prevale sulle differenze in pieno assenso tra governanti e governati. L'acquisizione dell'autocontrollo è ciò che inoltre garantisce la sicurezza, delimitando il discrimine tra la comunità della polis regolata e protetta dalle leggi e chi ne viene escluso, il barbaro che rappresenta al contrario la sfrenatezza e la violenza, così come avevamo già visto in Eschilo.

Nei dialoghi giovanili, in particolar modo nel *Carmide*,<sup>318</sup> vengono poste le basi per la futura teorizzazione della *sophrosyne* nella *Repubblica*. La massima delfica del «conosci te stesso» che accompagnerà il concetto fino alle opere tarde, affiorerà proprio nel dialogo tra Socrate e Carmide. Se è vero che anche qui la *sophrosyne* designa ancora, in accordo con la tradizione precedente, norme comportamentali, qualità esteriori e buone maniere, Platone avvia un'analisi epistemologica più accurata dopo tre mancati tentativi di definizione improntate sul sapere etico tradizionale. Essa non coincide né con l'*aidos*, il ritegno che impedisce di incorrere in comportamenti vergognosi né con la necessità di fare i propri interessi, così come proposto da Carmide. Socrate porta avanti la conversazione in modo tale da fornire una valenza preziosa della *sophrosyne* come una forma di sapere che presuppone la consapevolezza di sé, del proprio valore e dei propri limiti, spingendosi fino al massimo livello di generalità come

---

<sup>317</sup> Platone, *Repubblica*, cit., pp. 73-74.

<sup>318</sup> Cfr., F.F. Repellini, *Sophrosyne*, cit., pp.218 e ss.

scienza che «conosce se stessa e le altre scienze»<sup>319</sup>. Ma, se in conclusione al dialogo, Crizia cerca di direzionare la definizione verso ciò che è per lui più conveniente, vale a dire la possibilità che siano gli aristocratici a possedere questa virtù e a rafforzarla perpetrando i propri interessi personali, Socrate ribatte con una riflessione aporetica sul sapere etico - irriducibile al paradigma tecnico - che troverà una sua applicazione nella *Repubblica*: la consapevolezza di sé sotto il profilo etico instaura nella città il naturale ordine gerarchico secondo cui ognuno ricopre il ruolo che gli spetta in vista della *homonoia*. Abbiamo visto però come nell'opera tarda di Platone sia labile il confine tra l'autocontrollo e una repressione finalizzata al bene comune, poiché solo i saggi possono condurre sulla strada della temperanza quell'ampia fetta di società i cui desideri devono essere completamente dominati poiché minano la stabilità del benessere collettivo. Le radici di questo modello politico-sociale vanno ricercate nelle tesi che il filosofo ateniese avanza nel *Gorgia*<sup>320</sup> dove la *sophrosyne* è esplicitamente indirizzata verso il controllo degli appetiti. Alle tendenze dispotiche di Callicle che legittima il potere dell'uomo forte per natura in grado di manifestare la sua piena libertà perseguendo senza scrupoli i propri piaceri, Socrate oppone un'indagine preliminare su se stessi prima di esercitare l'autorità sugli altri. L'instaurazione dell'ordine interno all'anima si fonda sulla repressione razionale degli impeti corporei, non è qualcosa di dato ma qualcosa cui si tratta di pervenire, un obiettivo necessario ma di non facile conseguimento che va perseguito su se stessi e sulla comunità, attraversando opposizioni e conflitti finché non viene raggiunto un pensiero omogeneo privo di potenziale eversivo.

Il trattato di Plutarco<sup>321</sup> sulla virtù etica, annoverando la *sophrosyne* tra i cinque esempi di virtù – accanto a forza, liberalità, mitezza e giustizia - fornisce in questo senso una visione simile dello scambio tra ragione e passioni, condividendo una ripartizione dicotomica dell'anima umana che si oppone esplicitamente a uno scambio fluido tra psiche e corpo. Si sbaglia, infatti, a giudizio di Plutarco, chi, come gli Stoici, sostiene che la passione non sia qualcosa di diverso dalla ragione e che non c'è

---

<sup>319</sup> Ibidem, p. 222.

<sup>320</sup> Cfr., Ibidem, pp. 224 e ss.

<sup>321</sup> Plutarco, *La Virtù etica. Testo critico, introduzione, traduzione e commento*, a cura di Francesco Becchi, M. D'Auria editore, Napoli.



divisione tra le due facoltà ma si tratta del mutamento di un'unica natura. L'individuazione di una via di mezzo come giusta misura coincide ancora una volta, in analogia con le armonie musicali, con l'eliminazione degli eccessi e dei difetti delle passioni.

Il rimorso, l'afflizione e lo sdegno non hanno ancora abbandonato l'anima del continente, mentre in quella del temperante regnano un perfetto equilibrio, una calma e buona salute che permettono all'elemento irrazionale fornito di una straordinaria capacità di ubbidire docilmente, di armonizzare con la ragione, sì che a vederlo diresti:

«Allora il vento cessò, ci fu bonaccia

Senza un soffio di vento, un nume calmò le onde,»

perché la ragione ha spento i moti impetuosi, violenti e folli dei desideri, mentre quelli di cui la natura ha veramente bisogno li ha resi simpatetici, obbedienti e pronti a collaborare amichevolmente nelle decisioni pratiche [...]<sup>322</sup>.

Plutarco dimostra l'inconfutabile presenza nell'animo umano di due forze eterogenee che ora si alleano e si accordano all'unisono, ora contrastano e dissentano tra loro, producendo nell'animo umano le sensazioni più disparate.

Al fondo delle variazioni semantiche della *sophrosyne* nel mondo greco è possibile individuare un orizzonte comune che prescinde dalle differenti sfumature fin'ora analizzare: la piena padronanza delle proprie facoltà mentali in opposizione alla follia, l'impossibilità per l'uomo di trascendere i limiti mortali segnati dal potere divino, un comportamento sociale prudente secondo le norme vigenti, l'osservanza delle regole di una comunità, il controllo delle passioni e dei desideri, la fedeltà e la castità delle donne, la sottomissione e l'obbedienza ai saggi dotati di *phronesis*. Se ci soffermiamo su ognuna delle proposte teoriche, siano esse poetiche o filosofiche, degli autori finora presi in esame ciò che emerge come carattere preminente è il faticoso annullamento della componente irrazionale in un ottica dicotomica della natura umana che abbiamo visto tradire l'etimologia del termine, in cui è il respiro diaframmatico ad aprire lo spazio del pensiero.

---

<sup>322</sup> Ibidem, p. 103.

## 2.4. La direzione della sensatezza: che cosa significa orientarsi nel pensiero?

Talvolta, nella mia veste di storico della psiche, mi sembra, con un riflesso autobiografico, di voler rilevare nel mondo figurativo la schizofrenia dell'Occidente: la ninfa estatica (maniacca) da un lato e la divinità fluviale in lutto (depresso) dall'altro come due poli tra i quali la persona sensibile cerca nella creazione il suo stile. Il vecchio gioco del contrasto: vita attiva e vita contemplativa.<sup>323</sup>

Si è brevemente anticipato l'intento di dimostrare come paradossalmente la *sophrosyne* si riappropri delle sue "origini corporee" nel passaggio dal greco al tedesco, *Besonnenheit*. Può essere in questo senso interessante, prima di ritornare a Warburg, vedere quali sono le ragioni che muovono Herder a scegliere tale terminologia<sup>324</sup>, ricavata dal lessico pietista, quando si trova di fronte al problema di riconoscere e definire la specificità del linguaggio umano. In occasione del concorso che nel 1769 fu indetto dall'Accademia delle scienze di Berlino intorno all'origine del linguaggio, Herder è ben lieto di sfruttare l'occasione per sistematizzare in una trattazione organica le sue indagini linguistiche, mettendole in correlazione con l'assunto di fondo su cui verrà modulata la sua estetica: l'essere umano inteso nella sua interezza fisica e spirituale<sup>325</sup>. L'uso herderiano, ovviamente supportato da un apparato filosofico più solido e articolato, presenta almeno due elementi in comune con la prospettiva warburghiana. In primo luogo la *Besonnenheit* ha una doppia origine, si radica infatti sia nel senso (*Sinn*) che nella sensazione (*Empfindung*); Herder conduce infatti la sua ricerca all'interno di un particolare contesto storico-filosofico poiché lavora negli ultimi venti/trent'anni del Settecento, al confine tra Illuminismo e movimento *Sturm und Drang*, momento all'interno del quale la riflessione sulla percezione sensibile si fa quanto mai urgente ma altrettanto rischiosa e passibile di aspre critiche. La sensatezza è in questa cornice un elemento indispensabile per portare avanti la sua proposta antropologica, in cui la sfera del sensibile non è concepita come un livello di conoscenza oscuro e confuso che attende di essere messo in forma dalla coscienza riflessiva (*Besinnung*), ma il concetto, *Begriff*, non si stacca mai dalla sua radice tattile,

---

<sup>323</sup> A. Warburg, G. Bing, *Diario romano (1928-1929)*, Aragno, Torino, 2005, p. 91.

<sup>324</sup> J. G. Herder, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, cit.

<sup>325</sup> D. Di Maio, S. Tedesco, *Introduzione a J. G. Herder, Plastica, Aesthetica*, Palermo, 2010.

dal *greifen*, afferrare. Ora, l'uomo rispetto alle altre specie animali presenta una sfera sensoriale più variegata e per questo, sottolinea Herder, meno sviluppata, nessuno dei suoi cinque sensi organizza attorno a lui una nicchia protettiva in cui muoversi con facilità: quanto più grande e articolata è la sfera d'azione di un animale, tanto più vediamo affievolirsi la sua capacità sensoriale<sup>326</sup>. «Un mondo intero di occupazioni e di finalità lo circondano»<sup>327</sup> e la conformazione organica dell'individuo umano non è finalizzata a un solo obiettivo, caratteristica che lo getta completamente nel mondo del possibile e della scelta, nella costante metamorfosi della dimensione percettiva. Questa carenza costitutiva, continua Herder nel secondo capitolo del *Saggio sull'origine del linguaggio*, deve però essere controbilanciata da una specifica peculiarità, da un «elemento *compensatore*»<sup>328</sup> che lo metta in condizione di fronteggiare l'immensità dell'orizzonte che contrassegna il suo mondo. È a questo punto che il filosofo tedesco entra nel vivo della sua alternativa teorica, la specificità dell'uomo non si chiama intelletto, ragione o coscienza, o meglio non solo, poiché non è un fattore quantitativo quello che lo differenzia dagli altri animali. È piuttosto una diversità di genere quella individuata da Herder, «la complessiva disposizione di tutte le energie, l'intera gestione della sua natura sensitiva e cognitiva, cognitiva e volitiva»<sup>329</sup>.

Un essere indipendente e libero, il quale non solo conosce, vuole e opera, ma sa pure di conoscere, volere e operare. Questa creatura è l'uomo ; e tutta questa disposizione della sua indole, onde evitare confusioni con le sue facoltà intellettive, la chiameremo *sensatezza* (*Besonnenheit*). Giacchè i termini senso, istinto, fantasia, ragione altro non sono che definizioni di una forza unica nella quale le connessioni reciprocamente si elidono [...].<sup>330</sup>

Lo spazio della razionalità emerge come luogo in cui l'uomo è libero di dispiegare le sue energie e i suoi impulsi vitali per costruire un mondo a misura, sempre suscettibile di ulteriori, radicali modificazioni. È proprio questo stato di *sensatezza* la condizione di possibilità dell'invenzione del linguaggio. Non ci addentreremo in questa

---

<sup>326</sup> J. G. Herder, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, cit., p. 47.

<sup>327</sup> Ivi, p. 48.

<sup>328</sup> Ivi, p. 52.

<sup>329</sup> Ivi, p. 53.

<sup>330</sup> Ivi, p. 55.

sede nell'argomentazione portata avanti da Herder nel saggio del 1769, ma sono i caratteri della dimensione linguistica a guidarci verso il secondo punto che lega la riflessione herderiana sulla *Besonnenheit* all'accezione warburghiana. Nel descrivere la disposizione complessiva delle energie che concorrono alla natura razionale umana, Herder specifica che non si tratta di forze supplementari o di diverso grado rispetto a quelle degli altri animali, ma di forze che si sviluppano con un orientamento completamente diverso. Comprendiamo la natura di questo orientamento non appena il filosofo procede con l'analisi delle funzioni del linguaggio, la cui unità minima di senso non è per Herder il nome<sup>331</sup> bensì il verbo. Quest'ultimo è infatti l'elemento grammaticale tramite cui si avvia quel processo di astrazione linguistica che conduce solo in seconda battuta al nome. Le funzioni primarie del linguaggio sono infatti la descrizione che posiziona l'uomo nello spazio e la narrazione che lo immette nel tempo, nella correlazione tra il passato, il presente e il futuro che nella condizione prelinguistica volevano invece «dire tutto simultaneamente»<sup>332</sup>.

Vediamo adesso come ciò che permane in Warburg della concezione antica della *sophrosyne* sia la sua valenza epistemologica come strumento che fonde ma non sovrappone la conoscenza dell'esterno con l'autoconoscenza. Dall'altro lato però vi è un netto rifiuto per la visione dualistica della natura umana che abbiamo scoperto essere alla base del sapere come via di mezzo. L'alternativa sinestetica herderiana è invece una buona guida attraverso quelle polarità irriducibili della *Besonnenheit* che trovano riposo solo quando l'oggetto designato si equilibra, senza combaciare completamente, con il suo significato.

Per scorgere, dopo Nietzsche, il carattere dell'antico nel simbolo dell'erma bifronte Apollo - Dioniso non è più necessaria nessuna attitudine rivoluzionaria. Anzi, il quotidiano uso superficiale di questa dottrina dell'opposizione nella considerazione delle immagini dell'arte pagana, ostacola semmai il tentativo di intraprendere seriamente la

---

<sup>331</sup> Cfr. I. Tani, *Espressione, rappresentazione, giudizio. Osservazioni sul concetto di Besonnenheit in Herder*, Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico, 2009\1.

<sup>332</sup> Ibidem.

comprensione dell'unità organica della *sophrosyne* e dell'estasi nella loro funzione polare di coniare i valori-limite della volontà espressiva umana.<sup>333</sup>

Dopo che fu inaspettatamente dimesso da Bellevue grazie alla presentazione della conferenza sullo *Schlangenritual* e una volta ripresi con entusiasmo i lavori ad Amburgo, prontamente inaugurati dal progetto di una nuova Biblioteca, la priorità di Warburg fu quella di portare a compimento una carriera spesa in nome della rifondazione metodologica della storia dell'arte. Non una collezione immobile di oggetti conservati nei corridoi dei musei o nei salotti dei collezionisti, né il frutto del folle genio creativo che si erge come un vate illuminando le masse, «le opere d'arte sono il prodotto stilistico di un intreccio con la dinamica della vita»<sup>334</sup>. La materia viva e pulsante della storia reclama un suo linguaggio specifico, una sua grammatica che la immetta nel tempo e nello spazio rendendola ulteriormente modificabile. L'atlante Mnemosyne, ancor di più nella sua affascinante incompiutezza, incarna massimamente questa struttura il cui dispositivo linguistico non è banalmente quello figurativo-analogico in opposizione alla logica dialettica del linguaggio formalizzato. È un dialogo tra le forze quello che si dispiega sulle circa settanta tavole warburghiane, come se l'ultima impresa dello studioso amburghese volesse dare una forma tangibile al *Denkraum*, dopo averlo variamente teorizzato ripercorrendone i motivi sociologico-iconografici nel saggio su Lutero, antropologico-religiosi in Nord America, averne declinato in più occasioni le polarità che lo generano, come nel saggio su Francesco Sasseti o nel confronto tra l'arte del Nord Europa e quella del Sud<sup>335</sup> e, non in ultimo, dopo averne esperito scomparsa e riconquista negli anni di Kreuzlingen. Interiorizzata la concettualizzazione, rimane da sviscerarne il complesso meccanismo di fondo che non esige termini fissi ma la messa a punto della sua funzione naturale di dispositivo di orientamento.

Nella riflessione warburghiana, infatti, la *sophrosyne*, in virtù di ciò che guadagna nella sua metamorfosi in *Besonnenenheit* come connotazione primaria del *Denkraum*, ha il preciso scopo di sciogliere un problema antropologico epistemologico

---

<sup>333</sup> A. Warburg, *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*, Aragno, Torino, 2002, p.4.

<sup>334</sup> Aby Warburg, *Opere I*, cit., p. 9, da M. Ghelardi, *La forza dello stile*, cit. p. 18.

<sup>335</sup> Aby Warburg, *La posizione dell'artista nordico e dell'artista meridionale nei confronti dei soggetti e delle opere d'arte*, in *Opere I*, cit. pp. 557-569.

a partire da quei peculiari caratteri vitali che vibrano dentro l'immagine viaggiando attraverso il tempo e lo spazio. Questo problema, a cui è già stata dedicata parte della trattazione, è primariamente quello della distanza, probabilmente il nucleo filosofico più forte della teoria di Aby Warburg, nonché quello più drammatico e traumatico che vede l'individuo libero in balia del mondo estraneo. La consapevolezza della distanza che "l'io" acquisisce facendo esperienza dell'esterno/estraneo va di pari passo con l'autocontrollo dell'uomo, progressivamente civilizzato nei gesti e nelle espressioni. Ciò non significa però che si possa seguire un'evoluzione lineare e armonica dell'espressione figurativa: piuttosto che tentare di tracciare una linea del tempo orizzontale, occorre considerare gli intervalli segnati da una maggiore o minore incommensurabilità delle differenze<sup>336</sup>. All'interno di questo paradigma non avrebbe alcun successo segnare una tacca esattamente a metà, illuminare quella via di mezzo auspicata dai sostenitori della *sophrosyne* come restrizione delle passioni corporee messe a tacere dalla componente razionale. Per Warburg le passioni costituiscono il campo magnetico essenziale nell'orientamento comunicativo umano. La *Pathosformel*, in quanto «espressione umana nell'opera figurativa come effigie della pratica mossa»<sup>337</sup>, esplicitamente rimanda all'impossibilità di indurre maggiore energia a una delle forze che si confrontano nella lotta/scambio tra apollineo e dionisiaco, moderazione ordinatrice e impulso passionale. Con l'accostamento tra "*pathos*" e "forma" Warburg ha voluto racchiudere in un termine dialettico il risultato non stabile di una trasformazione attraverso la quale il vissuto individuale intensificato del patetico acquista nella forma dello stile sembianze riconoscibili a partire da precisi ma molteplici fattori culturali. Le formule di *pathos* non conoscono confini storico-geografici dal momento che tutti i corpi umani sono in grado di provare e manifestare emozioni, tuttavia non in tutte le culture esse sono esibite allo stesso modo<sup>338</sup>. Lo stesso pattern espressivo-rappresentativo può veicolare significati distanti o addirittura radicalmente opposti ed è questa variazione plastica, questa differenziazione in rapporto

---

<sup>336</sup> Cfr. M. Ghelardi, *Aby Warburg: La lotta per lo stile*, cit. p. 34.

<sup>337</sup> Aby Warburg, *Opere I*, cit. p.9.

<sup>338</sup> J. M. Krois, *Bildkörper und Körperschema*, Hrsg. Von Horst Bredekamp und Marion Lauschke, Akademie Verlag, Berlin, 2011, p. 78.

al contesto ciò che stimola l'interesse warburghiano al crocevia tra storia dell'arte e antropologia sperimentale.

I rapporti con Ernst Cassirer, intensificatisi nel corso del discontinuo ma prezioso carteggio del periodo di Kreuzlingen<sup>339</sup>, offrirono a Warburg l'occasione di attingere dal vivo dibattito filosofico della Germania degli anni '20 non solo aspetti importanti del pensiero postkantiano<sup>340</sup>, ma anche tratti essenziali della nascente antropologia filosofica. In questa prospettiva si colgono bene le differenti declinazioni del problema della distanza a partire dalla domanda sulla complanarità mente/corpo, sull'organismo vivente nella sua interezza. Come messo in evidenza da John Michael Krois<sup>341</sup> la filosofia cassireriana è tanto inscrivibile nel solco della tradizione postkantiana quanto in connessione profonda con le ricerche di Helmut Plessner e Max Scheler, con i quali Cassirer condivide non in ultimo un'affinità terminologica rintracciabile in maniera saliente nella definizione della forma simbolica come *Lebensform*. Il linguaggio formalizzato non è la sorgente già data di tutti i sistemi simbolici, ma alla base riscontriamo imprescindibilmente l'esistenza incarnata dei parlanti che si esprime nei gesti, nei rituali e nella rappresentazione, aprendo varchi temporanei per lo spazio del senso soggettivo e intersoggettivo. Il progetto comune a Warburg e Cassirer di una "teoria dell'uomo in movimento" (*Lehre vom bewegten Menschen*)<sup>342</sup> segue però percorsi e applicazioni autonome soprattutto legate a una concezione differente del potenziale simbolico. Nonostante la nutrita corrispondenza tra i due studiosi e la partecipazione attiva di Cassirer alla vita culturale della *Kulturwissenschaftlichen Bibliothek*, il suo lavoro sulle forme simboliche viene portato a compimento senza l'influsso diretto del gruppo di ricerca amburghese da cui il filosofo tedesco sente a quel punto di essersi in parte allontanato<sup>343</sup>. A monte vi è una questione

---

<sup>339</sup> Warburg A., Cassirer E., *Il mondo di ieri: lettere*, a cura di M. Ghelardi, Aragno, Torino, 2003.

<sup>340</sup> Si veda M. Pallotto, *Vedere il tempo. La storia warburghiana oltre il racconto*, Nuova editrice universitaria, Roma, 2007 e *Morfologia e fenomenologia del razionale*, in *Lo sguardo di Giano*, cit.; A. Rieber, *Oppositions kantiennes/polarité warburghiennes*, Images Re-vues [En ligne], hors-série 4|2013; J. M. Krois, *Bildkörper und Körperschema*, cit.

<sup>341</sup> J. Michael Krois, *Philosophical Anthropology and the embodied cognition. On the Convergence of Two Research Programs*, in *Bildkörper und Körperschema*, cit., pp. 177-193.

<sup>342</sup> Lettera di Warburg a Ernst Cassirer del 15 Aprile 1924. Cassirer E., *Ausgewählter Wissenschaftlicher Briefwechsel. Nachlassen Manuskripte und Texte*, J. M. Krois (Hrsg.), Felix Meiner, Hamburg, 2009, p. 67.

<sup>343</sup> «Die Entwürfe und Vorarbeiten für diesen Band [Die Philosophie der symbolischen Formen] waren bereits weit fortgeschritten, als ich durch meine Berufung nach Hamburg in nähere Berührung mit der

sostanziale relativa alla triade astrazione, simbolo ed empatia, che nel caso di Cassirer si strutturano in una più precisa gerarchia all'interno della quale alla simbolizzazione corrisponde un processo di formalizzazione e astrazione, via via sempre più emancipato dal piano esperienziale. Il simbolo warburghiano non è un sistema chiuso ma un direzionamento di forze, una spirale che può mutare improvvisamente, ma non immotivatamente, il suo percorso nello scambio reciproco tra esperienza e processo astrattivo. Quest'ultimo consente ripensamenti in diretta connessione con la sua funzione primaria di strumento privilegiato nel processo di (auto)ridefinizione costante a cui l'essere umano è sottoposto, intrecciato nella rete di variabili complesse che concorrono alla formazione del suo mondo proprio.

Nella vita noi chiamiamo casuali quei fattori che hanno un influsso visibile sui nostri comportamenti e sul nostro aspetto esteriore, in generale sul nostro destino, solo perché essi ci assalgono *in modo imprevisto* (vale a dire mentre si fa in realtà un sacrificio al tempo). Si tratta dunque di nemici che, avventandosi singolarmente contro di noi, non possono apportare né morte né ferite.<sup>344</sup>

La *Besonnenheit* si configura come risultato dell'incastro tra consapevolezza ed eventi, tra la sua matrice greca di autoconoscenza (direzione personale) e l'atteggiamento esplorativo nei confronti di ciò che semplicemente accade ma richiede al contempo di essere attivamente afferrato e compreso nelle sue variazioni. Il desiderio di Warburg è quello di descrivere il movimento espressivo fissato nelle formule di *pathos* individuandone i caratteri specifici al pari delle altre forme linguistiche. Per raggiungere questo obiettivo, lo storico amburghese va a caccia dell'accesso metodologico più conforme alla natura dello scopo, ovvero lo svelamento di dettagli che si nascondono nei campi più diversificati del sapere. Il supporto più diretto di cui in questo caso si serve lo storico amburghese sono le ricerche linguistiche a lui

---

Bibliothek Warburg kam ». B. Villhauer, *Theorie der Kultur. Detail und Sinnhorizont*, Akademie Verlag, Berlin, 2002, p. 65.

<sup>344</sup> «Zufällig nennen wir diejenigen Factoren im Leben, die auf unser Äußeres oder unsere Handlungen, unser Schicksal nur deshalb sichtbaren Einfluß haben, weil sie auf uns unvorhergesehen (d.h. während wir ein Opfer der Zeit im Thun begriffen sind) einstürmen. Es sind solche Feinde, die, einzeln gegen uns anstürmend, uns weder Tod noch Wunden bringen könnten.» A. Warburg, *Frammenti sull'espressione*, cit., frammento 10, p. 186.



contemporanee, tra cui spiccano quelle condotte da Hermann Hosthoff<sup>345</sup> che meglio si prestano a un confronto analogico con l'analisi sperimentale delle opere figurative raggruppate per genere (trionfi, allocuzioni, ratto, metamorfosi...) nell'intento di cogliere ciò che nella diacronia si disperde. Hosthoff descrive le forme suppletive che in alcune lingue completano i paradigmi difettivi utilizzando etimi che hanno radici diverse; è il caso per esempio del paradigma latino dell'aggettivo *bonus* che per formare il comparativo e il superlativo si serve rispettivamente di *melior* e *optimum*. Non solo questo mutamento lessicale non ha effetti nefasti, ma addirittura l'ingresso di tale espressione produce l'intensificazione del significato originario della parola la cui radice era stata cambiata<sup>346</sup>.

Qualcosa di simile accade, a giudizio di Warburg, quando il Rinascimento si appropria dei motivi dell'Antichità classica spezzandone la continuità semantica tra significato e contenuto e riversandoli nel nuovo stile in forma intensificata. Rispetto alla grammatica e alla sintassi dei linguaggi formalizzati, il linguaggio espressivo-patetico presenta delle costanti che sono già al contempo variazioni, in atto o in potenza, misurabili in base a prossimità o lontananza dalla loro funzione originaria. Le coordinate simboliche di riferimento sono allora due, origine e direzione, nel solco di questa distanza le energie si agglomerano o si disperdono nella costruzione dello spazio della sensatezza che nutre il pensiero e mette a fuoco i contorni tattili.

La determinazione adattatrice [mimica] della direzione  
diventa  
una determinazione dell'estensione [fisiognomica] compensatrice,  
l'adattamento inorganico  
esige  
una compensazione organica.<sup>347</sup>

---

<sup>345</sup> Cfr. J. M. Krois, *Bildkörper und Körperschema*, cit. p. 80. Si veda H. Osthoff, *Sulla natura suppletiva delle lingue indogermaniche, (Vom Suppletivwesen der indogermanischen Sprachen, Akademische rede, Heidelberg, 1899)*, in D. Stimilli [a cura di], *Aby Warburg. La dialettica dell'immagine, «aut aut»*, 321-322, maggio-agosto, 2004.

<sup>346</sup> A. Warburg, *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*, Aragno, Torino, 2002, p.3

<sup>347</sup> «Die angleichende [mimische] Richtungsbestimmung wird zur ausgleichenden [physiognomischen] Umfangsbestimmung unorganische Angleichung erfordert organische Ausgleichung». A. Warburg, *Frammenti sull'espressione*, cit., frammento 403, p. 298.

Nella dettagliata analisi del modello estetologico warburghiano definito come energetico-dinamico, Manuela Pallotto<sup>348</sup> sottolinea la centralità della «determinazione della direzione», *Richtungsbestimmung*, risultato in *fieri* del campo di forze creato da due spinte, il ricevere forza e il rilasciarla. Osserviamo la straordinaria duttilità e polisemia di questo principio nel connettere questioni filosofiche, artistiche e storiografiche.

Innanzitutto, già a partire dai *Grundlegende Bruchstücke*<sup>349</sup>, dagli scritti giovanili in cui Warburg è già riconoscibile come originale e intuitivo esploratore dei variegati campi del sapere, lo studioso amburghese mette a fuoco i tre nuclei cruciali che lo accompagneranno tutta la vita: (1) il rapporto tra espressione e percezione, (2) la memoria e la sua funzione nel processo percettivo, (3) il rapporto tra rappresentazione e percezione, ovvero quale ruolo gioca il dispositivo mimetico nello scambio tra esperienza percettiva e astrazione nella pratica artistica<sup>350</sup>. In seconda battuta forza e direzione sono due coordinate salienti in un approccio ai fenomeni innovativi del Rinascimento, se si concepisce questo momento come fucina dei problemi storico-artistico-antropologici contemporanei piuttosto che come parentesi idilliaca dopo l'oscurantismo medievale. A una lettura altrettanto riduttiva e *naïf* si presterebbe un Umanesimo eletto a congedo effettivo e definitivo dalla lotta dell'uomo contro le ostilità dell'ambiente. L'invenzione della prospettiva è indubbiamente un passo essenziale nella conquista dello spazio, nell'organizzazione delle figure vicine e lontane sulla superficie della rappresentazione e nel tempo della narrazione. La dimensione prospettica non solo introduce i criteri di profondità e relazione nella configurazione spaziale dell'oggetto artistico, ma a sua volta varia l'auto-percezione di colui che guarda apertamente l'oggetto. Troviamo ancora una volta all'opera il movimento dialettico di comprensione tra autoconoscenza e conoscenza proprio della *Besonnenheit*.

“Che cos'è un organismo?”

È una riunificazione di forze costantemente automatiche e di movimenti riflessi resa possibile da una data collocazione locale costante.

---

<sup>348</sup> M. Pallotto, *Vedere il tempo. La storia warburghiana oltre il racconto*, cit. pp.57 e ss.

<sup>349</sup> Aby Warburg, *Frammenti sull'espressione*, cit.

<sup>350</sup> Cfr., E. Pallotto, *Vedere il tempo. La storia warburghiana oltre il racconto*, cit., p.58.

L'attività automatica rafforzata è resa possibile poiché lo è l'attività che guida.<sup>351</sup>

L'individuo tende ad attribuire a ciascun movimento uno scopo e dunque indirettamente un volontà<sup>352</sup>, ma l'attribuzione di una finalità al movimento viene compiuta in analogia con la finalità che l'individuo riconosce come intrinseca ai suoi movimenti. Un assestamento reciproco tra individuo e ambiente da cui sbocciano le forme espressive fissate dalla rappresentazione e fluidificate dalla variazione funzionale e interpretativa secondo i due poli energetici di simbolo e fobia. I due elementi, che giocano un ruolo prioritario nell'istinto biologico di sopravvivenza e conservazione, si palesano nell'incastro esistenziale tra consapevolezza e avvenimenti. Tale polo energetico vitale è costituito dalla pervasiva e disorientante carica che proviene dall'esterno, dal mondo inorganico in continuità con quello organico ed è in grado di mutare radicalmente gli stati emotivi del soggetto, condizionando non soltanto il modo in cui l'individuo guarda al mondo ma anche a se stesso; la sua attitudine psichica viene così modificata. Ecco a questo punto che prende il sopravvento l'altra polarità, la componente attiva di reazione, una forza capace di contrastare l'indebolimento energetico in cui l'io si disperde nel mondo, in pura contiguità con esso senza aver acquisito ancora cognizione geometrica della distanza. Il soggetto deve necessariamente compiere questo bilanciamento attivo per riconfigurare quel «vincolo dinamico» (*dynamische Bindung*)<sup>353</sup> che lo lega, senza più avvinghiarlo, a se stesso e al mondo e, in questo confronto consapevole, è lui a stabilire a questo punto la direzione da imboccare: «le cose si muovono come se seguissero degli scopi ben precisi; nel vederle spostarsi, l'individuo trasferisce in loro una volontà che è sentita diversa a seconda della direzione seguita dal movimento». Il percorso verso la sensatezza presuppone come primo passo fondamentale, un abbandono dionisiaco alle passioni accogliendo la spinta fobica scaturita dall'estraneità dell'altro da sé, di cui non è possibile immediatamente riconoscerne fattezze e intenti. Liberata la bocca dopo aver guadagnato la posizione

---

<sup>351</sup> «Was ist ein Organismus? Eine durch eine gegebene locale costante Lagerung ermöglichte Vereinigung von constant automatischen Kräften und reflexbewegungen. Die verstärkte automatischen Thätigkeit ermöglicht weil die leitende Thätigkeit ermöglicht». A. Warburg, *Frammenti sull'espressione*, cit., frammento 404, p. 398.

<sup>352</sup> E. Pallotto, *Vedere il tempo. La storia warburghiana oltre il racconto*, cit., p.58.

<sup>353</sup> Ivi.

eretta, la parola si sostituisce al digrignamento difensivo e sul volto si distingue un sorriso, «nell'alzarsi in piedi l'uomo si disancora dal terreno, dal suolo che lo sostiene. Guadagna libertà. Al contempo, però, perde l'intimo contatto, la sicura intimità, ed è una perdita di cui non si dà pace»<sup>354</sup>. La polarità che sottende alla *Besonnenheit* è l'oscillazione interna al soggetto tra forza centrifuga e centripeta, tra pieno sentimento vitale (*Lebensgefühl*) intensificato e autoconservazione che tende alla stabilità: «il XV secolo si accorge che il singolo individuo è qualcosa di diseguale, benché uniformemente vincolato in sé, anche in virtù dei suoi desideri: qui risiede l'elemento scientifico eminentemente moderno»<sup>355</sup>. È chiaro dunque che ci troviamo di fronte a un problema di direzione e scelta e non di restrizione come vorrebbe l'accezione tradizionale di *sophrosyne*. Anzi, paradossalmente, se nel mondo classico la presa di distanza corrisponde a un raffreddamento degli impulsi in nome di una ragione ordinatrice, nella proposta warburghiana l'obiettivo è esattamente l'opposto, poiché distanziare equivale a palesare e tenere davanti gli occhi e le mani l'originario fondo patetico che caratterizza il senso e lo alimenta dal suo interno.

Continuando a seguire l'analisi di Manuela Pallotto, condotta a partire dal modello energetico e dinamico dell'attività creativa<sup>356</sup>, emerge un altro prezioso elemento nella messa a fuoco di quelle complessità del mondo rinascimentale che appassionano Aby Warburg e che sempre più mostrano la ricca connessione tra il Quattrocento, gli interessi antropologici warburghiani e, non in ultimo, i problemi che abbiamo visto essere comuni allo storico amburghese e a Ernst Cassirer nel contesto della nascente antropologia filosofica. Warburg individua, come abbiamo visto, due dinamiche complementari, l'una relativa alla percezione che il soggetto ha del movimento degli oggetti intorno a lui, l'altra relativa all'autopercezione stessa del movimento. Tre sono le direzioni in cui si sviluppano: (1) la larghezza, la cui portata è parallela al piano di visione dell'individuo e risulta dunque conciliata con il suo

---

<sup>354</sup> Pinotti A., Tedesco S. [a cura di], *La stazione eretta. Uno studio antropologico (Erwin Straus)*, in *Estetica e scienze della vita. Morfologia, biologia teoretica, evo-devo*, Raffaele Cortina, Milano, 2013, pp. 127.

<sup>355</sup> «Dem 15. Jahrhundert geht auf, daß das einzelne Individuum etwas ungleiches aber in sich (selbst durch seine Wünsche) einheitlich gebundenes ist: in dem letztern liegt das eminent modern wissenschaftliche in dem Ideengang des 15. Jahrhundert.» A. Warburg, *Frammenti sull'espressione*, cit., frammento 82, p. 208

<sup>356</sup> E. Pallotto, *Vedere il tempo. La storia warburghiana oltre il racconto*, cit., pp. 57-70.

sguardo; (2) l'altezza che al contrario si erge su di lui e non si lascia cogliere lungo tutta la sua estensione, ma nel sovrastare non si oppone ad ogni modo come forza ostile e rimane circoscritta nel suo spazio; (3) la profondità, che prepotentemente si abbatte sull'osservatore. Essa lo investe con la sua energia fobica e richiede una risposta attiva del soggetto pervaso e inebriato dal *pathos*.

In questo processo i *Pathosbilder* esplicitano la loro funzione di «*Temperamentsventilen*» e «*Entgiftung*»<sup>357</sup>. Warburg sceglie due termini profondamente legati alla dimensione corporea, a un ritrovato benessere psico-fisico che passa ancora una volta dal respiro pieno che diffondendosi sana il temperamento in virtù di una «disintossicazione» estetica di aristotelica memoria<sup>358</sup>.

L'introduzione nel Quattrocento della terza dimensione prospettica non erge l'uomo a dominatore dello spazio e non salda perfettamente il suo corpo al suolo, lo mette in condizione di accedere a un ulteriore strato di comprensione e consapevolezza e lo espone contemporaneamente ai nuovi rischi in bilico tra necessità e libertà. Non è un caso che Warburg utilizzi di rado la parola *Vernunft* ma preferisca utilizzare piuttosto *Unvernunft*<sup>359</sup> (sragione) che meglio si colloca all'interno del più contrastato *Denkraum der Besonnenheit*, espressione che testimonia quanto una singola parola non sia in grado di convogliare tutte le polarità che alimentano il pensiero umano. Nonostante il carattere frammentario della scrittura warburghiana - o proprio in virtù di questa peculiarità stilistica - lo studioso dimostra infatti di lottare costantemente contro l'usura delle parole alla ricerca della *Urwort*, per cui vigono gli stessi principi del linguaggio espressivo in cui il simbolo vive nel suo travagliato processo di perdita e rivitalizzazione.

---

<sup>357</sup> M. Warnke, *Der Leidenschaft der Menschheit wird humaner Besitz*, in W. Hofmann, G. Syamken, M. Warnke, *Die Menschenrechte des Auges. über Aby Warburg*, Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt am Main, p. 141.

<sup>358</sup> Si veda Port U., *Catarsi del dolore. Le pathosformeln di Aby Warburg e i loro antecedenti concettuali nella retorica, nella poetica e nella teoria della tragedia*, in *Pathosformeln, retorica del gesto e rappresentazione. Ripensando Aby Warburg*, in *Moderna*, 6, 2004, 2, pp. 499-515.

<sup>359</sup> E. Pallotto, *Morfologia e fenomenologia del razionale*, in *Lo sguardo di Giano*, cit., p. 116.

### 3. Eterocronie. Modelli evolutivi a confronto

Gli edonisti si guadagnavano a buon mercato il consenso del pubblico di amatori d'arte, spiegando per esempio l'alternanza delle forme con l'aspetto piacevole e decorativo della linea. Chi lo desidera, potrà accontentarsi di una flora composta delle piante più belle e più profumate. Tuttavia, non sarà da una flora del genere che si potrà trarre una fisiologia vegetale della circolazione delle linfe. Questa fisiologia rivela soltanto a chi esplora la vita nell'intrico sotterraneo delle sue radici<sup>360</sup>.

«Simultaneità contraddittoria»: è nel *contrattempo* che il tempo appare. Il tempo di cui Mnemosyne tesse le trama forma sempre un *contrattempo* nel tempo di cui Clio fornisce l'ordito... In altre parole: il tempo che sottende la storia appare sempre in essa come il suo «punto di capitone» - depressione nel tessuto del divenire, ma anche «portante» necessario della sua struttura.<sup>361</sup>

Il percorso che si è scelto di intraprendere per attraversare la produzione variegata e frammentaria di Aby Warburg prende le mosse dall'ipotesi che il periodo di ricovero forzato a Bellevue sia decisivo per il ripensamento di uno dei concetti portanti dell'impianto teorico dello storico dell'arte amburghese e che proprio nel testo della conferenza del 1923 sia possibile ravvisare l'incontro tra le discipline differenti che da sempre erano state al centro dei suoi interessi. Il *Denkraum der Besonnenheit*, come si è cercato di dimostrare, lega infatti in un'intricata rete le questioni che appassionarono e tormentarono Warburg, anche e soprattutto nel momento in cui, durante la malattia, lo spazio del pensiero diviene l'agognata meta per il riequilibrio delle energie psico-fisico-simboliche. Il fulcro del processo di raggiungimento del *Denkraum*, che nei tre anni di Kreuzlingen rafforza e aggiunge elementi al suo movimento dialettico, si installa sulla variabile della "distanza" regolata dalle due coordinate di origine e direzione tra le quali non vi è una progressione univoca, dal momento che lo stratificarsi delle forme non sopprime l'origine ma la riecheggia<sup>362</sup>. È bene, prima di andare avanti, ricapitolare schematicamente le declinazioni del concetto esaminate finora e scoprire ulteriormente

---

<sup>360</sup> A. Warburg, *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*, Aragno, Torino, 2002, p.3.

<sup>361</sup> G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, cit. p. 300.

<sup>362</sup> Cfr. A. Dal Lago, *L'arcaico e il suo doppio. Aby Warburg e l'antropologia* in D. Stimilli [a cura di], *Aby Warburg. La dialettica dell'immagine*, cit., p. 81.

il ponte tra piano teorico e percorso esistenziale individuabile proprio nella fase critica della permanenza nella clinica diretta da Ludwig Binswanger. Ad ognuna delle macroquestioni individuate corrisponde una specifica polarità, non strettamente riconducibile ad un unico momento poiché è subito evidente come ognuna di esse richiami alle altre polarità energetiche:

- La distanza tra soggetto e oggetto, la cui misura deve di volta in volta essere tracciata nello scarto tra necessità e libertà.

- Un modello storico-metodologico in grado di convogliare una temporalità discontinua insita nella polarità *Pathosformel/Nachleben*.

- L'orientamento nel mondo fisico e simbolico e il problema antropologico dello sviluppo, tra scienza e magia, tra apollineo e dionisiaco.

- L'immagine-simbolo come *Lebensform* e la pratica artistica come momento di equilibrio/sospensione tra la fissità momentanea della forma e il movimento del gesto espressivo che si ripete evolvendosi nello spazio nel tempo. L'artista oscilla tra mondo religioso e mondo matematico, assistito in modo particolare dalla memoria sia collettiva che individuale.

- L'esperienza della malattia e l'ambivalenza dell'animo umano convenzionalmente scisso tra pulsioni e desideri corporei e facoltà intellettuale predisposta all'autocontrollo. Scissione vissuta da Warburg in maniera assai conflittuale come si evince dalle parole intransigenti che egli rivolge a stesso a commento della conferenza di Kreuzlingen:

Non voglio che la mia relazione sia concepita come il "risultato" d'un sapere o d'una scienza presupposta come superiore, ma come la confessione disperata d'un uomo che cerca di redimersi dalla sua condizione di cattività, che parla del nesso inesorabile dei tentativi d'innalzamento dello spirito attraverso una reale o immaginaria incarnazione. La catarsi da questa opprimente coazione ontogenetica, che si proietta su cause sensibili, deve essere percepita come il problema più profondo<sup>363</sup>.

Osservando lo schema, la tentazione più immediata sembrerebbe quella di semplificare le sfumature e di ridurre l'analisi warburghiana all'antitesi di fondo tra le

---

<sup>363</sup> A. Warburg, *Gli Hopi. La sopravvivenza dell'umanità primitiva nella cultura degli indiani dell'America del Nord*, cit. p. 6.

due categorie classiche di razionale e irrazionale, non fosse che, come si è fin qui più volte sottolineato, ciò significherebbe fraintendere il pensiero dello storico amburghese riconducendolo a una dialettica dicotomica che si risolve nella sintesi o nel suo superamento di matrice hegeliana. Non si tratta, come precisa Didi-Huberman<sup>364</sup>, di una *dialettica unificante*, né di quella riconciliatoria teorizzata da Hegel, né dell'unità funzionale di Cassirer, ma di una *dialettica proliferante*. La natura oscillatoria delle polarità costringe, caso per caso, a riequilibrare gli eccessi, omeopaticamente, tramite la controparte opposta e complementare. Nell'introduzione al *Bilderatlas*, Warburg si affida a un andamento circolare<sup>365</sup> per descrivere il rapporto tra io e mondo esterno che si innesca nella creazione artistica, momento in cui la consapevolezza di questa distanza consente il passaggio dalla funzione estetologica a quella sociale, divenendo strumento spirituale d'orientamento che determina il destino della cultura umana. Il ciclo tra la cosmologia delle immagini e quella dei segni è scandito «dall'alternarsi ritmico dell'identificazione con l'oggetto e del ritorno alla *sophrosyne*», un indizio decisivo per provare come sia impossibile, nonostante le significative acquisizioni che lo studioso consegue dalle scoperte dell'evoluzionismo ottocentesco, far coincidere il pensiero warburghiano con tale paradigma conoscitivo.

Prima di seguire, a tal proposito, la nota tesi di Ernst Gombrich, vediamo come sia in generale complesso e oltretutto improduttivo imputare al lavoro di Warburg una linea di pensiero ortodossa rispetto ai numerosi autori che popolavano la sua biblioteca/*Wunderkammer* e con i quali, implicitamente ed esplicitamente, si confrontò tutta la vita.

«[...]Ero di nuovo caduto in uno stato malinconico, dominato dall'idea fissa che io avessi una testa di Giano [*Januskopf*]»<sup>366</sup>, questo è ciò che Warburg detta a macchina nel 1922 ricordando il suo periodo universitario, quando il padre gli concesse finalmente di distaccarsi dalla fede ortodossa ed egli per la prima volta provò la sensazione di avere conquistato «una libertà completa»<sup>367</sup>. Il primo personale spazio sterminato da dover delimitare.

---

<sup>364</sup> G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, cit., p. 437.

<sup>365</sup> A. Warburg, *Mnemosyne*, cit., p. 3.

<sup>366</sup> A. Warburg, *Frammenti autobiografici di Kreuzlingen, 1922*, in D. Stimilli [a cura di], *Aby Warburg. La dialettica dell'immagine*, «aut aut», 321-322, maggio-agosto, 2004.

<sup>367</sup> *Ibidem*.



La paura dell'esame [un severissimo esame di greco], in questo periodo liceale di un anno e mezzo, ha naturalmente rafforzato la mia tendenza alla fantasticheria filosofica in maniera così decisiva che a essa si deve se la catena delle mie fobie si è ancorata lì e ha, allo stesso tempo, guardato alla scienza come a un mezzo di emancipazione.<sup>368</sup>

La testa bifronte di Warburg è tesa tra la contemplazione degli anelli di Saturno e l'osservazione scientifica dei fenomeni terrestri, la nota polarità esistenziale che spinge lo studioso tedesco all'indagine dell'oscillazione simbolica, dell'ampio spettro di pulsioni patetiche che necessariamente imprimono le loro fattezze nelle forme storiche. Il debito verso il saggio vischeriano sul simbolo<sup>369</sup> si nasconde sotto la maturazione di un'affinità terminologica che gli consente pian piano di comprendere e sviluppare la tanto tormentata - vitale e letale al contempo - ambivalenza costitutiva. Secondo Vischer, infatti, lo spazio del simbolo si staglia tra l'oscurità della coscienza mitico-religiosa e la chiarezza della ragione<sup>370</sup> senza risolversi nel superamento logico dialettico, ma autoalimentandosi in un'opposizione «bipolare e tensiva»<sup>371</sup>.

[...] tra due elementi estranei, d'un lato il rilucere ottico del chiaro nello scuro, dall'altro lato il presentimento, si colloca un termine di confronto che connette entrambi: l'oscurità fisica si paragona all'ignoto, e con ciò anche all'inconscio; il chiaro al noto, a ciò che è compenetrato da uno sguardo interiore, e dunque anche al conscio; nello stato di presentimento coscienza e inconscio di spingono l'una nell'altro in modo indeterminatamente oscillante, come quando l'oscurità è percorsa da un lampo di luce. È certo tuttavia che negli istanti in cui noi compiamo questo collegamento simbolico nel rappresentare, non ci diciamo affatto che esso è meramente simbolico. E questo rappresenta una mancanza, un difetto di conoscenza solo dal punto di vista della considerazione analitica<sup>372</sup>.

---

<sup>368</sup> Ibidem.

<sup>369</sup> Vischer F. T., *Das Symbol* (1887), trad. it. *Il simbolo*, in Pinotti (a cura di) *Estetica ed empatia*, Guerini e Associati, Milano, 1997.

<sup>370</sup> Cfr. G. Agamben, *Nymphae*, in D. Stimilli [a cura di], *Aby Warburg. La dialettica dell'immagine*, «aut aut», 321-322, maggio-agosto, 2004.

<sup>371</sup> Ibidem.

<sup>372</sup> Vischer F. T., *Il simbolo*, p. 154.

Questa stessa carenza, questo «difetto di conoscenza», continua Vischer, rappresenta invece una ricchezza imprescindibile se si considera la fantasia come facoltà di riferimento, dal momento che è proprio questa mancanza a fungere da motore per la produzione di immagini (*Bildervermögen*). Si giunge così a un punto saliente della trattazione vischeriana, probabilmente uno dei passaggi che maggiormente ispirò Warburg, nonostante lo studioso amburghese di fatto rifiuti la dicotomia tra fantasia e pensiero analitico. L'inadeguatezza attribuita al simbolo come mero *tertium comparationis*<sup>373</sup> è compensata dalla «profondità e interiorità dell'atto», il suo intrinseco grado di illusione piuttosto che svilirne la portata diviene il suo peculiare statuto di verità. Se però l'atteggiamento della simbolica religiosamente vincolata, che Vischer riconosce come primo momento, era supportato da una coscienza non libera che assume «in modo del tutto proprio e serio» lo scambio tra immagine e senso – ciò che Warburg chiama «incorporamento» - adesso invece la coscienza ha conquistato un primo, decisivo grado di libertà e il «trasferimento della propria anima in un oggetto è solo per metà serio, di una serietà solo oscillante, serio solo nel momento dello stato d'animo estetico»<sup>374</sup>. L'elemento simbolico proprio della dimensione artistica è dunque ciò che permette di esplicitare, ma non di comprendere fino in fondo, la zona opaca tra libero e non libero, chiamata da Vischer il sospendente, *vorbehaltende*, uno stato intermedio in cui dissoltasi la forza magico-religiosa dell'immagine, le tracce della sua matrice permangono ad ogni modo nello scarto tra l'icona e il segno puramente concettuale. Andrea Pinotti traduce più precisamente il termine tedesco con la locuzione “porre delle riserve”<sup>375</sup>, che meglio rivendica la libertà dell'illusione, del gioco della finzione, che sorge dalla distanza consapevole tra immagine e senso. Venuta meno la fede cieca nella continuità analogica tra animato e inanimato della dimensione primitiva, l'immagine riconverte questa forza nella dimensione estetica libera ma non per questo vuota di senso, seppur nell'ambigua contraddizione che abbiamo visto permanere anche in questa fase. Vischer chiama questa zona di mezzo - quella che non a caso Warburg denominerà *Zwischenraum - die Mitte*, un'area in penombra sede dell'interazione attiva tra volontario e involontario, inconscio e consapevolezza, ovvero la sorgente «dell'atto

---

<sup>373</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>374</sup> *Ibidem*.

<sup>375</sup> *Ibidem*.

donatore [*der leihende Akt*] attraverso il quale noi sottomettiamo la nostra anima e le nostre emozioni all'inanimato»<sup>376</sup>. Nell'idea vischeriana, che sarà di fondamentale ispirazione e supporto nella teorizzazione warburghiana del *Denkraum*, si riscontra la natura mista di questo intervallo che più che una via di mezzo misurata, si configura come spazio di mezzo, il punto di passaggio e di incontro di tutte le forze. «*Das Problem liegt in der Mitte*»<sup>377</sup>, afferma lapidariamente Warburg riprendendo esplicitamente Vischer; nella terra di nessuno in cui la forza simbolica dell'immagine si risveglia a contatto con il vivente, tramite la dirompenza del gesto creativo del singolo che risveglia e riconnota le forme assopite della memoria collettiva, organica e inorganica. Ciò che sembra essersi spento, morto, ma anche ciò che è di per sé mortifero può essere riconvertito nel suo opposto nella definizione di un nuovo, momentaneo, spazio per il pensiero. Questo è ciò che in effetti accade, come messo in luce nel capitolo precedente, durante la cerimonia religiosa della danza del serpente Hopi in cui, manipolando e incorporando la forza estranea incarnata dal rettile, gli indiani trasformano, tramite l'estrema esposizione fisica al pericolo, un animale mortale per l'uomo nel simbolo arcaico della fecondità, l'acqua. Il legame diretto e distruttivo con il mondo sotterraneo - molto forte nella tradizione Hopi che si fonda su un'intima connessione tra i quattro elementi naturali - viene commutato nel ciclo vitale della pioggia e del raccolto, passando attraverso il processo simbolico-astrattivo che lega il serpente al fulmine.

Si è dunque tornati a rimarcare come il centro non sia perfettamente coincidente con un determinato punto geometrico con un'esclusiva matrice spaziale, ma si iscriva in una dialettica che nell'accezione warburghiana, ancor di più che in quella vischeriana, viene ulteriormente specificata come «crono-topo-grafia»<sup>378</sup> dalla locuzione *Denkraum der Besonnenheit*. A conferma di quanto sostenuto da Raoul Kirchmayr<sup>379</sup>, il ripensamento metodologico warburghiano innestato nell'intervallo si gioca tutto a partire da e all'interno del piano espressivo, nella soglia tra il linguaggio formale e

---

<sup>376</sup> Ibidem.

<sup>377</sup> Ibidem.

<sup>378</sup> Kirchmayr R., *Spazi per pensare. Topografia e immagine in Warburg e Benjamin*, in *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*, anno II, n 2, pp. 93.

<sup>379</sup> «La lingua stessa diviene soglia, una lingua-soglia che è anche un farsi soglia della lingua dove il viaggio di fuoriuscita implica l'abbandono della riva o del solco della lingua». Ivi.

l'immagine come *Gebärdensprache*<sup>380</sup>: «[2.15121] Solo i punti estremi delle righe di graduazione *toccano* l'oggetto da misurare»<sup>381</sup>.

La *Zeitspanne*, lo *Zwischenraum*, infatti, si amplia e acquista la complessità di un peculiare movimento dialettico estraneo al modello hegeliano e di certo più vicino a quello benjaminiano<sup>382</sup> grazie a ciò che abbiamo visto essere il nucleo pulsante del termine tedesco *Bessonnenheit*. Una parola che risveglia la dimensione ambivalente e conflittuale della sua etimologia, tesa tra la quiete e la mania della ricerca. La sua definizione<sup>383</sup> rimanda infatti tanto alla cautela e alla riflessione (*cautio, circumspectio, überlegung*) quanto alla prontezza e all'azione (*Geistesgegenwart, Verfahren*). Soprattutto il termine *Verfahren* condensa la natura dialettica del piano metodologico, esso infatti indica sia il metodo, il sistema, che lo stesso procedimento, il processo e la tecnica (la sua acquisizione). Che questo intrinseco legame etimologico tra agire e riflettere sia per Warburg un fattore determinante nella scelta lessicale è supportato da una delle prime definizioni di *Denkraum*, quando ancora la sua denominazione oscillava tra varie opzioni quali *Denkzeitraum, Zeitspanne, Zeitraum*. Nel descriverlo come il lasso di tempo tra lo stimolo e l'azione/gesto (*Tat/Handlung*)<sup>384</sup> viene indubbiamente posta in primo piano la questione della reazione non puramente istintuale alla percezione dell'esterno da parte dell'essere umano che si muove nel campo elastico teso tra necessità e libertà di scelta. «Nicht jede Handlung der Seele ist unmittelbar eine

---

<sup>380</sup> George Didi-Huberman mette in evidenza come Warburg condivida la teoria di Wundt che vede l'iscrizione dell'immagine solo sul fondo di un liguaggio dei gesti. *L'immagine insepolta*, cit. p.203.

<sup>381</sup> L. Wittgenstein, *Tractatus logico philosophicus*, Routledge and Kegan Paul, London, 1961; trad. it *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, a cura di Amedeo G. Conte, Einaudi, Torino, 1964, p. 30. Sulle relazioni tra Warburg e Wittgenstein si veda G. Di Giacomo, *Rappresentazione e memoria in Aby Warburg*, in *Lo sguardo di Giano*, cit., pp. 79-112.

<sup>382</sup> Si veda A. Barale, *La malinconia dell'immagine. Rappresentazione e significato in Walter Benjamin e Aby Warburg*, Firenze University Press, 2009; Kirchmayr R., *Spazi per pensare. Topografia e immagine in Warburg e Benjamin*, in *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*, anno II, n 2, pp. 91-97; Rampley M., *The Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*, Harrassowitz, Wiesbaden 2000, pp. 44 sgg.; Id., *Mimesis and Allegory. On Aby Warburg and Walter Benjamin*, in *Art History As Cultural History: Warburg's Project*, a cura di R. Woodfield, G & B, Amsterdam 2001, pp. 121-149; Zumbusch C., *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamin Passagen-Werk*, Berlin, 2004.

<sup>383</sup> Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854-1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971.

<sup>384</sup> C. Wedepohl, "Agitationsmittel für die Bearbeitung der Ungelehrten". *Warburgs Reformationsstudien zwischen Kriegsbeobachtung, historisch-kritischer Forschung und Verfolgungswahn*, in G. Korff [Hrsg.] *Kasten 117. Aby Warburg und der Aberglaube im Ersten Weltkrieg*, Tübinger Vereinigung für Volkskunde e. V., Tübingen, 2007.

Folge der Besinnung, jede aber ist eine Folge der Besonnenheit»<sup>385</sup>, non tutte le azioni che muovono dall'animo (umano) sono conseguenze dirette della coscienza, ma tutte sono scaturite dalla sensatezza, dal momento che la *Besonnenheit* è, nell'accezione herderiana ereditata da Warburg, la capacità di essere consapevoli di se stessi e dell'altro da sé.

Il *Denkraum* si configura come spazio per un'esposizione radicale di sé e per una sempre possibile sovversione del sapere<sup>386</sup> che si gioca sul limite rischioso e vitale della *sragione*, lo scenario tragico dell'uscita dal proprio io e dell'incontro con l'estraneo. Nonostante vi siano dunque incontrovertibilmente alcune modalità conoscitive peculiari dell'essere umano, il processo di (auto)consapevolezza non si innesca automaticamente, lo spazio del pensiero della sensatezza è una facoltà potenziale e flessibile.

Alessandro del Lago<sup>387</sup> suggerisce a questo proposito una lettura del *Denkraum* come passaggio obbligato per l'introduzione di una misura che equilibra e compensa l'elemento dionisiaco posto all'origine della capacità espressiva. La distanza così stabilita è essenziale per discernere le forme dal caos dal quale provengono, ma esse non si risolvono nell'armonico annullamento dell'origine dionisiaca, forza che piuttosto deve essere incanalata lungo una direzione di senso. Ciò può avvenire unicamente perché l'unità di misura non è data dal pensiero predeterminato ma da quell'elemento di sospensione – il porre riserve - che abbiamo visto essere all'opera nello spazio simbolico di Vischer e che in Warburg si rivela simile a quella che parecchi anni dopo Hans Blumenberg avrebbe chiamato pensosità.

Ogni forma di vita tende a dare senza indugio e senza scrupolo le risposte alle domande che le si pongono. Lo schema di stimolo/risposta è una semplificazione troppo grande dei dati e dei fatti, eppure sembra essere il segreto ideale per la buona funzionalità del comportamento organico. Solo l'uomo si permette la tendenza opposta. È l'essere che esita. Sarebbe, questa un'omissione che la vita non perdona se lo svantaggio non fosse bilanciato da un grande dispendio di prestazioni il cui risultato è da noi chiamato

---

<sup>385</sup> Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854-1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971.

<sup>386</sup> Cfr. Kirchmayr R., *Spazi per pensare. Topografia e immagine in Warburg e Benjamin*, cit. p. 94.

<sup>387</sup> A. Del Lago, *L'arcaico e il suo doppio. Aby Warburg e l'antropologia*, in in D. Stimilli [a cura di], *Aby Warburg. La dialettica dell'immagine*, cit., p. 84.

esperienza. Che non si percepiscano solo segnali ma cose, significa che abbiamo imparato ad attendere quello che di volta in volta si manifesterà ancora. L'indecisione rischiosa di fronte all'alternativa: *fuga o attacco* può essere stato il primo passo verso la civiltà, non dimostrabile con un alcuno scavo, come rinuncia, cioè, alle soluzioni rapide, alle vie più brevi.<sup>388</sup>

Se guardiamo al primo passaggio del discorso di ringraziamento che Hans Blumenberg tenne in occasione del conferimento del premio di prosa "Sigmund Freud", scopriamo un'affinità interessante tra la *pensosità* e il *Denkraum der Besonnenheit*, analogia che giace nell'intervallo tra lo stimolo e l'azione/risposta. Questa sorta di operazione compensatoria (*Ausgleich*) ma non conciliatoria, che distingue l'essere umano dall'animale ci dà un ulteriore indizio per risolvere l'enigmatico monito che Warburg pone in conclusione alla conferenza sul rituale del serpente. Blumenberg riconosce la titubanza dell'uomo davanti al pericolo come l'esordio della civiltà, ovvero la prima scelta consapevole e rischiosa di inoltrarsi verso un grado di astrazione più complesso che attraverso la via della riflessione e della tattica calcolata sottraesse terreno al caso, lasciando ad esso un margine inferiore e limitato. La fobia dunque, coincide con quel nucleo primordiale al quale anche Warburg riconduce i primi tentativi di orientamento nel mondo, ma non bisogna equivocare la concezione warburghiana incasellando questa pulsione originaria in un "prima" collocabile nel solco di una temporalità lineare. Del resto è lo stesso Warburg che, citando le parole di Jean Paul, rinvia alla atemporalità dell'epoca in cui logica e magia sbocciavano innestate sullo stesso tronco come tropo e metafora<sup>389</sup>. In questo senso non vi è un rimando a una mitica età dell'oro o ai primordi di un'umanità poi svincolatasi da questa polarità, bensì la testimonianza di come quest'ultima custodisca da un punto di vista storico-culturale, valori conoscitivi non ancora dissepoliti: «Essi consentono una approfondita critica positiva di una storiografia la cui dottrina dello svolgimento è determinata soltanto dal concetto puramente cronologico [zu einer vertieften positiven Kritik einer Geschichtschreibung, deren Entwicklungslehre rein zeitbegrifflich beding ist]»<sup>390</sup>. Lo *Zeitspanne* che si inserisce tra il riflesso fobico e la reazione può essere infatti

---

<sup>388</sup> Blumenberg H., *Pensosità* in AA.VV., *In forma di parole*, Eliotropia, Bologna, 1981, p. 1.

<sup>389</sup> Cfr. G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, cit., p. 175.

<sup>390</sup> Ivi, pp. 175-176.

modificato, dilatato, aggirato ma permane come sostrato della relazione tra uomo e ambiente. Questo istinto biologico vitale non si esaurisce dunque neppure in quel passaggio socio-culturale decisivo dal pensiero magico-rituale al perfezionamento tecnico-scientifico, ciò che muta sono gli espedienti messi in campo per esercitare il controllo sui fenomeni, prevederli e affrontarli. Proseguendo nel suo discorso di ringraziamento, Blumenberg mette in campo l'altro tema cardine per la comprensione dei caratteri del *Denkraum*; turbamenti e cambiamenti – che nell'uomo rispetto agli altri esseri viventi sono amplificati dal grado di consapevolezza degli stessi - deformano e modificano «l'univocità e la sicurezza dei dati del mondo ambientale per il comportamento»<sup>391</sup>. Se è vero che nell'esitazione non è possibile riscontrare alcun feedback positivo di tipo funzionale, sorge in compenso l'inedito piacere del rinvio coatto dell'azione in cui nella sospensione si dilata l'ambito di questo profitto di piacere in virtù della conquista di un nuovo spazio di protezione. Ecco che la civiltà albeggia a partire dall'esperienza di questa emancipazione dallo scopo da cui scaturiscono complessi meccanismi di astrazione e stilizzazione in grado di intraprendere le vie più tortuose e occulte, per poi riemergere nell'apparente superficialità dei motivi ornamentali. Dalla momentanea perplessità che divarica lo spazio tra lo stimolo e la reazione prende corpo la dimensione della sensatezza, un'ulteriore apertura a nuovi strati dell'esperienza per la quale anche il linguaggio appare consunto.

Per Warburg questa relazione, sintetizzata in un veloce schizzo a penna del periodo di Kreuzlingen in cui un artista-funambolo è tenuto in precario equilibrio da altre due figure<sup>392</sup>, è una peculiarità della sfera artistica che ritaglia il suo spazio sulla soglia tra l'immaginazione che si identifica con l'oggetto e la contemplazione concettuale che se ne distanzia radicalmente<sup>393</sup>. L'arte è infatti intrinsecamente duplice,

---

<sup>391</sup> H. Blumenberg, *Pensosità*, cit., p. 1.

<sup>392</sup> «Il *Dynamogramm* allude a una forma di energia storica, a una *forma del tempo*. Tutta la temporalità warburghiana sembra costruita attorno a ipotesi ritmiche, pulsative, sospensive, alternanti e ansimanti. E ciò risulta chiaro anche soltanto a sfogliare la massa di fogli inediti dove appaiono spesso gli *schemi oscillatori* delle polarità costantemente istituite: «bilancere» dell'idealismo e del realismo; «ritmo» delle «labilità» dello stile; oppure la meravigliosa «altalena perpetua» (*die ewige Wippe*) nel cui punto di equilibrio danza – o si dibatte come il funambolo di Jean Genet – un piccolo personaggio contrassegnato dalla lettera *K* ... ed è sicuramente l'«artista» (*Kunstler*) che Warburg ha voluto raffigurare nel piccolo schizzo.» Si tratta di uno dei numerosi schizzi recuperati da Didi-Huberman in cui il funambolo è indicato con la lettera *K* che lo studioso francese interpreta come l'iniziale di *Kunstler*. Tesi riportata anche da Agamben (*Nymphae*, in D. Stimilli [a cura di], *Aby Warburg. La dialettica dell'immagine*, cit., p. 167)

<sup>393</sup> Cfr. A. Warburg, *Mnemosyne*, cit., p. 3.

durante la creazione la lotta contro il caos diviene un atto di purificazione che trasferisce nella plasticità dei contorni la sua origine magmatica; durante la fruizione si consolida la pretesa implicita che lo spettatore accolga l'oggetto come un idolo, vale a dire che egli accetti lo statuto di verità ambivalente proprio della dimensione simbolica. Il Rinascimento italiano ha, più di ogni altra epoca, interiorizzato e rielaborato gli engrammi fobici universali veicolandoli attraverso valori espressivi inediti. Da un lato facendosi portavoce delle trasformazioni socio-politiche e comunicando audacemente la lotta del singolo contro il destino per l'affermazione personale, dall'altro generando forme purificate dalla loro matrice dionisiaca.

Per altro, siccome questo incitamento si svolgeva come una funzione mnemonica – era stato cioè generato attraverso forme coniate precedentemente grazie a una creazione artistica –, tale restituzione restò appunto un atto che finì col prescrivere al genio artistico il suo luogo spirituale tra l'autorinuncia istintuale all'Ego e la consapevole creazione formale delimitante: tra Dioniso e Apollo per l'appunto. Si trattò dunque di un luogo dove il genio artistico poté comunque dare una impronta propria al suo linguaggio formale più personale.<sup>394</sup>

Tale ambivalenza, continua Warburg nel piccolo saggio con cui introduce l'Atlante, è proprio ciò che crea disagio all'uomo spirituale; «disagio e indugio», per riprendere la terminologia di Blumenberg, sono ciò che dovrebbero diventare di diritto oggetto precipui della scienza della cultura: «una storia psicologica per immagini che sia capace di illustrare la distanza che intercorre tra l'impulso e l'azione»<sup>395</sup>. Il *Denkraum* è dunque anche l'anello di congiunzione tra la questione gnoseologica e quella estetica; sotto questa luce si profilano ulteriori conseguenze teoriche a partire dalle considerazioni warburghiane della conferenza del 1923, tutt'altro che anacronistiche e approssimative. La riflessione, al contempo estetica, etica e antropologica, sulla tecnica può appropriatamente essere connessa all'anticipazione di un tema fortemente sentito dalla contemporaneità, ovvero quale sia, se c'è, il senso, del produrre immagini nella modernità, senso che va qui inteso nella fattispecie come somma delle tappe di un tragitto che rimbalza tra *Nachleben* e *Pathosformel*. Non è un

---

<sup>394</sup> Ivi, p. 4.

<sup>395</sup> Ibidem.



caso che la questione del *Denkraum*, dopo la gestazione avvenuta durante la parentesi del ricovero a Bellevue, trovi, come vedremo, il suo apice incompiuto nell'ultima fatica dello studioso amburghese, l'Atlante *Mnemosyne*, dedicato per intero alla grammatica espressiva che universalmente sottende l'immagine.

La situazione infelice in cui Warburg si trova durante la stesura della conferenza di Kreuzlingen induce spesso a sottovalutare il rovesciamento di prospettive – rispetto al positivismo e alle sue precedenti concezioni del progresso storico – che sottende il monito dello studioso verso quello sviluppo tecnico che dimentica le sue radici antropologiche. Nonostante sia notoriamente lo stesso Warburg a pentirsi di tale esasperata asserzione, non sono in effetti del tutto convincenti i tentativi di circoscrivere gli esiti teorici dello storico dell'arte amburghese alla nutrita cerchia dei sostenitori dell'evoluzionismo. Non è sufficiente appellarsi al debito indubbio verso Vignoli e Darwin<sup>396</sup> poiché l'elaborazione di Warburg segue - come sempre vale per la sua produzione - sviluppi originali e autonomi rispetto alle teorie di partenza o agli ambiti di interesse specifici degli autori di riferimento, pur mantenendo in questo caso ben saldo il presupposto appreso dai due pensatori, ovvero un'attenzione prioritaria per la radice dell'espressione e per la sopravvivenza delle funzioni arcaiche nelle forme espressive più evolute. Del resto, si tratta di elementi e intuizioni analoghe, ma maturate all'interno di strutture dialettiche affatto sovrapponibili.

In particolare, il punto di vista di Ernst Gombrich sull'influsso che Warburg assorbe dal pensiero evoluzionista del diciannovesimo secolo<sup>397</sup> è da leggere in accordo con quanto messo in evidenza da Carlo Severi<sup>398</sup>, a proposito dell'accezione metaforica e in qualche modo marginale, che secondo il biografo di Warburg bisogna conferire alla parola «biologicamente» nella definizione di immagine come «prodotto biologicamente necessario»<sup>399</sup>. Secondo Gombrich, che in generale tende a considerare marginale il

---

<sup>396</sup> A questo proposito si veda Larson B., Flach S. [Hrsg.], *Darwin and Theories of Aesthetic and Cultural History*, Ashgate, Burlington, 2013.

<sup>397</sup> E. H. Gombrich, *Warburg und der Evolutionismus*, in *Belfagor* XLIX, n. 6, 1994, pp. 635-49; trad. it. *Aby Warburg e l'evoluzionismo ottocentesco*, in Quaderni del seminario di storia dell'arte dell'Università di Pavia, diretti a G. C. Sciolla, Guardamagni Editori, 1995.

<sup>398</sup> C. Severi, *L'antropologia possibile di Aby Warburg*, in *Lo Sguardo di Giano*, cit. pp. 492-493.

<sup>399</sup> Si veda a questo proposito C. Severi, *L'antropologia possibile di Aby Warburg*, cit. Severi stila una mappatura degli antropologi coevi di Warburg che plausibilmente furono i suoi referenti principali. Tra le

periodo «buio» di Kreuzlingen, Warburg si sarebbe semplicemente servito di un avverbio d'intensificazione che potesse mettere in risalto il suo interesse per la religione e la ritualità Hopi piuttosto che l'effettivo spostamento dal suo campo di ricerche. L'intento di Gombrich è quello di dimostrare come lo studioso amburghese sia inserito in quella temperie scientifico-culturale positivista pervasa dalla fiducia nel progresso e da un vivo entusiasmo per le nuove invenzioni, per lo sviluppo di tecnologie del tutto inedite e potenti come l'elettricità e la linea ferrata. Non bisogna considerare esclusivamente l'enorme impatto pratico e sociologico che concretamente comportò il cambiamento improvviso delle sembianze del mondo, del modo di concepire le distanze, il giorno e la notte, ma anche naturalmente le macroimplicazioni teoriche che ne seguirono legate soprattutto alla percezione del ciclo storico e alla comprensione del

---

correnti antropologiche che si imposero nell'Ottocento, Severi si sofferma su quella che a suo avviso influenzò maggiormente Warburg, soprattutto rispetto al concetto di *Nachleben* e di memoria sociale come processo fondato sulla costruzione di sequenze di iconografie: la Biologia dell'immagine o Biologia dell'ornamento, nata in seno alla Società Americana di Antropologia. La riflessione morfologica, centrale nell'approccio metodologico di questa branca, fornì allo studioso amburghese nuovi stimoli per le sue ricerche sull'immagine, partite come abbiamo visto dagli studi di Vischer sul simbolo. Dal momento che Warburg salpò per l'America con l'intenzione di liberarsi dello sterile formalismo europeo che soffocava gli sviluppi dell'estetica e della storia dell'arte, non stupisce che venne attratto dall'idea dei maggiori esponenti dell'immagine - Alfred Haddon, Pitt Rivers, Stolpe, Colley March e Holmes - di inaugurare uno studio pienamente scientifico dell'arte fondato, secondo Haddon, su due categorie: una fisica e una biologica. Esso avrebbe dovuto principalmente riguardare lo studio dell'evoluzione e della distribuzione geografica delle forme nelle arti primitive, in linea con le innovative introduzioni del pioniere di questo indirizzo, Pitt Rivers, uno dei primi difensori delle teorie di Darwin, che volle provare a leggere in chiave evoluzionista non solo gli organismi viventi, ma anche le opere della mente umana. Egli scrisse infatti, in tempi non sospetti, testi sulla classificazione e l'evoluzione culturale degli oggetti, dando l'avvio a quella "scienza delle forme" che nacque in Inghilterra nella seconda metà dell'Ottocento. A partire da Thomas Huxley, Pitt mette appunto un metodo opposto a quello su cui si fonda la biologia, non dal semplice al complesso ma dal noto all'ignoto scovando nel primo le tracce residue di ciò che un tempo fu: «un procedimento retrospettivo che permette di identificare le tappe evolutive che hanno condotto questo o quell'organismo a diventare ciò che è». La collezione etnografica del museo che egli stesso fondò a Oxford divenne l'oggetto principale dei suoi studi e accanto alle categorie di oggetti più prevedibili (Crani e capelli, Armi, oggetti naturali mimetici), quella che più sorprende e che indubbiamente direzionò l'interesse warburghiano verso la cosiddetta "arte bassa" è costituita da ciò che Pitt indicò come "tutto il resto", ovvero le «arti miscellanee» (ceramiche, i modi di navigazione, vestiti, modi di tessere, ornamentazioni, utensili, arredamento della casa, strumenti musicali...). Il metodo di Pitt riposa sull'ipotesi che sia possibile stabilire legami tra oggetti diversi a partire dall'analisi della loro forma, perché, a suo avviso, queste connessioni permettono di ricostruire le operazioni mentali che la concezione degli oggetti implica. Accanto a questi originali principi di classificazione, troviamo un'altra intuizione affine alla prospettiva warburghiana, che vi sia cioè la necessità di distinguere nell'attività della mente umana tra capacità intenzionali e coscienti e una mente automatica capace di agire intuitivamente in campi che sono familiari. Dal momento che, in linea con quanto teorizzato da Spencer, ogni azione istintiva compiuta oggi è il risultato di un'azione cosciente in uno stadio precedente, Pitt Rivers deduce che sia possibile, tramite l'indagine delle tecniche di produzione delle forme delle società primitive, fare luce sulle conquiste intellettuali che hanno segnato i primi passi dello sviluppo mentale degli uomini dalla Preistoria.

processo di civilizzazione dell'umanità. Il giovane studente universitario Warburg, frequentando i corsi di Lamprecht e Usener, doveva già allora essere decisamente consapevole delle idee che circolavano a riguardo ma, continua Gombrich<sup>400</sup>, nonostante si sia interessato in più occasioni alle relazioni tra popoli primitivi e società culturalmente e tecnologicamente avanzate, non sistematizzò mai definitivamente una sua filosofia della storia o, come vedremo, forse più precisamente non lo fece in modo convenzionale.

Un debito importante rispetto all'originale approccio storiografico che nel tempo divenne la sua firma, Warburg lo deve indubbiamente alla frequentazione dei corsi tenuti a Bonn da Karl Lamprecht nel 1886-1889. I seminari dello storico tedesco furono infatti l'occasione per conoscere una proposta metodologica considerata dai più poco ortodossa ma che, a fronte delle falle filologiche, regalò ai suoi allievi un contatto diretto ed entusiasmante con i materiali di lavoro. La storia della cultura non incontrava i parametri del modello storico-politico di Leopold von Ranke<sup>401</sup> che dominava il pensiero accademico tedesco di quegli anni. Se quest'ultimo si fondava sulla narrazione di eventi prettamente politici e militari, dedicando ampio spazio alle biografie dei grandi personaggi, Lamprecht preferì porre in secondo piano il principio individuale in favore di una lettura più ricca e dettagliata dei macroeventi, a partire cioè dai mutamenti che attraverso i secoli subisce il pensiero collettivo di una determinata civiltà. Soffermandosi inizialmente in particolare sulla civiltà tedesca a lui più vicina<sup>402</sup>, seguì il monito che Nietzsche lanciò agli storici: «E se desiderate biografie, allora che non siano quelle con il ritornello “Il signor Taldeitali e il suo tempo”, ma quelle sul cui frontespizio si dovrebbe leggere: “Un lottatore contro il suo tempo” [*ein Kämpfer gegen seine Zeit*]»<sup>403</sup>. Una nuova sostanziale categoria, quella psicologica, viene integrata nella griglia interpretativa degli avvenimenti storici che in questa cornice vengono presi

---

<sup>400</sup> E. H. Gombrich, *Warburg und der Evolutionismus*, cit., p. 53.

<sup>401</sup> Leopold von Ranke (1795-1886) compì gli studi classici e di teologia ad Halle e a Berlino, cominciò l'insegnamento nelle scuole secondarie. Il suo primo lavoro, *Geschichten der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1535* (1824) gli valse la cattedra di storia all'università di Berlino. Dal 1832 al 1836 fu direttore della *Historisch-politische Zeitschrift* e difese il programma e l'opera del governo prussiano; durante le giornate del 1848 fu tra i primi che consigliarono a Federico Guglielmo IV di concedere la costituzione del 5 dicembre.

<sup>402</sup> Cfr. K. Brush, *Aby Warburg and the cultural historian Karl Lamprecht in Art history as cultural history. Warburg's project*, edited by R. Woodfield, G+Bart International, Amsterdam, 2001, p.67.

<sup>403</sup> Da G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, cit., p. 159.

in esame come costellazione di sintomi. Bisogna elaborare sempre «l'intero patrimonio lasciato dall'umanità»<sup>404</sup>, abbattendo i limiti costituiti dalle barriere geografiche.

La storia in se stessa non è altro che psicologia applicata; si comprende quindi che la psicologia teorica deve fornire il filo conduttore per la comprensione della storia... Altro però è conoscere questo nesso, e altro il confermare tale conoscenza. Per questo è necessario che l'intelligenza storica venga spinta in profondità fino a quei processi elementari che appunto la psicologia giunge per la prima volta a chiarire, e occorre anche che lo sviluppo, almeno della psicologia individuale... sia già pervenuto a padroneggiare questi processi elementari in modo da conoscerli.<sup>405</sup>

Al di là dell'affascinante terminologia che mutua il suo lessico dalle discipline scientifiche, almeno due sono le considerazioni che sorgono immediatamente. Se a essere privilegiato non è più esclusivamente l'individuale, il singolo episodio in quanto tale, ovvero la storia dei nomi propri e dei grandi eventi, ciò comporta un notevole ampliamento degli elementi in gioco in un rimando continuo verso ulteriori dettagli. Lamprecht è spinto a rintracciare analogie tra forme culturali e sociali materiali - istituzioni politiche e strutture economiche - e contesto artistico-intellettuale, sia esso letterario, pittorico, filosofico, religioso. Egli però all'opposto rimette in discussione anche la storiografia iperidealista che crede di poter isolare alcune forze spirituali e imputare ad esse il decorso storico. Tra i vari aspetti, quello che si rivela più esplicitamente interconnesso con la psicologia collettiva e più esente dal rischio di incappare in «aride astrazioni» è il fenomeno artistico, sono infatti le arti visive a incidere maggiormente sulla percezione del mondo, trasportando al contempo la traccia viva delle differenti civiltà. La concezione lamprechtiana sembra inoltre sottendere un'idea che sul finire del Diciannovesimo secolo aveva conquistato diversi settori della conoscenza, ovvero la possibilità di guardare ai fenomeni delle scienze umane utilizzando i metodi d'osservazione adoperati nello studio degli organismi viventi.

---

<sup>404</sup> K. Lamprecht, *Moderne geschichtswissenschaft [La scienza storica moderna]*, Freiburg, 1905, pp. 73 e sg., da E. Cassirer, *La tipologia psicologica nella storia. Karl Lamprecht*, in *Storia della filosofia moderna. Il problema della conoscenza nella filosofia e nella scienza, IV, I sistemi posthegeliani*. Tomo secondo, *Forme e tendenze fondamentali della conoscenza storica (Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neuen Zeit)*, Einaudi, Torino, 1958, p. 432.

<sup>405</sup> Ivi.

Lamprecht, in linea con Taine e con il positivismo francese, vuole innalzare la storia al rango di scienza naturale, trasformandola da disciplina semplicemente descrittiva in disciplina scientifica-esplicativa. Integrando olisticamente i dati più recenti delle indagini delle scienze sociali – con maggiore attenzione per sociologia, psicologia, etnologia, antropologia – lo storico tedesco volle portare avanti la sua tesi secondo la quale la sfera economica, politica e demografica si sviluppa in reciproca dipendenza con il pensiero astratto, luogo in cui si costituiscono la sensibilità estetica, il gusto e la morale. Nonostante le critiche da parte dei colleghi di Bonn che lo accusavano di estrema vaghezza e «audace speculazione»<sup>406</sup> si fecero sempre più aspre, soprattutto dopo la pubblicazione del quinto volume delle *Deutsche Geschichte* (1891-1895), i pur numerosi punti deboli del modello lamprechtiano furono compensati dagli stimoli fondamentali che diede ai suoi studenti<sup>407</sup>.

Sicuramente introdotto a una mentalità aperta nella scelta e nella disposizione libera del materiale storico, Warburg fu incuriosito principalmente dai mondi sommersi e dai dettagli nascosti che si agitavano sotto ogni epoca grazie a una lettura del Medioevo fuori dal coro che Lamprecht offrì ai suoi studenti, addestrandolo lo studioso amburghese a orientare la sua sensibilità da sismografo verso le energie contrastanti che ogni civiltà riserva al di là delle riduzioni convenzionali. Le mere etichettature non possono che appiattire e falsare i complessi fenomeni umani, dunque per non incorrere in questo rischio è già Lamprecht a sperimentare il dialogo tra oggetti storici in senso stretto e oggetti artistici in relazione all'uso e al valore che essi assumono e veicolano all'interno di una data civiltà. Quell'integrazione tra arte alta e bassa era dunque per Warburg una pratica teoricamente assodata che necessitava però di essere comprovata direttamente sul campo, cosa che tentò appunto di fare durante il suo viaggio americano. Grazie al clima informale, al vivo scambio di idee tra Lamprecht e suoi studenti, decisamente inconsueto per l'epoca e riportato con cura negli appunti dei diari dei suoi più celebri allievi Warburg, Vöge e Clement, lo studioso fu introdotto al mondo vivo

---

<sup>406</sup> Cfr. Ivi, p. 69.

<sup>407</sup> Nell'estate del 1887, Aby Warburg, Wilhelm Vöge e Paul Clement cominciarono a frequentare le lezioni di Lamprecht che condivideva con i suoi studenti la sua ricca collezione di materiale proveniente dalle varie discipline. Inoltre, come co-curatore dei primi dieci volumi della rivista di arte e storia, *Die Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst*, era ben informato delle recenti scoperte archeologiche, delle mostre e dei musei, notizie di cui si serviva a lezione o durante le escursioni guidate.

dei fenomeni artistici, al loro senso materiale e tangibile in sintonia o in collisione con la dimensione astratta e spirituale dell'essere umano. Particolarmente preziosa si rivelò l'intuizione del suo maestro circa il ruolo dell'ornamento, che nel 1882 quando Lamprecht pubblicò il suo articolo sull'evoluzione della sensibilità ornamentale in Germania a partire dallo stadio tribale, era ancora considerato un dettaglio artistico piuttosto insignificante, così come diede un concreto e per nulla scontato invito all'integrazione tra saperi scientifici e umanistici (che egli chiamò *kulturgeschichtliche Hilfsdisziplinen*)<sup>408</sup> quando aprì il suo corso sulla *Kulturgeschichte* presentando le teorie di Cartesio, Rousseau, Hegel, Taine, Buckle e Darwin<sup>409</sup>. Dai numerosi appunti di Warburg, si evince il suo entusiasmo per quello che già in quel periodo si configurava per Lamprecht come uno schema morfologico delle tappe storiche. È infatti possibile a suo avviso suddividere il Medioevo germanico in tre fasi, «simbolismo, tipismo e convenzionalismo»<sup>410</sup>, adoperando come criterio decisivo la variazione delle arti visuali e del loro valore espressivo. Al di là della rigida impostazione lamprechtiana che vede l'umanità racchiusa in questo ferreo recinto di necessità psicologiche, secondo le quali ciò che noi chiamiamo individualità è sempre e solo variazione di luogo e di tempo, ma mai delle leggi generali, questa struttura ebbe in effetti un forte impatto sul metodo d'osservazione che guidò Warburg durante il viaggio in New Mexico; dalle lezioni di dieci anni prima egli infatti aveva appreso la natura totalizzante della dimensione simbolica primitiva che trasferisce nel suo rapporto magico-mitico-religioso con la realtà l'impostazione sociale unitaria delle tribù e dei clan. Nel passaggio allo step successivo del «tipismo», si cominciano a tratteggiare i presupposti per il riconoscimento di una personalità individuale e Lamprecht ritiene che tutte le forme espressive umane presentino caratteristiche tipiche riconoscibili, differenti rispetto alle variabili in gioco e alla loro intensità. Un'ipotesi di cui cercò conferma attraverso gli studi sull'ornamento organico e vegetale. Sul finire della fase del tipismo, per esempio, l'influsso dei cambiamenti sociali e politici si fa più rilevante nella produzione dei motivi ornamentali, vale a dire di conseguenza sulla percezione che l'uomo sviluppa del mondo esterno.

---

<sup>408</sup> K. Brush, *Aby Warburg and the cultural historian Karl Lamprecht*, cit., p. 73.

<sup>409</sup> Ibidem.

<sup>410</sup> E. Cassirer, *La tipologia psicologica nella storia. Karl Lamprecht*, cit., p.438.

Un punto forte dell'operato di Lamprecht, e che sicuramente Warburg colse e perpetrò molto più dei contenuti proposti dal maestro, fu indubbiamente lo stimolo che egli diede ai suoi studenti a interrogarsi costantemente sulla metodologia, sullo scopo e sulla natura delle loro ricerche, sul ruolo fondamentale del lavoro d'archivio finalizzato alla raccolta meticolosa di dettagli di vita quotidiana. L'attività storiografica, in quanto elaborazione ed esposizione della realtà intuitivo-individuale non può servirsi di concetti scientifici generali, ma deve prediligere i fenomeni artistici, gli unici in grado di testimoniare questa realtà intuitivo-individuale argomento soprattutto della fantasia e non soltanto del pensiero logico<sup>411</sup>. Se anche Warburg, come i suoi due noti colleghi Vöge e Clement e gli esponenti di una scienza storica accademicamente più ortodossa, era consapevole dei limiti contenutistici della dottrina di Lamprecht, è grazie a lui che affiniò una particolare sensibilità per la dimensione psicologica di arte e cultura che lo spinsero a indagare le radici antropologiche del gesto artistico, cosa di cui non si dimenticò affatto quando richiese il parere di Lamprecht riguardo ai suoi esperimenti con i disegni dei bambini Hopi, volti a provare la sopravvivenza della continuità simbolica tra il serpente e la sua stilizzazione nel fulmine<sup>412</sup>. Grazie a lui acquisì inoltre una particolare fascinazione per le epoche di transizione, spesso troppo sbrigativamente etichettate come periodi di crisi che semplicemente preparano alla gloriosa fase successiva ma che invece costituiscono la prova più rappresentativa del sorgere di nuovi spazi per il pensiero a partire dal confronto/scontro tra polarità differenti, tra contraddizioni e opposizioni politiche, sociali ed economiche. Indubbiamente quindi Lamprecht contribuisce non poco a orientare la mentalità storica del giovane Warburg verso l'indagine sperimentale in cui i materiali d'archivio e gli oggetti artistici vanno compresi all'interno del loro multiforme contesto vitale. Da qui l'obiettivo warburghiano di raccontare una storia della cultura umana come storia delle passioni (*Leidenschaften*), che nella loro raccapricciante semplicità e immediatezza - volontà di possedere, di dare, di uccidere e di morire – mantengono sempre la loro natura istintuale anche sotto le apparentemente definitive stratificazioni culturali delle società civilizzate; realtà che si schiude emblematicamente nel *pathos*, nel gesto espressivo che sempre di

---

<sup>411</sup> E. Cassirer, *La tipologia psicologica nella storia. Karl Lamprecht*, p. 444.

<sup>412</sup> K. Brush, *Aby Warburg and the cultural historian Karl Lamprecht*, cit., p. 73

nuovo deve plasmare rappresentazioni conformi ai mutamenti in cui incorre il pensiero umano nel corso dei secoli<sup>413</sup>.

Più che al modo in cui Warburg raccolse l'invito lamprechtiano di intrecciare punti di vista differenti nella costruzione di una cornice metodologica innovativa, Gombrich è interessato agli effetti, a suo avviso dirompenti, della formazione fortemente evoluzionista che lo stesso Lamprecht e ancor di più Usener impartirono al loro allievo. Il primo proponendo una suddivisione del medioevo germanico che, come abbiamo visto, si snoda su tre livelli, dal più primitivo simbolismo al più complesso «convenzionalismo» passando per il «tipismo»; il secondo consigliando la lettura di un testo che sarebbe divenuto un riferimento imprescindibile per Warburg, *Mito e scienza* (1879) di Tito Vignoli. La possibilità di collocare Warburg all'interno del pensiero evoluzionista, a giudizio di Gombrich, si riflette concretamente nel sistema di catalogazione e nella concezione dei saperi su cui viene eretta la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek*. Le quattro grandi aree della biblioteca raccolte sotto le macrocategorie di gesto, orientamento, parola e immagine, funzionavano come elementi di un unico grande e perpetuo movimento ciclico che fluisce a partire dall'immagine giungendo al gesto: e poi riprende senza sosta. In questa affermazione, Gombrich riconosce distintamente un rimando a Vignoli, per il quale i differenti campi del sapere sono semplicemente manifestazioni individuali necessarie che alimentano il progresso della conoscenza umana nel passaggio da uno stadio al successivo. Il principio primo che Vignoli individua al fondo del rapporto tra le forme viventi è il movimento, ciò che pone in continuità l'uomo con la sua natura animale ma che al contempo segna la cifra della differenza tra essere umano e bestia. Nello spazio tra lo stimolo e la risposta si colloca la capacità umana di discernere razionalmente l'origine dei fenomeni.

Il pensiero mitico (cfr. Tito Vignoli, *Mito e scienza*) si caratterizza per il fatto che ogni stimolo visuale o acustico viene proiettato nella coscienza invece che sulla causa reale – poco importa se accertata o meno – ad esempio nel caso dei suoni che provengono da lontano, una causa biomorfa, la cui estensione reale comprensibile permette una forma di

---

<sup>413</sup> Cfr. M. Warnke, *Vier Stichworte: Ikonologie- Pathosformel- Polarität und Ausgleich – Schlagbilder und Bilderfahrzeuge*, in, *Die Menschenrechte des Auges*, cit. P. 64.



difesa immaginaria. Quando, per esempio una porta scricchiola per il vento, questo stimolo suscita un senso di ansia nei selvaggi e nei bambini perché immaginano un cane che ringhia. Analogamente, quando un africano della tribù Bafiotè paragona una locomotiva all'ippopotamo, si tratta di un atto illuministico razionale, poiché egli fissa questo animale sconosciuto che avanza in modo travolgente in una creatura che ben conosce, e che è solito cacciare e uccidere. Che questa reazione attraverso una fantasia difensiva sia debole dal punto di vista scientifico, perché nel caso della locomotiva ignora che la locomozione sui binari non è libera, che non ha una volontà aggressiva, insomma che non comprende che la macchina non è libera, mostra bene la differenza tra la civilizzazione della macchina la cultura primitiva il cui principio fondamentale è che tra due esseri umani o animali domina il carattere aggressivo e ostile. Più la *physis* di questa volontà aggressiva invade l'intero essere, più forte risulta nella vittima l'incitamento alla difesa<sup>414</sup>.

L'immagine biomorfa prodotta in seno al pensiero primitivo si configura come riflesso fobico, in cui la rappresentazione familiare analogica compensa il timore verso il mondo esterno non ancora quantificabile perché totalmente introiettato nella soggettività individuale. Nella presa di distanza oggettiva, il biomorfismo lascia il posto alla catena logico causale fondata su «un'immagine cosmica numericamente ordinata»<sup>415</sup>. Dove manca questo intervallo tra soggetto e oggetto predomina il carattere violento e aggressivo dell'istinto alla sopravvivenza che compromette una visione della realtà libera dai pattern di risposta immediati. Pur tematizzando una struttura evolutiva dell'essere umano fondata su stadi di emancipazione progressiva dall'elemento fobico che, se da un lato fagocita completamente l'universo delle società primitive, viene invece sbalzato sullo sfondo dall'atteggiamento scientifico, Vignoli prende in considerazione le patologie psicologiche che possono presentarsi anche in seno alle civiltà pienamente emancipate da mito e magia. Gli stati allucinatori, i deliri e le manie vengono però archiviati come meccanismi regressivi che riportano le condizioni mentali di un individuo a una fase di completa incapacità riflessiva. Se Gombrich sottolinea<sup>416</sup> quanto queste considerazioni sulla regressione possano avere colpito Warburg, coinvolto in prima persona nel cortocircuito della nevrosi e dunque probabilmente rinfrancato dalla convinzione vignoliana della vittoria della ragione sulle superstizioni e

---

<sup>414</sup> A. Warburg, *Gli Hopi*, cit. p. 40.

<sup>415</sup> A. Warburg, *Gli Hopi*, cit., p. 44.

<sup>416</sup> E. H. Gombrich, *Warburg und der Evolutionismus*, cit., p. 57.

sull'oscurantismo, è pur vero che Warburg non condividerà mai una fede cieca nel progresso ma ciò che più lo attrasse del lavoro di Vignoli è la centralità dell'elemento fobico all'interno della polarità soggetto/oggetto. È questa infatti la lente attraverso la quale Warburg osserva le pratiche mitico-religiose del popolo Hopi, nonché la prospettiva con cui guarderà, in conclusione alla conferenza del 1923, allo sviluppo tecnologico che non implica il completamento affrancamento dall'aridità di un pensiero acritico. Non a caso, le prime definizioni che Warburg diede di *Denkraum* si trovano tra i nevrotici appunti sulla guerra in diretta connessione, anche e soprattutto terminologica, con le fobie e le sofferenze del conflitto bellico che aggravarono la sua sindrome maniaco-depressiva fino al ricovero degli anni Venti. Tra le ricorrenze rintracciate nel corso della suo lavoro<sup>417</sup> relativo all'intreccio tra documentazione sulla Guerra mondiale, metodologia storiografica e mania di persecuzione che Claudia Wedepohl rintraccia all'origine della stesura warburghiana del saggio su Lutero<sup>418</sup>, il *Denkraum* viene menzionato come quel lasso spaziale e temporale (*Zeitraum/ Zeitspanne/ Denkzeitraum*) che intercorre tra lo stimolo e l'azione: «der den Menschen verliehene Zeitraum zwischen Anreiz und Handlung bewußt zu verherren, der Denkzeitraum/Zeitspanne zwischen Anreiz und Tat»<sup>419</sup>, ovvero lo spazio/tempo del pensiero, l'intervallo tra stimolo e gesto dato all'uomo per essere maneggiato/tenuto saldo consapevolmente/il lasso di tempo tra stimolo e azione/reazione<sup>420</sup>. E ancora tra le stesse carte di appunti si trova «denn den Willen derer, die bluten müssen, zu befragen

---

<sup>417</sup> C. Wedepohl, "Agitationsmittel für die Bearbeitung der Ungelehrten". *Warburgs Reformationsstudien zwischen Kriegsbeobachtung, historisch-kritischer Forschung und Verfolgungswahn*, in G. Korff [Hrsg.] *Kasten 117. Aby Warburg und der Aberglaube im Ersten Weltkrieg*, Tübinger Vereinigung für Volkskunde e. V., Tübingen, 2007.

<sup>418</sup> A. Warburg, *Heidnisch-antike Weissagungen in Wort und Bild zu Luthers Zeiten (1920)*; tr.it, *Divinazione antica pagana in testi ed immagini dell'età di Lutero*, cit.

<sup>419</sup> C. Wedepohl, "Agitationsmittel für die Bearbeitung der Ungelehrten". *Warburgs Reformationsstudien zwischen Kriegsbeobachtung, historisch-kritischer Forschung und Verfolgungswahn*, cit., p. 334.

<sup>420</sup> Nell'alternanza tra i due termini apparentemente sinonimici, *Handlung* e *Tat*, l'agire, è possibile scovare un rimando consapevole alla teoria estetologica di Friedrich Schiller, sia nei caratteri che contraddistinguono le due forze opposte e complementari di grazia e dignità, sia nel progetto più generale di un'educazione estetica che possa compensare lo squilibrio e la frammentazione che caratterizzano la vita dell'uomo moderno. È nel solco di questa scissione, dallo sviluppato antagonismo delle forze essenziali dell'uomo, che bisogna, a giudizio di Schiller, ricercare le potenzialità della civiltà moderna, piuttosto che tendere verso una mitica era in cui regnavano armonia e unità. La mediazione tra mondo sensibile, vario e contingente soggetto alla trasformazione del tempo (*Stofftrieb*) e mondo intellegibile, stabile e necessario in cui la persona permane e si struttura in piena libertà (*Formtrieb*) è assicurato dall'arte come istinto al gioco (*Spieltrieb*).

... war kein Zeit»<sup>421</sup>, dunque non c'era tempo di chiedere il volere di coloro che dovevano soffrire.

Durante i primi anni della guerra le ricerche scientifiche di Warburg si fondono esplicitamente con la preoccupazione per quanto stava intanto accadendo in Europa e il *Denkraum* diviene l'occasione mancata per aprire uno spazio di dialogo con coloro che furono costretti a subire passivamente atti di «barbarie». È in questo senso assai lontano nel caso della prospettiva warburghiana il pericolo di derive razziste e fanatiche che Gombrich intravede nel tentativo di leggere i fenomeni culturali secondo i principi della teoria evoluzionistica<sup>422</sup>.

### 3.1. Sulla soglia dell'Atlante Mnemosyne

Se nella forma di esistenza maniaca lo spazio diviene ampio e infinito, in quella melanconica è angusto, ristretto e chiuso; se là gli oggetti sono più a portata di mano, qui fuoriescono addirittura dallo spazio in una irraggiungibile lontananza; mentre là il tempo è breve, qui è lungo; là il ritmo dell'esperienza vissuta (*Erlebnis*) è rapido, qui è lento-, se là il mondo è effimero (inconsistente, leggero, soffice), roseo e chiaro, qua è duro, pesante, rigido, nero e oscuro; là mobile, qui immobile, quieto. Mentre nella mania si può parlare di una forma di esistenza *saltante e scorrevole*, nella melanconia essa è statica, «ferma», «senza via d'uscita», *viscosa*; là si hanno salti biografici, intellettuali, sociali, qui la biografia, i pensieri, i rapporti con il mondo circostante non esistono. Là c'è una linea di vita concentrico-circolare, qui un «punto vitale» [...].<sup>423</sup>

Per prudenza l'animale si comporta verso ogni sconosciuto come se questo fosse il suo peggior nemico, cioè un animale cacciatore: (si prepara alla difesa) presupponendo nel nemico una volontà famelica. Per gli uomini presupporre una volontà costituisce in primo luogo una conoscenza terrificante, poi diventa una categoria utile, poiché almeno rende chiaro lo scopo di ciò che è ignoto; l'individualizzazione permette inoltre la possibilità della conciliazione<sup>424</sup>.

---

<sup>421</sup> C. Wedepohl, "Agitationsmittel für die Bearbeitung der Ungelehrten". *Warburgs Reformationsstudien zwischen Kriegsbeobachtung, historisch-kritischer Forschung und Verfolgungswahn*, cit., p. 334.

<sup>422</sup> E. H. Gombrich, *Warburg und der Evolutionismus*, cit., pp. 70-71.

<sup>423</sup> L. Binswanger, *Über Ideenflucht* (Zürich, 1933), *Sulla fuga delle idee*, traduzione di Cristina Caiano, introduzione di Stefano Mistura, Einaudi, Torino, 2003.

<sup>424</sup> «Beseelung. Der Vorsicht halber benimmt sich das Thier gegen jedes Unbekannte so als ob es sein schlimmster Feind, nämlich ein verfolgendes Thier wäre: (und macht sich zur Gegenwehr bereit) und setzt einen hungrigen Willen voraus. Für d. Menschen ist die Bewillung zuerst eine erschreckende

Come possono i *monstra* recuperare le ali per levarsi nell'etere?<sup>425</sup>

Un certo tipo di approccio all'*Atlante Mnemosyne*, ultimo lavoro di Aby Warburg al quale egli si dedicò interamente dopo essere stato dimesso dalla clinica di Binswanger, sembra convogliare, senza per questo ridurre, l'ipotesi fin qui portata avanti circa l'intreccio non solo affascinante ma anche assai produttivo tra il piano biografico/esistenziale del pensatore amburghese e gli sviluppi metodologici delle sue prolifiche ricerche teoriche. Come noto, l'ultima celebre impresa di Warburg che vanta di una ricca e multidisciplinare letteratura critica<sup>426</sup>, non essendo stata mai conclusa e pubblicata in maniera definitiva dal suo autore, è soggetta a interpretazioni variegata nel rispetto della complessità dei materiali di cui in effetti si compone. In questa sede non vi è il proposito di addentrarsi tra i possibili percorsi offerti dall'*ensemble* di immagini warburghiane - poiché banalmente un'indagine integrale del lavoro del 1929 obbliga a focalizzare l'attenzione esclusivamente su di esso -, ma il preciso e circoscritto intento di soffermarsi sulla soglia di questo mondo di forme e simboli per rintracciare all'interno del primo eloquente gruppo di illustrazioni un esempio emblematico e concreto dell'architettura del *Denkraum*. A sostegno di questa prospettiva, troviamo innanzitutto un paio di indizi espliciti preliminari. Il primo è contenuto in uno dei due titoli provvisori dell'*Atlante*, che Gombrich ricorda<sup>427</sup> al secondo posto accanto alla prima opzione 1) "*Mnemosyne*: il risveglio degli dei pagani nell'età del Rinascimento europeo come trasformazione di energia in valori espressivi", ovvero: 2) "La creazione dello «spazio di riflessione» come funzione culturale. Saggio di psicologia dell'orientamento umano, basato sulla storia universale delle immagini". Il secondo rimando immediato alla dialettica del *Denkraum* si scorge invece nelle primissime parole con cui Warburg apre la sua nota introduttiva all'*Atlante*, un'affermazione

---

Erkenntnis, dann aber eine nützliche Kategorie, weil sie wenigstens das Ziel des Unbekannten klar macht: die Individualisierung läßt sodann auch die Möglichkeit der Versöhnung zu». A. Warburg, *Frammenti sull'espressione*, cit. fr. 62, p. 202.

<sup>425</sup> A. Warburg, *Lettera a Ulrich Von Wilamowitz-Moellendorff*, 23 aprile 1924, in *Per monstra ad Sphaeram*, cit., p. 36.

<sup>426</sup> Si veda la dettagliata ricognizione bibliografica in Forster K. F., Mazzucco K., *Introduzione ad Aby Warburg e all'atlante della Memoria*, a cura di Monica Centanni, Bruno Mondadori, Milano, 2002, pp. 255-267.

<sup>427</sup> H. E. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, cit., p. 146-147

programmatica che delinea i caratteri antropologici del progetto: «La creazione consapevole della distanza tra Io e mondo esterno è ciò che possiamo designare come l'atto fondamentale della civilizzazione»<sup>428</sup>. Tanto lo stile frammentario che connota la produzione warburghiana dà l'impressione di veicolare riflessioni e conclusioni solo temporanee perché colte nel loro divenire, quanto per questa stessa natura aforistica a volte ci si trova di fronte a intuizioni lapidarie e imprescindibili. Il motivo della distanza epistemologica, geometrica, storica, geografica e biologica tra soggetto e oggetto non solo viene in questo senso reiterato con convinzione e modulato rispetto alle differenti aree di ricerca – da quella antropologica e sociologico-culturale nello *Schlangenritual* al campo più battuto della migrazione dei motivi storico-artistici – ma pare risolversi sempre nell'ossessione del raggiungimento di un equilibrio rocambolesco tra i due poli opposti ma non antitetici di impulso e ragione.

L'idea di rimanere sull'uscio dell'*Atlante* è tutt'altro che metaforica; come si vedrà a breve, l'invito a rintracciare il paradigma metodologico del *Denkraum*, colto nella sua ristrutturazione dinamica dopo i fondamentali anni di Kreuzlingen, proviene proprio da quelle tre tavole che nella versione pubblicata all'interno dei *Gesammelte Schriften* vengono designate con le lettere A, B e C<sup>429</sup> e fanno da anticamera alla serie numerata dei 79 pannelli. Prima di inoltrarsi in questo passaggio e di rivelare i nuclei tematici delle tre raccolte di quadri e ritagli di giornale, di *Leidenschaften* mitologiche e attuali, è bene fare due premesse. Una di ordine filologico, per fornire un quadro sintetico dell'opera con cui ci si intende confrontare e l'altra di ordine metodologico, direttamente interconnessa all'ipotesi che il periodo di Kreuzlingen vada colto come fucina di nuovi sviluppi teorici per lo spazio mobile del “pensiero della sensatezza”.

L'*Atlante* è un progetto inaugurato ufficialmente nel 1924, ma di fatto strutturalmente legato alle esposizioni che Warburg aveva curato nel corso degli anni per la biblioteca di Amburgo, parallelamente alle numerose proposte di ricerca e ai seminari promossi al suo interno. Le tavole hanno infatti la stessa provenienza di quelle

---

<sup>428</sup> A. Warburg, *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*, Aragno, Torino, 2002, p. 3.

<sup>429</sup> Ci si riferisce all'edizione *Aby Warburg, Gesammelte Schriften*, (Hrsg. von H. Bredekamp, M. Diers, K. W. Forster, N. Mann, S. Settis und M. Warnke) II. 1: *Der Bilderatlas Mnemosyne*, Herausgegeben von Martin Warnke unter Mitarbeit von Claudia Brink, Akademie Verlag, Berlin, 2000; A. Warburg, *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*, Aragno, Torino, 2002. Si tratta della documentazione dello stato del materiale iconografico così come era stato disposto da Warburg nell'ultima versione.

utilizzate per le mostre tematiche corredate di supporti fotografici e di riproduzioni di opere pittoriche e scultoree. I pannelli di legno coperti da teli di lino nero su cui erano fissati quadri e fotografie, appunti e ritagli di giornale sembrano assumere però, dopo la lunga parentesi a Bellevue, una valenza differente. Come vedremo, con questa precisazione non ci si riferisce esclusivamente alle condizioni di salute del paziente di Kreuzlingen e alla sua inaspettata guarigione ma, ancora una volta, la concezione warburghiana olistica del sapere fluisce nella sua produzione e nelle sue vicende personali, ovvero nulla dal ritorno dalla clinica nel 1924 in poi rimarrà immune alle conseguenze della Prima Guerra Mondiale e alle influenze antropologiche e sociologiche delle rivoluzioni industriali e scientifiche in atto. Sono questi i temi che non a caso l'autore pone come condizioni preliminari della raccolta incompiuta nelle tavole di apertura contrassegnate dalle prime tre lettere dell'alfabeto. L'intera opera può così essere letta non esclusivamente come un'indagine storico-artistica, ma come ritratto dell'essere umano e dei suoi prodotti culturali in relazione all'intera costellazione delle forme viventi, immerse nella storia naturale e diacronica del patire (*Pathosformeln*) e del rigenerarsi/sopravvivere (*Nachleben*). In un abbozzo preparatorio all'atlante Warburg tenta una classificazione delle formule di *pathos* operanti nella storia della cultura visiva occidentale: 1) *Abwehrgeste des Niedergeschlagenen*/Gesto di resistenza del vinto 2) *Reigen Tanz der Salome*/Girotondo-danza di Salomè 3) *Schmerzlicher Aufblick*/Sguardo doloroso 4) *Griff nach dem Kopf*/Afferrare per la testa 5) *Die tragische Mascke in der Physiognomik des Schreiens*/La maschera tragica nell'atteggiamento del grido 6) *Die Grottesken der antiken Komödie in der Physiognomik des Bösen*/le grottesche della commedia antica con la fisionomia del male 7) *Tönung und Heilung* /Messa a morte e guarigione 8) *Flucht und Triumph*/Fuga e trionfo 9) *Mänade und Satyr*/Menade e satiro 10) *Medusa und Teufelsfratze*/Medusa e smorfia diabolica 11) *Verfolgung und Fliehen*/Inseguire e fuggire 12) *Meditation*/Meditazione 13) *Trauer und Conclamatio*/Lutto e lamentazione 14) *Klage*/Pianto 15) *Sieghafter und ispirierter Aufblick*/Sguardo vittorioso e ispirato<sup>430</sup>. Osservata alla luce della natura interdisciplinare del fenomeno artistico - di cui è conferma la scelta di queste quindici categorie assolutamente trasversali -la volontà di

---

<sup>430</sup> P. A. Michaud, "Zwischenreich". *Mnemosyne, o l'espressività senza oggetto*, in *Aby Warburg e la metamorfosi degli antichi dei*, Franco Cosimo Panini, Ferrara, 2002, p. 174-175.

Aby Warburg, appena dimesso da Bellevue, di rinnovare i locali che ospitavano la *Kulturwissenschaftlichen Bibliothek* acquista un indubbio valore simbolico, proprio nell'accezione warburghiana in cui il contenuto può essere veicolato solo in virtù delle continue metamorfosi formali e viceversa.

Questo edificio [la Biblioteca] non convenzionale non si è lasciato portare a termine senza richiedere degli aggiustamenti «in corso», poiché soltanto durante la costruzione sono emerse certe difficoltà e si sono imposte esigenze interne allo stile del laboratorio.

Questo periodo è ora finalmente superato: oggi vengono tolte le ultime tavole dalla grande sala ellittica di lettura e di conferenze, e rimane da terminare solo la scalinata. La facciata – originariamente concepita in stucco – è stata invece realizzata in mattoni, e ha perciò un aspetto meno appariscente e più solido. Il risultato è una piccola roccaforte per libri, che dal difuori non lascia indovinare la presenza al suo interno di un'arena abbastanza spaziosa, in cui potrà darsi convegno un'appassionata *sophrosyne*<sup>431</sup>.

L'ampliamento della biblioteca nella Heilwigstrasse 116, così come Warburg scrive in una lettera al fratello Max<sup>432</sup>, è l'occasione per poter maneggiare e rielaborare i pannelli adagiati su grandi tavoli/arene in modo tale da mantenere costantemente uno sguardo d'insieme, punti di vista differenti sulle stesse immagini dando vita a un montaggio plastico e rinnovabile di forme e temi. Un'opera, quella dell'*Atlante*, che coerentemente con i suoi propositi teorici non sarebbe potuta sorgere se non in connessione con questo nuovo spazio architettonico, un inedito riassetto del *Denkraum* progettato a partire dalle ceneri del travaglio di Kreuzlingen. La nuova sede, i cui lavori erano cominciati nell'agosto del '25 e la cui riapertura al pubblico avviene il primo maggio dell'anno successivo, era dotata di una sala ovale per mostre e conferenze e di un vasto ausilio tecnologico composto da elevatori per libri, proiettori e telefoni con linee esterne e interne.

---

<sup>431</sup> L. Binswanger, A. Warburg, *La guarigione infinita*, cit., pp. 205-206.

<sup>432</sup> Forster K. F., Mazzucco K., *Introduzione ad Aby Warburg e all'atlante della Memoria*, a cura di Monica Centanni, Bruno Mondadori, Milano, 2002, p. 56.

Nell'introduzione all'edizione del 2000 del *Bilderatlas Mnemosyne*<sup>433</sup>, Martin Warnke illustra le differenze principali tra le tavole fotografate in occasione delle esposizioni e quelle che fanno parte del progetto dell'*Atlante*<sup>434</sup>. Se le prime sono organizzate secondo un metodo sistematico, sia nella conservazione ordinata tramite *passe-partout*<sup>435</sup>, che nella loro identificazione, catalogazione e disposizione ragionata in base all'argomento scelto, gli stessi principi non possono essere applicati per il materiale di *Mnemosyne*, la cui riproduzione fotografica poco precisa lascia pensare piuttosto a una documentazione provvisoria in *fieri*. La bassa risoluzione che ben si coniuga con gli oggetti presi in prestito da quella che Michaud chiama a questo proposito *Low Culture*<sup>436</sup>, diviene un carattere tutt'altro che secondario e probabilmente, per un conoscitore raffinato dell'arte come Warburg, tutt'altro che casuale, aggiungendo fascino e valore alla sperimentazione e alla precarietà della costruzione dei percorsi interpretativi. Una pratica autentica e pionieristica che almeno dalla seconda metà del Novecento, dall'Arte Povera in poi, sarebbe diventata prima una scelta politica e poi una moda, quasi un vezzo stilistico per distinguersi dalla produzione seriale e massificata. Se si pensa per esempio a quanto i supporti *low-fi*<sup>437</sup> siano oggi diventate nell'arte contemporanea, soprattutto per le correnti *underground*, un mezzo per reagire all'ipertecnologizzazione, è ancora più interessante pensare che sia stato proprio Warburg a proporlo in un contesto sicuramente differente, ma sullo sfondo di un rapporto ambivalente con il progresso tecnico. Come del resto, ha ragione Michaud quando coglie nell'intera produzione warburghiana, con particolare riferimento alla

---

<sup>433</sup> Aby Warburg, *Gesammelte Schriften*, (Hrsg. von H. Bredekamp, M. Diers, K. W. Forster, N. Mann, S. Settis und M. Warnke) II. 1: *Der Bilderatlas Mnemosyne*, Herausgegeben von Martin Warnke unter Mitarbeit von Claudia Brink, Akademie Verlag, Berlin, 2000.

<sup>434</sup> Ivi, p. XV.

<sup>435</sup> Warnke si premura a sottolineare che quanto detto vale per le fotografie della *Serie dei gesti* previste per Conferenza su Ovidio di M. D. F. Henke e per le tavole planetarie (*Bildersammlung zur Geschichte von Sternglaube und Sternkunde im Hamburg Planetarium*, Hamburg, 1993); vale solo in linea di massima per le *Tavole Hertziane* (1929) e non ha alcuna validità per le *Tavole Ovidiane* (1927), che hanno un aspetto provvisorio forse perché concepite proprio per una mostra temporanea.

<sup>436</sup> P. A. Michaud, *Migrazioni. Mnemosyne e il passaggio delle frontiere nella storia dell'arte*, in *Lo sguardo di Giano*, cit. p. 433.

<sup>437</sup> Il termine "bassa fedeltà" viene introdotto intorno agli anni '80 per indicare un tipo di produzione musicale "povera" rispetto agli standard usuali, sia dal punto di vista della strumentazione che nella fase di registrazione. All'origine non vi è soltanto la necessità di sopperire alla scarsità di mezzi, ma diviene anche una vera e propria scelta estetica di alcuni ambienti alternativi della scena musicale underground. I caratteri del *low-fi* si diffondono successivamente anche nel campo delle arti visive e in quello architettonico.



potenza delle pagine di *Mnemosyne*, la grande e lungimirante intuizione di concepire una storia dell'arte che «per comprendere la nascita e il divenire delle opere deve aprirsi a qualcosa che non è o non è ancora artistico»<sup>438</sup>.

Alle tre differenti versioni dell'Atlante, Warburg lavorò con i suoi più intimi e storici collaboratori Gertrud Bing, Friz Saxl e Lothar Freud, che gli diedero suggerimenti essenziali sia riguardo alla disposizione delle circa due mila illustrazioni, sia alle loro riproduzioni fotografiche<sup>439</sup>. La prima versione, composta da 43 tavole e datata al 15 maggio 1928<sup>440</sup>, è quella che il suo autore ha curato con più meticolosità e che presentò in una versione ridotta, priva della serie sull'astrologia, alla Biblioteca Hertziana a Roma. Ad Amburgo fu elaborata invece una seconda variante di circa mille oggetti organizzati su 68 tavole – con l'aggiunta della tavola 77 -, incentrata in maniera particolare sull'analogia tra le rappresentazioni pittoriche e le moderne tecniche figurative come la pubblicità. Nello stesso anno compare l'ultima, non definitiva, versione che prevedeva una nuova disposizione di 79 tavole che rimasero però, come noto, incompiute. Alla sua morte infatti, Warburg aveva completato soltanto 63 pannelli con 971 oggetti. Ciò che sembra particolarmente interessante rispetto alle tre disposizioni evolutesi nell'arco di pochi anni, è ciò che determina la loro differenziazione ovvero la variazione nella costellazione e nel dialogo tra gli elementi. Ancora una volta le connessioni sorte dal gioco tra dettaglio e insieme.

La seconda premessa di ordine metodologico, con cui si intende suggellare la breve presentazione del progetto complessivo dell'Atlante, riguarda una questione ampiamente dibattuta dagli addetti ai lavori, la peculiarità del linguaggio scelto da

---

<sup>438</sup> P. A. Michaud, *Migrazioni. Mnemosyne e il passaggio delle frontiere nella storia dell'arte*, in *Lo sguardo di Giano*, cit. p. 433.

<sup>439</sup> Uwe Fleckner in *Ohne Worte. Aby Warburgs Bildkomparatistik zwischen wissenschaftlichem Atlas und kunstpublizistischem Experiment (Gesammelte Schriften, Zweite Abteilung, Band II.2, Herausgegeben von Uwe Fleckner und Isabella Woldt, AkademieVerlag, Berlin, 2012, pp. 1-18)* contestualizza storicamente il repertorio fotografico della biblioteca warburghiana e il suo ammodernamento tramite l'introduzione di proiettori per diapositive in bianco e nero e a colori. All'inizio del Novecento nell'ambito in campo storico-artistico comincia infatti a diffondersi la riproduzione fotografica come supporto prezioso per la ricerca, parallelamente all'uso didattico del proiettore durante le lezioni universitarie. Case editrici, Musei e agenzie come la celebre Alinari in Italia pubblicarono volumi illustrati e cataloghi d'arte, opere e monumenti, che per la prima volta in questo modo colmarono la distanza fisica e geografica degli oggetti con la loro riproduzione.

<sup>440</sup> Questa breve presentazione dei metodi di classificazione del *Bilderatlas* è tratta dall'introduzione di Martin Warnke all'*Atlante Mnemosyne*, ed. it. A. Warburg, *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*, cit. pp. XV – XVIII.

Warburg per la sua ultima ricerca e l'esplicito riferimento tra le tavole alle possibilità narrative dei differenti mezzi espressivi umani. Si fa spesso riferimento al montaggio frastagliato, sussultorio e discontinuo creato per inventariare, lungo linee trasversali accomunate da un soggetto analogo, le «pre-coniazioni (*Vorprägungen*) anticheggianti che hanno concorso, in epoca rinascimentale, alla formazione dello stile della rappresentazione della vita in movimento (*die bewegten Lebens*)»<sup>441</sup>. Tale caratteristica è indubbia e costitutiva dell'opera a prescindere dalla provvisorietà delle versioni esistenti e dalla mancanza di un'edizione definitiva curata dall'autore. Ma quale significato si può attribuire a una pratica di montaggio che tanto successo avrà nelle teorie filosofiche e cinematografiche del Novecento<sup>442</sup>? Dopo un'intera vita dedicata allo studio di un metodo di classificazione per la sua biblioteca che potesse cogliere i nessi profondi e vitali, non solo dunque quelli di genere, tra i variegati materiali conservati al suo interno – «un organo vivente che non vuole soltanto parlare ma anche ascoltare»<sup>443</sup> –, diviene urgente per Warburg ripensare in tal senso l'intera storia dei segni espressivi attraverso le immagini, che con il loro apparente silenzio non intendono svilire il segno verbale. Per meglio comprendere questo passaggio bisogna ancora una volta affidarsi agli appunti giovanili<sup>444</sup>, dove vengono abbozzate numerose intuizioni sulle novità figurative “anticheggianti” introdotte dal Rinascimento, prima tra tutte la figura umana che con l'invenzione della prospettiva valica la terza dimensione e, incedendo orgogliosa nello spazio, così “costringe” il fruitore a rispondere attivamente alla sua “domanda espressiva”.

#### *Osservatore e movimento*

Con l'introduzione delle figure che incedono l'osservatore è costretto:

a scambiare la considerazione comparativa con quella antropomorfa. Non si dice più “che cosa significa questa espressione?”, bensì: “dove sta andando?”

---

<sup>441</sup> A. Warburg, *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*, cit. p. 3.

<sup>442</sup> Sulla questione del montaggio rimando a Michaud P.A., *Aby Warburg et l'image in mouvement*, Macula, Paris, 1998 e *Migrazioni. Mnemosyne e il passaggio delle frontiere nella storia dell'arte*, cit.

<sup>443</sup> A. Warburg, *Per la conferenza di Karl Reinhardt se «Le metamorfosi di Ovidio, 24 ottobre 1924, in Per monstra ad Sphaeram*, cit., p. 41.

<sup>444</sup> A. Warburg, *Frammenti sull'espressione*, cit.

il movimento dell'occhio segue le figura per ottenere l'illusione che l'oggetto si stia muovendo.<sup>445</sup>

L'interrogativo sulla direzione e sull'estensione degli oggetti culturali nel tempo e nello spazio è anche la domanda implicita e muta dell'intero Atlante che in un certo senso precede quella sul significato, la cui risposta è di fatto casualmente rimasta enigmatica alla morte dell'autore. Ancora all'interno dei *Frammenti sull'espressione* Warburg dedica ai due termini di "estensione" e "direzione" una rapida chiosa, identificando con il primo la «determinazione materiale e statica» nel concetto del nome-oggetto e con il secondo la sua determinazione dinamica tramite il segno<sup>446</sup>. È questo il crocevia in cui si incontrano il «vedere» e l'«animare»; sia nel caso dell'artista che produce l'opera, sia nell'atto di fruizione. In entrambi i casi è l'oggetto a guidare la sua esplorazione, risvegliando nel soggetto la consapevolezza dello scopo e della direzione del suo movimento e innescando in tal modo un tipo di «osservazione antropomorfa» ma non prepotentemente antropocentrica: «ci si informa rispetto allo scopo senza temere per questo un attacco fisico»<sup>447</sup>. Il verbo scelto da Warburg nell'originale tedesco è *orientieren*, «Man orientirt sich über die Bewegungsrichtung des Objekts /Man orientirt sich über das Ziel ohne körperlichen Angriff zu fürchten»<sup>448</sup>, proprio il termine che coniuga all'interno della sua prospettiva – all'incrocio tra antropologia, biologia e storia - le due dimensioni che di fatto trovano accordo nello *Zwischenraum* artistico, il *pathos* e la ragione, l'immaginazione e la scienza. Dentro questa sfera non vi è motivo di temere un attacco fisico, non solo infatti è proprio il corpo a doversi riconfigurare plasticamente nel nuovo, aurorale gesto espressivo ma, continua Warburg nello stesso frammento, si tratta al contempo «di un'osservazione che confronta e che è scientifica (*vergleichende wissenschaftliche Betrachtung*)»<sup>449</sup>. Lo

---

<sup>445</sup> «Mit der Einführung sich vorwärtsbewegender Figuren wird der Zischauer gezwungen: Die vergleichende Betrachtung mit der anthropomorphischen zu vertausche. Es heißt nicht mehr, was bedeutet dieser Ausdruck? Sondern „wo will das hin?»

Das Auge vollführt den Figuren gegenüber Nachbewegung, um die Illusion zu erhalten, als ob der Gegenstand sich bewegte». A. Warburg, *Frammenti sull'espressione*, fr. 79, p. 207.

<sup>446</sup> «Der Objekt-Name differenziert sich in eine materielle [statische] Umfangsbestimmung (Begriff) und eine dynamische Richtungsbestimmung (Zeichen)». Cfr. A. Warburg, *Frammenti sull'espressione*, cit., fr. 376, p. 289.

<sup>447</sup> Ivi, fr. 77, p. 207.

<sup>448</sup> Ivi, p. 50.

<sup>449</sup> Ibidem.

spazio di sicurezza garantito di volta in volta dai nuovi confini traccianti dal *Denkraum* non teme, nell'ambito della creazione artistica, il contatto fisico in virtù del suo carattere oscillatorio che non abbandona l'oggetto né in balia del soggetto fagocitante, né tantomeno al di là dei margini della tattilità. Questa condizione stato-dinamica che si colloca tra il prendere e il comprendere<sup>450</sup> è messa in moto «dall'articolazione ritmica del comportamento mimico immediato (*die rhythmische Gliederung der unmittelbaren mimischen Handlung*)»<sup>451</sup>, il cui risultato è un oggetto artistico modellato tramite la sedimentazione armonica formale e l'appropriazione gestuale. Nell'intervallo tra il fermento soggettivo-emotivo mimico e il raffreddamento nella cristallizzazione architettonica obiettiva, la figura si muove, si distacca dallo sfondo e assume la sua posa all'interno di una determinata costellazione narrativo-sintattica. Allo stesso tempo però la domanda sulla direzione posta all'artista e al fruitore tiene accesa la possibilità che il significato simbolico delle *Pathosformeln* si rigeneri nuovamente grazie al fluire attivo delle energie magmatiche e primitive. Quelle che Warburg, memore delle lezioni di Semon e Hering, delinea come «commutazione della tensione (elettrica, nervosa, energica) necessaria per il raggiungimento dell'equilibrio».

La scelta linguistica, per lo più risolta nell'espressione figurativa, che lo studioso amburghese mette a punto nel dialogo tra le tavole dell'Atlante è scientemente mutuata dal linguaggio dell'artista tattile che «esamina tastando e si allontana nel delirio dell'afferrare»<sup>452</sup>. L'atteggiamento proprio dell'ambito artistico che poco fa abbiamo visto coniugare felicemente il confronto, la comparazione, con l'analisi scientifica, viene nel frammento 421<sup>453</sup> consacrato come metodo ottimale per porsi alla giusta, appropriata, distanza dall'oggetto. L'artista tattile opera esattamente a cavallo, così come Warburg sintetizza visivamente in un piccolo schema interno allo stesso frammento, tra

---

<sup>450</sup> Cfr. A. Warburg, *Frammenti sull'espressione*, cit., fr. 418, p. 303.

<sup>451</sup> A. Warburg., *ivi*, p. 302. Warburg fa qui riferimento al frammento precedente, il 410, in cui riconosce alle feste rinascimentali una differenza peculiare rispetto alle altre arti drammatiche perché la creazione artistica entra in connessione con l'occasione pratica.

<sup>452</sup> *Ivi*, fr. 421, p. 304.

<sup>453</sup> *Ibidem*.

|                                |   |  |
|--------------------------------|---|--|
| uno scaricamento mimico        | e | un'accumulazione linguistica             |
| ampio                          |   | interiore                                |
| ricaduta dell'uomo che afferra |   | uomo pensante                            |
|                                |   | uomo dotato di linguaggio <sup>454</sup> |

Il primo afferra togliendo la distanza attraverso una veloce appropriazione, il secondo compara designando e si allontana tramite un pensiero cristallizzato nella parola pronunciata e posta per iscritto. Al centro il gesto della creazione artistica che coniuga abilmente i due poli, senza per questo riuscire a debellare la possibilità di riconversione energetica del simbolo, ma arricchendo la stratificazione di elementi condensati nelle *Nachleben*.

Tra prendere e comprendere sta la delimitazione dell'estensione. Il processo artistico si situa tra la mimica e la scienza. Esso utilizza la mano, ma questa ritorna al suo decorso; imita, rinuncia cioè a tutti i diritti di appropriarsi dell'oggetto a patto di poter determinare in modo tattile il suo contorno esteriore, non rinuncia quindi del tutto a toccare il soggetto, bensì ad appropriarsene per la comprensione. L'atto artistico è in un certo qual modo un prendere neutro che non modifica realmente il rapporto tra l'oggetto e il soggetto, ma lo assorbe tramite lo sguardo e lo restituisce – nella scultura attraverso un'effettiva tattilità, nella pittura grazie al fatto che ne traccia i contorni.<sup>455</sup>

Ecco svelate alcune sfumature delle declinazioni che lo *Zwischenraum* guadagna all'interno dell'Atlante, quel "tra" che non fa solo da pausa nera per intervallare e in qualche modo incorniciare le immagini, ma che significativamente le lascia respirare proprio grazie alla loro frattura. Sebbene evidentemente il lavoro di Warburg si presti a svariate speculazioni interpretative che possono anche in alcuni casi romanticamente eccedere i percorsi tracciati dall'autore, abbiamo visto che l'idea dell'intermezzo, dello stare in bilico assecondando attivamente e consapevolmente le metamorfosi della materia vivente, non tradisce affatto gli obiettivi warburghiani. Tuttavia, come più volte messo in evidenza, la costellazione di suggestioni va illuminata progressivamente per non rischiare di rendere omogenei percorsi che, a dispetto di conclusioni simili, non

---

<sup>454</sup> Ibidem

<sup>455</sup> Ivi, p. 62.

sono affatto sovrapponibili. All'interno della nostra trattazione questa frattura traumatica ma al contempo vitale che anima la sinfonia degli elementi dell'Atlante porta inequivocabilmente le cicatrici di Kreuzlingen.

Prima di avventurarsi tra le rocce e la linea ferrata del Nord America sul finire del XIX secolo, il giovane Warburg manifesta il desiderio di cercare altrove, lontano dalla vecchia Europa e al polo opposto rispetto alla culla della civiltà classica, l'Oriente, le radici dei pattern figurativi così tanto amati dal Rinascimento italiano. L'idea che si trattasse di una semplice riscoperta di pose e ornamenti provenienti dalla classicità greca e riproposti in nome degli ideali winkelmaniani di «nobile semplicità e quieta grandezza», galleggiava sulla superficie del formalismo senza scavare realmente nei fondamenti biologici del fare artistico: «Forma e contenuto sono concetti troppo astratti per spiegare il dualismo nell'opera d'arte: bisognerebbe definirli come *qualità e organismo vivente* [mimica momentanea ed energetica potenziale], soggetto e predicato»<sup>456</sup>. La questione era già stata posta dall'autore al centro della celebre conferenza<sup>457</sup> di Roma del 1912, tenuta in occasione della Congresso Internazionale di Storia dell'Arte e riconosciuta dai più come battesimo ufficiale dell'Iconologia.

La questione dell'*influsso dell'antico (Antike)* sulla rappresentazione dell'uomo dapprima nell'arte del Rinascimento italiano, poi più tardi anche in quello tedesco, mi ha condotto all'intuizione che, accanto all'idea dell'espressione classicamente calma, anche il superamento del linguaggio gestuale dell'antichità (*Antike*) ha agito in maniera esemplare sul linguaggio formale del Rinascimento. Inoltre ho potuto stabilire che questa restaurazione dello stile originario dell'antichità (*Antike*) dovette imporsi contro la tendenza tardo-medioevale al realismo dei costumi sotto il suo manto oppressivo il corpo ellenico aveva perso la capacità d'espressione immediata<sup>458</sup>.

---

<sup>456</sup> «Form und Inhalt sind zu Erklärung des Dualismus im Kunstwerke zu abstrakte Begriffe: es müßte heißen *Eigenschaft und Lebewesen* [momentane Mimik und potentielle Energetik (Lektüre von Hirth: epigenetische Energieformen, 2.II.98)], Subjekt und Praedikat.». A. Warburg, *Frammenti sull'espressione*, cit., fr. 107, p. 212.

<sup>457</sup> A. Warburg, *Italianische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara*, in „L'Italia e l'Arte straniera. Atti del X Congresso internazionale di Storia dell'Arte, 1912", Roma, 1922 (*Gesammelte Schriften* pp. 459- 481); tr. it., *Arte italiana e astrologia internazionale nel palazzo Schifanoia di Ferrara*, in *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti*, cit. pp. 247-272.

<sup>458</sup> A. Warburg, *Per monstra ad Sphaeram*, cit., pp. 35-36.

Così scrive Warburg in una lettera inviata da Kreuzlingen a Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf il 23 aprile del 1924, dopo aver pregato la moglie di fare avere al suo collega gli atti della conferenza sul ciclo ferrarese di palazzo Schifanoia. È passato un anno esatto da quando Warburg ha tenuto il suo seminario a Bellevue, rimestando tra il repertorio di appunti e immagini fotografiche del viaggio di trent'anni prima. Della permanenza nei villaggi Pueblo sappiamo che Warburg fu più che soddisfatto, tanto da essere sul punto in più di un'occasione di volare una seconda volta verso il territorio americano, ma le condizioni avverse che lo bloccarono in Europa sono ben note<sup>459</sup>. Durante le cerimonie religiose Hopi, Warburg osservò in diretta (eccetto, lo ricordiamo ancora una volta, lo *Schlangenritual* che vide solo in fotografia) quel corpo capace «d'espressione immediata» che la cultura tardo medievale aveva tentato invano di zittire e irrigidire. Le vibrazioni dei corpi danzanti delimitano lo spazio sacro del rituale, all'interno del quale il simbolo compie un lungo percorso di purificazione dalle energie demoniache, il cui motore è il risultato dell'agone tra rinascita e catastrofe. Il processo di stilizzazione dall'impulso fobico al suo distanziamento nella codificazione per immagini ha un valore intersoggettivo prima ancora che artistico (anche se all'interno della concezione warburghiana ha poco senso apporre tale distinzione), poiché è proprio in questa nuova forma espressiva convenzionalmente e culturalmente condivisa da una data comunità di individui che riposa il momentaneo stato di quiete. È ben evidente a questo punto che la quiete non è stasi ma spazio per il pensiero della sensatezza, per la comprensione come scambio e migrazione di significati che non contempla l'azzeramento di conflitto e disaccordo. Lo studioso amburghese tenta di trovare una conferma pratica alla sua ipotesi sottoponendo i bambini Hopi a un esperimento,<sup>460</sup> chiede loro di raffigurare un temporale per constatare la permanenza inconsapevole nelle nuove generazioni del simbolo arcaico del fulmine-serpente. In

---

<sup>459</sup> «Caro professore! Mi rincresce ancora molto di essermi dovuto opporre al Suo progetto americano. Posso immaginare cosa significherebbe per Lei questo viaggio e gliel'avrei augurato di cuore. La mia unica gioia in tutta la faccenda è stata quella di vedere che Lei non hai mai dubitato della mia obiettività e non ha in nessun modo preso la mia opposizione come un fatto personale. ripeto che le Sue condizioni psicologiche attuali non mi forniscono alcuna garanzia che Lei possa in qualche modo realizzare il suo progetto. Non escludo però che Lei possa essere in grado di metterlo in atto in una fase migliore del suo stato generale [...]». Ludwig Binswanger ad Aby Warburg, 25 maggio, 1928. L.Binswanger, A. Warburg, *La guarigione infinita*, cit., p. 237.

<sup>460</sup> Sull'esperimento di Warburg sulla ricezione della tradizione simbolica nei bambini Hopi rimando a M. Diers, *Kreuzlingen Passion*, in *Kritische Berichte*, VII, (1979), pp. 5-14

effetti, anche se con un'incidenza non elevata, in alcuni casi lo zig zag del lampo porta le tracce evidenti del rettile-feticcio protagonista delle cerimonie religiose. Nella compresenza in questi disegni di dati empirici ed elaborazione fantastica, Warburg conquista un'ulteriore prova della sterilità, nel dibattito allora dilagante tra gli studiosi dell'origine dell'arte, di interporre alla nascita della rappresentazione grafica una netta cesura tra il realismo e l'astrazione decorativa e ornamentale<sup>461</sup>. Grazie allo studio delle dinamiche implicate nelle pratiche rituali, Warburg affianca al significato storico-artistico della rinascita, come ritorno di pattern espressivi tradizionali, la connotazione storico-psicologica di un ritorno (*Nachleben*) legato a una ripetizione che non gira a vuoto su stessa ma al contrario fa da bussola per un nuovo cammino. Essa è infatti da un lato sguardo all'indietro (*Rückblick*) - in ambito artistico sopravvivenza delle forme e nella ritualità ripetizione della gestualità e della cadenza ciclica - dall'altro si configura come ri-orientamento, un nuovo paradigma di comprensione e familiarizzazione dentro il territorio aperto e selvaggio delle possibilità umane.

Le energie carsiche affiorate nel corso del '400 fiorentino e incarnatesi in nuove metafore mitologiche, trovano adesso, in virtù di un'origine psico-fisiologica che manda in tilt qualsiasi riduzione estetizzante, una fisionomia meno armonica e conciliata. Nel ciclo ferrarese<sup>462</sup>, i cui affreschi disposti su tre livelli costituiscono un sistema di sfere proiettate planimetricamente, Perseo, in quanto incarnazione emblematica della migrazione delle forze espressive nel tempo e nello spazio e redentore che si redime dal *monstrum*, torna spesso tra le tavole dell'Atlante, nonostante sia rimasta irrealizzata la pianificazione di una sezione interamente dedicata all'eroe greco prediletto da Warburg. Il primo decano del mese di marzo è infatti colui tramite il quale l'autore di *Mnemosyne* costruisce la sua analisi-filologica astrologica, trasportando Perseo da Oriente a Occidente attraverso la lezione indiana della bibbia<sup>463</sup> dell'astrologia di Abu Ma'shar<sup>464</sup>.

---

<sup>461</sup> Cfr., C. Severi, *L'antropologia possibile di Aby Warburg*, cit., p.485.

<sup>462</sup> Il Salone dei Mesi di Palazzo Schifanoia fu affrescato nel 146-147 su committenza di Borso D'Este. Il calendario astrologico era suddiviso in dodici scomparti – di cui oggi ne rimangono solo sette, marzo-settembre – corrispondenti ai dodici mesi e ai rispettivi segni zodiacali. Le sezioni sono ripartite in tre fasce parallele: in basso si trova la rappresentazione della vita di corte ai tempi del committente del ciclo ferrarese, con al centro il magnifico principe di Ferrara il cui attributo è la virtù della giustizia. Nella fascia mediana, ogni segno zodiacale è associato alle figure enigmatiche dei decani. In alto, infine, i dei dell'Olimpo greco sostituiscono la tradizionale reggenza delle divinità planetarie.

<sup>463</sup> In appendice al libro di Franz Boll sulla *sphaera barbarica* di Teucro, l'orientalista Karl Dyroff aveva inserito il testo arabo, con a fronte quello tedesco, di un capitolo dell'*Introductorium in astronomiam* di



Figure come Perseo e Francesco Sasseti occupano un ruolo privilegiato in quanto spiriti lacerati tra l'impulso all'azione e la superstizione mitica che si insinua tra gli interstizi del pensiero razionale, là dove non è possibile imprimere il proprio controllo e la propria volontà scavalcando la variabile della relazione, ovvero nel regno del vivente dove tutto cambia e si rimodella in virtù dell'interazione. È questo intricato gioco di eventi e mutamenti che Warburg ha ben presente quando la sua fede nel progresso e nella tecnica sembra vacillare e assumere il tono di profezia catastrofista. Dal momento che in questo senso l'evoluzione dell'umanità, lungi dall'essere un edificio fondato su passaggi e livelli gerarchici ha al contrario l'aspetto di un campo aperto fiorito e minato, è inutile aspirare all'eliminazione delle debolezze tramite il potere sovrano della ragione, piuttosto è ben più utile fare i conti con la possibilità che durante il lungo il cammino verso la meta prefissata si rimanga impigliati nel groviglio istintuale originario. Il nucleo teorico in assoluto più dinamico e prolifico del paradigma warburghiano è da rintracciarsi nel rimbalzo semantico tra piano delle immagini e piano esperienziale, e viceversa, grazie alla lucida consapevolezza dell'esistenza di uno scarto sostanziale tra le due dimensioni e, proprio per questo, con l'assoluta convinzione che lo spazio di possibilità del gioco di combinazioni sia pressoché infinito.

Come nota correttamente Omar Calabrese, al fondo dell'atlante vi è l'idea, simile all'indagine portata avanti dai comparativisti, che l'influenza di un'immagine su un'altra immagine non segua le orme di un evolucionismo meccanico e di una cronologia staticamente predeterminata ma «la storia delle immagini si ricava dalla loro geografia, cioè dallo studio comparato di molti testi, i quali ci restituiscono delle relazioni fra gli oggetti raffrontati, e *solo avendo prestabilito il punto di vista* mediante

---

Abu Ma'shar, uno dei capisaldi imprescindibili dell'astrologia nel Medioevo e nel Rinascimento. Il suo trattato, composto a Bagdad nella metà del IX secolo, descrive le immagini di trentasei decani nella versione indiana, in quella persiana, e greco-tolemaica. Ognuna di queste figure, presumibilmente di origine egiziana, occupa dieci gradi dell'eclittica zodiacale. I decani sono concepiti come figure di natura divina a cui vengono conferiti gli attributi di stelle e costellazione che transitano nella determinata sezione di spazio di cielo a cui ognuno di essi è collegato. Grazie al trattato arabo Warburg fu in grado, come noto, di interpretare il primo decano dell'Ariete di Schifanoia che egli identificò con la costellazione di Perseo.

<sup>464</sup> Cfr. C. Cieri Via, *Perseo o l'«estetica energetica»: il tema dell'ascesa da Alessandro Magno a Giordano Bruno*, in C. Cieri Via, M. Forti, *Aby Warburg e la cultura italiana. Fra sopravvivenze e prospettive di ricerca*, cit., p.78.

il quale quegli oggetti sono messi in rapporto»<sup>465</sup>. Lo scollamento tra il soggetto e il suo mondo non va banalmente guadagnato in vista dell'emancipazione dai pericoli di un pensiero magico ingenuo che non contempra gli oggetti al di fuori della cornice di riferimento. Il discostamento dall'oggetto è un passo essenziale nel mondo dell'ignoto piuttosto che una rassicurante costruzione di coordinate geometriche a misura d'uomo. Nel confronto fluido tra le discipline, tra l'arte figurativa e l'antropologia, ecco fare capolino un problema che non è difficile ricondurre a un macigno esistenziale personale. Anzi, come precisa lo stesso autore nella conferenza del '25 in memoria di Franz Boll<sup>466</sup>, una lettura della restaurazione dell'Antichità classica come tentativo di liberazione dell'uomo moderno dall'incantesimo della pratica magico-ellenistica potrebbe non essere molto seducente se la si considerasse dal punto di vista estetico, ma «umanamente ci prende tanto più in profondità»<sup>467</sup>. I termini di una teoria del processo in virtù del quale un'immagine si coagula in una data rappresentazione non sono affatto estranei al problema dell'uomo come animale autocosciente che associa il movimento all'alterazione, alla negazione di una stabilità conquistata. La difesa saturnina nella paralisi nostalgica è un meccanismo per anestetizzare il sentimento di terrore e congelare il tempo nella contemplazione. La minaccia ineliminabile della *Melancholia* conosce solo un antidoto, un dispositivo d'orientamento che sostituisce – senza dunque la pretesa di annullamento definitivo - l'esperienza fobica originaria con qualcosa di analogo ma al contempo maneggiabile e soggetto alle erosioni del tempo. Il potere orfico delle immagini invita a voltarsi e rivolgere il proprio sguardo indietro, a rintracciare i differenti passaggi di sostituzione simbolica e tentare di (ri)assemblarli all'interno di una costellazione guida.

---

<sup>465</sup> O. Calabrese, *La macchina della pittura*, Laterza, Roma-Bari, 1985, pp. 17-18, da E. Tavani, *Profilo di un Atlante*, cit. p. 158.

<sup>466</sup> A. Warburg, *L'effetto della «Sphaera Barbarica»*. *Sui tentativi di orientamento cosmici dell'Occidente, 25 aprile 1925*, in *Per monstra ad Spaeram*, cit. pp. 51-135.

<sup>467</sup> Ivi, p. 51.

Non si può forse comprendere ciò che chiamiamo simbolo come una funzione della memoria sociale? Qui si origina infatti l'organo di accensione – inibitorio e stimolante – che produce, a metà tra *kinesis* istintuale-passionale e *theoria* ordinatrice cosmologica, la coscienza e la volontà di una *sophrosyne* equilibrante (*ausgleichende Besonnenheit*) come suprema forza culturale<sup>468</sup>.

«*Ausgleichende Besonnenheit*», dunque compensazione che non può prescindere dal confronto, quel “tra” che lega le illustrazioni dell’Atlante e che sempre meno appare come una velleità formale o speculativa e sempre più acquista invece le fattezze di un metodo frutto di una lunga ricerca condotta nel rispetto delle sfumature della complessità dell’uomo, come individuo e come collettività. Elena Tavani<sup>469</sup> - sullo sfondo di una tesi che si discosta dalla prospettiva di Gombrich, secondo cui Warburg viene ricondotto *tout court* all’evoluzionismo ottocentesco – pone l’attenzione sulla «facoltà del paragone», espressione presente già nella dissertazione sul Botticelli dove viene delineata come «capacità di spostare l’attenzione dalla realtà dell’oggetto alla sua comparabilità, al suo statuto di immagine dal contenuto non riducibile al concetto»<sup>470</sup>, alla sua dinamicità simbolica. In particolare, è la seconda tesi in appendice alla dissertazione del 1891<sup>471</sup> a mettere in chiaro cosa comporti la messa tra parentesi dell’orizzonte reale di un oggetto nella sua trasposizione simbolizzante e allegorizzante attuata mediante il paragone. La Tavani insiste sulla necessità di non ridurre il simbolo warburghiano alla capacità sensibile di afferrare direttamente i fenomeni in opposizione alla metabolizzazione concettuale del pensiero e lo fa, ancora una volta, appellandosi alla teoria vischeriana dalla quale Warburg non nasconde, quantomeno tramite l’esplicito prestito terminologico, di essere profondamente debitore. La relazione tra immagine e senso, che per Warburg si gioca all’interno di quello *Zwischenraum* che Vischer altrimenti denominava *Zwielicht*, crepuscolo/mezza luce, chiama in causa imprescindibilmente un termine di paragone, *Vergleichungspunkt*, attorno al quale ruota l’immaginazione. Quella «facoltà di paragone» che abbiamo già visto

---

<sup>468</sup> A. Warburg, *Per monstra ad Sphaeram*, cit., p. 38.

<sup>469</sup> E. Tavani, *Profilo di un Atlante: il cerchio e l’ellissi. Note sul «Bilderatlas» di Aby Warburg*, in *Lo sguardo di Giano*, cit., pp. 147-199.

<sup>470</sup> Ivi, p. 158.

<sup>471</sup> A. Warburg, *La nascita di Venere e la primavera di Sandro Botticelli. Un’indagine sulle rappresentazioni dell’Antico nel primo Rinascimento italiano*, in *Opere I*, cit., p. 152.

contraddistinguere la creazione artistica nel gesto tramite il quale l'artista decontestualizza l'oggetto<sup>472</sup> dal suo *milieu*, è in questo senso presupposto indispensabile per modellare la forma del *Denkraum*, poiché è il motore stesso della presa di distanza dall'oggetto. Il confronto è l'elemento al contempo di sutura e di cesura che, all'interno dell'atlante, scongiura il rischio che la somiglianza scivoli nell'identità secondo un'indebita uniformità tra i due poli opposti e reversibili di oblio e rimembranza. Nella dialettica freudiana della rimozione (*Verdrängung*) e del ritorno del rimosso (*Wiederkehr o Rückkehr des Verdrängten*)<sup>473</sup> si cela il punto di congiunzione e di differenziazione (relativo ai rispettivi ambiti di ricerca) che, come abbiamo visto, Didi-Huberman marca tra Warburg e Binswanger nella valutazione del tenore del sintomo. Di nuovo in linea con una concezione della cura olistico-omeopatica, il sintomo non deve essere soffocato e represso come se i suoi confini coincidessero strettamente con quelli della malattia. La categoria generale alla quale viene ricondotta una determinata patologia non può prescindere dal disegno tipologico dell'individuo, il cui vissuto di rimozione non equivale a un offuscamento permanente, alla morte e al conseguente azzeramento metabolico. Al contrario, il processo di rimozione richiede un «costante dispendio di energie», che solleciti la sfera del cosciente invitandola a esercitare una contropressione altrettanto impegnativa e dolorosa. Naturalmente, continua Freud, «la rimozione fallita ha più ragione di imporsi al nostro interesse di quella eventualmente riuscita, la quale per lo più si sottrae alla nostra disamina»<sup>474</sup>. Quando le forze a-sincrone si scontrano e si respingono estrinsecando nella forma simbolica la loro espressività patetica, vorrà dire che il sintomo è ancora leggibile come la traccia attiva di un rimosso che non si è ancora del tutto incancrenito nella malattia letale. Se il sintomo si manifesta come «movimento esteriormente intensificato»<sup>475</sup> vi è ancora la possibilità di risalire alle cause. La trasfigurazione esteriore delle formule di *pathos* contemporaneamente esaltata e adombrata dagli «accessori estrinseci in movimento come vesti e capigliatura» non si risolve e non è dunque leggibile come riproposizione di sterili ornamenti-fantasma, poiché il *Nachleben* è un grumo di sopravvivenze attive

---

<sup>472</sup> Cfr. A. Warburg, *Frammenti sull'espressione*, cit., fr. 355, p. 282.

<sup>473</sup> Cfr. G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, cit., pp. 300-301.

<sup>474</sup> *Ibidem*.

<sup>475</sup> A. Warburg, *La nascita di Venere e la primavera di Sandro Botticelli*, cit., p. 79.

ancora lontane dal fondo omogeneo e indistinto di un rimosso interamente somatizzato. Come mette in evidenza Sven Spieker<sup>476</sup>, il trauma è per definizione una ferita che non viene registrata e assimilata dalla coscienza, uno choc che cancella ogni ricordo legato all'episodio o incidente che lo ha generato. Secondo l'etimologia greca che vede il sostantivo *traūma* derivare dal verbo *titróskein*, trauma significa lesione dei tessuti corporei (*Körpergewebes*) causata dalla perforazione (*Ritzung/so dass ein Loch in ihr entsteht*) della superficie. Il punto in cui il trauma manda il pensiero in cortocircuito non è la memoria in quanto tale, ma il ponte tra percezione e consapevolezza, poiché esso è infatti ciò che ci travolge con una potenza e una velocità tali da apportare uno strappo (*Riß*) nella nostra percezione, senza lasciare dietro di sé una traccia, un'immagine. Ciò significa che il trauma può sorgere solo in seguito a un episodio avvenuto nel piano esperienziale (*Erfahrung*) come condizione in prima battuta corporea, come *gap* trasportato dalla memoria del corpo. Questa definizione, per la quale Spieker si serve in più occasioni del lavoro di Lacan<sup>477</sup>, se trova in Warburg una significativa concordanza nel rapporto della memoria con il gesto espressivo e con la discontinuità del flusso storico intervallato da strappi e incrinature, è anche vero che la prospettiva dello studioso amburghese stride con l'idea che il trauma non lasci traccia al suo passaggio, ovvero un'immagine. Piuttosto quest'ultima è proprio il frutto della differenza creata dalla frattura.

Nello scambio tra le polarità della dialettica warburghiana legata al «tenore sintomatico degli stili»<sup>478</sup> operano i tre i nuclei teorici su cui Binswanger lavorerà fino agli anni '70<sup>479</sup>, riattribuendo alle tre funzioni dell'intelligenza noetica i nomi

---

<sup>476</sup> S. Spieker, «*Hidden in Plain View*»: *Fotoatlas und Trauma, am Beispiel von Boris Michailow*, in S. Flach, I. Münz-Koenen, M. Streisand [Hrsg. Von], *Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien, Trajekte*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2005, pp. 71-96.

<sup>477</sup> «Il nous faut bien, une fois de plus, le saisir dans son expérience de rupture, entre perception et conscience, dans ce lieu, vous ai-dit, intemporel, qui contraint à poser ce que Freud appelle [...] *die Idee einer anderen Lokalität* – un autre espace, une autre scène, l'entre perception et conscience». J. Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, 1973, p. 66. Da S. Spieker, «*Hidden in Plain View*»: *Fotoatlas und Trauma*, cit., p. 72.

<sup>478</sup> G. Didi-Huberman, *Conoscenza par fusées*, cit., p. 259.

<sup>479</sup> A questo proposito Monica Centanni nella prefazione all'*Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante Mnemosyne*, in particolare a due opere di Ludwig Binswanger, *Melanchonie und Manie: Phänomenologische Studien*, Günter Neske, Pfullingen, 1960, tr. it. di Maria Marzotto, *Melanconia e Mania. Studi fenomenologici*, Bollati Boringhieri, Torino, 1977; e *Wahn*, Günter Neske, Pfullingen, 1965; *Delirio. Antropoanalisi e fenomenologia*, a cura di Eugenio Borgna, Masilio, Venezia, 1990.

aristotelici di *mneme*, *aisthesis* e *phantasia*<sup>480</sup>, termini che nel lavoro warburghiano troviamo variamente declinati attorno alle questioni della conservazione del ricordo, delle sfumature della sfera del sensibile e della facoltà immaginativa che eloquentemente prende il nome di «facoltà di paragone». L'atlante è di fatto il punto d'arrivo, non solo biografico, di questa alchimia di concetti. La *mneme/Memosyne*, è infatti ciò che connota l'opera come repertorio sincronico del patrimonio artistico e culturale dell'essere umano, una storia naturale per nulla nemica della storiografia che si pone in dialogo muto con gli eventi diacronici. E ancora, su proposta dello stesso autore, una linea temporale che sceglie di non escludere lo spazio eleggendo come oggetto di analisi e guida indispensabile attraverso i millenni il movimento del corpo colto nella sua plasticità motoria. In seconda battuta, l'*aisthesis* non può di fatto coincidere con un'estetica relegata esclusivamente a teoria delle arti che in più di un'occasione Warburg denigra per essersi in Occidente avvinghiata su se stessa nella classificazione di vuoti formalismi e sterili categorie di genere. L'approccio warburghiano è in questo senso più vicino alle radici etimologiche del termine greco, rivitalizzato poi nel secondo Settecento dalla definizione baumgarteniana di «scienza del sensibile». Tale concezione risuona soprattutto nell'incontro con il terzo polo della *phantasia*, protagonista indiscussa dell'emancipazione umana dalle derive della superstizione. L'immaginazione è infatti il dispositivo essenziale per lo sviluppo di un pensiero scientifico e razionale, congiunzione che Warburg vede risolversi emblematicamente nel mondo greco, dove viene alla luce l'inedito incastro tra «concreta intuizione poetica» e «potenza rappresentativa astratta della matematica». Il progresso portato avanti dalla scienza ellenica nello studio della volta celeste è, a suo avviso, il prodotto del grande talento greco di visualizzazione poetica e antropomorfa, in una parola empatica, che consentiva di animare le cose, creando «un ordine nello scintillio dei corpi celesti infinitamente lontani e proiettando nei loro schemi immaginari esseri e oggetti dai quali le costellazioni trassero la loro denominazione. Così le trasformarono in entità individuali identificabili dai sensi umani»<sup>481</sup>. Questa

---

<sup>480</sup> Cfr. Forster K. F., Mazzucco K., *Introduzione ad Aby Warburg e all'atlante della Memoria*, cit. p. XI.

<sup>481</sup> A. Warburg, *Über astrologische Druckwerke aus alter und neuer Zeit*, conferenza manoscritta, Gesellschaft der Bücherfreunde, 9 febbraio 1911. E. Tavani, *Profilo di un Atlante: il cerchio e l'ellissi*, p. 160.

articolazione per immagini fu nella cultura ellenica contestualmente integrata dall'astrazione matematica che la tradusse in un sistema di punti adatti al calcolo. All'interno di tale paradigma l'immagine funge da garanzia oscillatoria tra la cristallizzazione sensibile del particolare, che altrimenti sarebbe inconoscibile, e la sintesi schematica che dispone i propri elementi nella forma del calcolo.

Nella rivisitazione della terminologia aristotelica che Binswanger pone in dialogo con la dottrina husserliana dell'*appresentazione*<sup>482</sup>, l'ossessione warburghiana per la complanarità dei poli energetici antitetici e reversibili si innesta con la natura patologica dello stato misto maniaco-depressivo, quadro clinico che sembrò - prima a Kraepelin poi a Binswanger - più appropriato della schizofrenia per descrivere la malattia di Warburg negli anni di Kreuzlingen. Al contempo ci si imbatte in un altro tassello utile nell'analisi della logica del "tra" che guida la collezioni di immagini dell'atlante.

Nell'ottica dello psichiatra di Bellevue, l'equilibrio tra *mneme*, *phantasia* e *aisthesis* regola il filtro di ciò che è immediatamente e caoticamente dato alla percezione, cioè l'*apprensione* che ha il compito di unificare e cucire insieme sinteticamente questi primi dati sfilacciati che l'esperienza ci fornisce. È interessante notare come anche per Binswanger, il ruolo della fantasia sia soltanto in seconda battuta quello di formare immagini, accanto alla principale funzione di paragone, del mettere in relazione ciò che non è più attuale, il *mnemico*, con ciò che ci si prospetta, che ancora deve essere. Questo ponte è quanto mai essenziale nella progettazione affatto automatica del mondo, operazione che non coincide primariamente con l'organizzazione del vissuto storico, ma con l'invenzione di una modalità coerente di relazione tra dati del sensibile, esperienze e significati; una propria forma di donazione di senso non casuale e dotata di una logica interna di consequenzialità<sup>483</sup>. Cosa avviene di fatto quando l'impegno di mantenere saldo questo reticolo esperienziale viene meno?

---

<sup>482</sup> L. Binswanger, *Lo scacco della continuità dell'appresentazione e del pensiero nella mania*, in *Melancholie und Manie. Phänomenologische Studien*, Neske, Pfulligen; trad. it. di Maria Marzotto, *Malinconia e mania. Studi fenomenologici*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006, pp. 87-98.

<sup>483</sup> Cfr. L. Binswanger, *Wahn. Beiträge zu seiner phänomenologischen und daseinsanalytischen Erforschung*, Neske, Pfulligen, 1965, trad. it. Giorgio Giacometti, *Delirio. Antropoanalisi e fenomenologia*, a cura di Eugenio Borgna, Marsilio, Venezia, 1990, p. 18; da D. Pavese, *Abitare la dimora della Wahnstimmung, uno sguardo fenomenologico sull'esperienza umana e psicopatologica*, [www.inprimapersona.it](http://www.inprimapersona.it), 2007, p. 18.

L'atto di scollamento può deviare, tra le altre possibili reazioni, nel delirio ambivalente del maniaco-depressivo che soffre di una totale incapacità di *paragone* con l'altro da sé, nei confronti del quale riserva un atteggiamento di contrasto tra la foga e il rifiuto. Se nell'esperienza comune – nella doppia accezione di convenzionalità e relazione – l'*aisthesis* sottopone alla *phantasia* sempre nuovi materiali da vagliare e combinare, in accordo con quanto viene «ritenuto» dalla *mneme*, nel delirio non vi è avventura nello scambio, ma una monotonia incompiuta nella gabbia temporale della paralisi fobica dentro la quale ci si assicura invano di applicare al mondo un *pattern* preventivamente e arbitrariamente costituito. In questo girare a vuoto, la coscienza, continua Binswanger, dimentica cosa voglia dire scegliere consapevolmente ciò che le sembra degno di essere recepito. Il soggetto, teso tra quelle due antitetiche tensioni che rabbiavano l'animo warburghiano, ovvero la totale coincidenza con l'oggetto e il rischio di disperdere nell'analitico la brillantezza del suo tessuto di interazioni sempre in divenire, si distacca dalla possibilità di un'autocorrezione regolativa. Quel reciproco smussarsi tra ambiente e individuo e poi di nuovo all'interno dell'individuo stesso nell'auto-consapevolezza (*Selbstbewußtsein*) provvisoria, che nel precedente capitolo abbiamo visto essere in gioco all'interno del concetto warburghiano di *sophrosyne*, si sgretola improvvisamente insieme alla coscienza intenzionale. L'intenzione diviene infatti priva di una sua specificità e vaga capovolgendo il significato di tutto ciò con cui si scontra ciecamente, in un'atmosfera di rapporti potenziali e contrastanti. Lo stesso termine tedesco che indica il delirio, *Wahn*, ricalca l'antica parola *Wahna* che si traduce con vagare; in italiano vi è un'origine simile dal momento che “lira” è l'antico nome dell'aratro e il prefisso “de-” indica evidentemente l'uscire fuori dal solco tracciato, in ulteriore connessione con la finalità della pratica lavorativa<sup>484</sup>. L'estraneità dalla realtà comporta la non riconoscibilità degli oggetti che smettono di essere lì dove un attimo prima erano stati poggiati; adesso non sono più a portata di mano cosicché il malato continua inesorabilmente a fissare le sue mani vuote. Ciò che viene meno, offuscata dalla richiesta ossessiva del senso circoscritto e assoluto di un determinato oggetto, è la sua utilità funzionale, concepibile di fatto solo nella costellazione delle sue relazioni che ne regolano un orientamento sempre relativo. L'osservazione patologica delle proprie mani

---

<sup>484</sup> Cfr. D. Pavese, *Abitare la dimora della Wahnstimmung*, cit., p. 3.



da parte del malato, a segnare l'incapacità di manipolare le cose e di riconoscere la loro consistenza, assume il significato della regressione del corpo vissuto (*Leib*), lo sganciamento da quella doppia dimensione patica, attiva e passiva, che lo ristrutturata in co-relazione con il mondo. Il *Leib* si riduce al suo corrispettivo meramente biologico di *Körper* fuori dalle coordinate spazio temporali. In questa atmosfera estranea ed enigmatica non vi è alcuna possibilità di conquistare una presa di distanza neutrale, uno spazio di sicurezza, tra sé e l'oggetto, esiste un'unica prospettiva che annulla al contempo intimità e connessioni e non concepisce il cambiamento, ossia lo sguardo dell'altro da sé in un mondo umano condiviso.

Se si continua a seguire l'elaborazione binswangeriana dei meccanismi implicati nella costruzione delirante della realtà del malato, ci si imbatte in una concezione di segno espressivo decisamente vicino all'accezione warburghiana su cui si modula il linguaggio di *Mnemosyne*. Binswanger cerca nell'*appresentazione* husserliana una via di fuga tra il solipsismo dell'idealismo tedesco di Fichte e la «conclusione per analogia» di Scheler. È bene fare una piccola chiosa alla presentazione della fenomenologia husserliana per esplicitare le motivazioni che portarono Binswanger a prediligere il filosofo tedesco che, come fa notare Borgna nell'introduzione all'edizione italiana di *Melanconia e mania*<sup>485</sup>, trova nell'impianto teorico husserliano l'occasione di toccare tutte le corde portanti della sua *Daseinanalysis*. Dal nucleo focale del fallimento nell'articolazione interumana delle relazioni, a cui si assiste nel caso del malato che di fatto mette a repentaglio e ostacola il costituirsi del proprio sé a partire dal contatto inadeguato e distorto con gli altri, si dipanano i temi della temporalità, della corporalità, dell'*appresentazione*, della percezione e dell'ego puro. Se si ripercorrono per un attimo le pagine in cui Binswanger dialoga con Husserl, questi elementi vengono avvalorati dai risvolti terapeutici del metodo fenomenologico.

Il primo passo che rende operativo il paradigma di Husserl nell'indagine della struttura psichica del malato coincide proprio con l'elemento di rottura che lo allontana dall'idealismo tedesco. Per la prima volta l'ego puro si incarna nell'io empirico perdendo la connotazione fichtiana che lo voleva effimero e volatile, «Solo in quanto

---

<sup>485</sup> Cfr. E. Borgna, introduzione a L. Binswanger, *Melanconia e mania*, cit., p. 11.

vita, l'ego puro è in grado di strutturare un mondo proprio»<sup>486</sup>. Lo scacco della costituzione dell'ego tramite la *co-relazione* conferma in negativo la sua appartenenza alla mondanità: la frattura si genera infatti a partire da un «disorientamento» come mancanza di realizzazione delle possibilità dell'esperienza che comporta la dissoluzione di un obiettivo e di un significato. L'origine del malumore, per esempio, va a giudizio di Binswanger, ricondotta a un gap tra le istanze inferiori dell'esperienza che hanno mancato il loro compito e l'istanza superiore che a questo punto è priva di punti di riferimento e si aggroviglia in un *loop* di disperazione privo di oggetto e direzione. In questo meccanismo di compensazione, continua lo psichiatra svizzero<sup>487</sup>, si trova la conferma del modello husserliano che ci si appresta ad illustrare, poiché l'ego si sforza di affermare la sua posizione nonostante abbia smarrito la rotta. Tenta cioè, in questo caso invano, di perpetrare la «costituzione dell'appartenenza al mio Io, dell'Io sono». A giudizio di Husserl, se nel riconoscimento di un *Alter ego* non è possibile prescindere dall'*analogon* con lo stesso *ego*, la matrice dell'incontro con un corpo altro non è rintracciabile in un atto di pensiero o sillogismo per analogia<sup>488</sup>. Quale logica sottende allora tale confronto intenzionale? Io esperisco un essere reale con essenza propria che non è dunque la mia e che mi trascende completamente, tranne nel caso della *costituzione* in cui l'altro prende senso e conferma solo nell'esser mio. La domanda centrale nella relazione tra io e *non-io* è relativa alla natura del fondamento ultimo che mi appartiene come puro me stesso, ciò che non è in alcun modo permutabile, ossia il mio flusso vitale, la storia della mia, «soltanto mia», incomunicabile storia interiore custodita nella sfera primordiale<sup>489</sup>. Accanto a questo strato originario sorge un'altra *intenzionalità* che compie il primo passo verso la rappresentazione di una *copresenza*, una concezione per analogia che esclude, perché la precede, la *percezione* vera e propria, ma accoglie l'altro sia come corpo organico (*Leib*) che come corpo fisico (*Körper*). Se si può però affermare che in virtù di tale «trasposizione appercettiva (appresentazione)» riconosco un corpo fisico che somiglia al mio, ovvero che esso acquista logicamente senso a partire dal mio, cosa rende allora questo *Leib* un estraneo e

---

<sup>486</sup> L. Binswanger, *Melanconia e mania*, cit., p. 106.

<sup>487</sup> Ivi, p. 108.

<sup>488</sup> Cfr. L. Binswanger, *La dottrina husserliana dell'appresentazione e dell'intersoggettività*, cit., p.67 e ss.

<sup>489</sup> Cfr., ivi, p. 68.

non un secondo *Leib* come mero duplicato? Il paradosso è agilmente risolto dal filosofo tedesco tramite l'idea che «nulla, nel senso trasferito della corporeità specifica può realizzarsi nella mia sfera primordiale in modo originario, cioè nulla può essere accolto nel mio proprio flusso vitale come mio»<sup>490</sup>. Per mettere a fuoco il punto più pertinente rispetto alla nostra trattazione, dobbiamo seguire ulteriormente l'analisi che Binswanger dedica alla dottrina husserliana nella costruzione di quell'approccio medico che secondo Didi-Huberman sarà in grado di cogliere il «tenore stilistico dei sintomi». Husserl si domanda a questo punto in che modo si possa giungere a un'esperienza dell'estraneo come autentico essere, se di fatto, come abbiamo appena visto, è impossibile prendere atto originariamente del corpo e della psiche dell'altro da sé. Ciò avviene grazie a tre passaggi intenzionali che presuppongono l'intima unità tra *Leibkörper* estraneo e io estraneo in un'«esperienza unitaria trascendente». Si tratta, nell'ordine, della percezione di un corpo reale appartenente alla natura, dell'*appercezione* dello stesso come corpo estraneo e, in ultimo, della sua rappresentazione come *alter ego*. La progressiva metamorfosi esteriore che si manifesta nel comportamento (per esempio negli stati d'umore), mutevole ma concordante, è ciò che connota il corpo organico estraneo come *Leib*, fornendo in tal senso degli *indizi* imprescindibili nella rappresentazione della psichicità. L'*estraneità* dunque pur non essendo, al contrario della mia propria sfera, esperibile in maniera primordiale e originaria, si risolve tuttavia in una esperienza che «conferma conseguentemente ciò che è indiziato».

Non è certo inutile rilevare che questo richiamo (*Indizierung*) non può essere confuso con la concezione, che emerge spesso nelle precedenti teorie della percezione dell'estraneo, secondo la quale il comportamento fisico e soprattutto il corpo (*Leib*) sia un *indizio* dello psichico nel senso di un «segno». Una tale concezione è possibile soltanto se si ritiene che si possa «spiegare» la percezione dell'estraneo procedendo gradualmente in maniera psicologico-genetica. Per Husserl al contrario la percezione dell'estraneo è una funzione o produzione intenzionale oltremodo complessa; in termini a noi più familiari è una costituzione intenzionale.

La conseguenza è che l'appresentazione presuppone un nucleo di presentazione. Più precisamente, che essa è una presentificazione (*Vergegenwärtigung*) connessa alla percezione vera e propria (del corpo estraneo), e cioè tale che si fonde con essa nella speciale funzione della co-percezione. Entrambe, percezione e presentificazione, si trovano qui congiunte nella comune funzione di una percezione *unica*, di una partecipazione cioè che si presenta e appresenta in sé *allo stesso tempo* eppure fa sorgere, per l'oggetto

---

<sup>490</sup> Ivi, p. 69.

complessivo, la coscienza del suo *esserci come se stesso (Selbstdasein)*. Di conseguenza il mio ego *costituisce* in sé l'ego, *che è* per lui l'altro<sup>491</sup>.

Dopo aver percepito l'altro, prima come cosa tra le cose nella sua dimensione meramente biologica in cui è sfondo della mia presenza, poi come estraneo totalmente altro da me, riesco a incontrarlo in ultima analisi come simile che mi esperisce così come io percepisco lui<sup>492</sup>- senza con ciò voler affermare l'esistenza di una compiuta simmetria. Solo a partire da questa conquista, tramite il passaggio successivo e necessario dell'*epochè fenomenologica*, posso scoprire ciò che in ultimo mi appartiene autenticamente nel mio flusso esperienziale. A seguito dell'astrusa - a detta dello stesso Binswanger - introduzione ai principi husserliani, si giunge alle radici portanti del metodo fenomenologico che lo psichiatra riadatta alla sua disciplina, riconoscendo a tale approccio una maggiore conformità nello studio della costruzione costitutiva del mondo -proprio dell'individuo patologico. Ciò che sembra più interessante notare è quanto la traccia esteriore della dimensione psichica non sia riducibile a un mero segno in grado di veicolare direttamente, senza mediazioni, il vissuto interiore. In antitesi al modello naturalistico ortodosso che si sofferma prevalentemente sull'incoerenza dei contenuti del delirio rispetto all'agire di una mente sana, Binswanger abbandona l'idea di uno schema biunivoco e meccanico tra interno ed esterno e si spinge verso la comprensione stilistico/simbolica del sintomo, ovvero riconducendo l'origine del sintomo psichico al difetto di significazione non meno che alla deficienza funzionale<sup>493</sup>. Del resto lo *stile dell'esperienza*<sup>494</sup> si modella nella specifica e progressiva strutturazione semantica tramite la quale l'individuo si mette in comunicazione con il suo ambiente, poiché ribadisce Binswanger citando Husserl «il mondo reale esiste solo nella presunzione costantemente prescritta che l'esperienza continui costantemente nel medesimo stile costitutivo»<sup>495</sup>. Anche l'esperienza patologica del mondo, come conseguenza dell'allentamento della trama stilistica globale della realtà, produce a sua volta categorie stilistiche, come nel caso del melanconico che perpetra la sua esistenza

---

<sup>491</sup> L. Binswanger, *Melancholie und Manie. Phänomenologische Studien*, Neske, Pfulligen; trad. it. di Maria Marzotto, *Malinconia e mania. Studi fenomenologici*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006, p. 70.

<sup>492</sup> Cfr. D. Pavese, *Abitare la dimora della Wahnstimmung*, cit., p. 20.

<sup>493</sup> Cfr. G. Didi-Huberman, *Conoscenza par fusées*, cit., p. 259.

<sup>494</sup> L. Binswanger, *Melanconia e mania*, cit. p. 47.

<sup>495</sup> Ivi, p. 46.

nello «stile della perdita (*Verluststil*)»<sup>496</sup>, una perdita solo ipotetica che lui vive come già compiuta e irreversibile.

Se oggi, saturi di due secoli di teorie che intrecciano l'estro del genio con la sregolatezza del folle, si potrebbe facilmente guardare con sospetto all'idea binswangeriana secondo cui il malato possiede un rapporto privilegiato più profondo con la vertigine del *Dasein* rispetto all'inconsapevolezza dell'individuo sano, i risvolti di questo presupposto sono tutt'altro che scontati. Soprattutto se, come abbiamo visto nel primo capitolo, si pongono in dialogo da una lato con l'esperienza della guarigione dello studioso amburghese e dall'altro con i suoi apporti innovativi alla storia dell'arte. Il sintomo patologico non è infatti di per sé la chiave d'accesso ad un mondo altro in cui non vi è armonia tra le tre coordinate temporali di *protentio*, *retentio* e *praesentatio*<sup>497</sup>; la dimensione di scollamento, vissuta per esempio dal paziente melanconico condannato alla percezione di un presente completamente vuoto, soggiogato dal passato e con nessuna prospettiva futura, non va colta nella sua affascinante dimensione romantico-contemplativa, nel recinto dorato che lo separa dalla brutta funzionalità dell'azione. Così come lo spazio dell'arte non è per Warburg relegato alla foga istantanea e impulsiva del genio, ma semmai è generato dal potere mediatore dell'espressione artistica di veicolare e convertire energeticamente le polarità demoniache, l'espressione patologica acquista per Binswanger un significato particolare in quella che ancora Didi-Huberman chiama trasfigurazione del sintomo<sup>498</sup>. Entrambi, medico e paziente, sono attratti da questo processo di mutazione che dal fondo dello smarrimento conduce verso il rinnovamento catartico. Il disorientamento - l'orientamento come vedremo sarà il primo dei macrotemi delle tre ipotetiche tavole-guida del *Bilderatlas* – genera un irreversibile

---

<sup>496</sup> Ivi, p. 48.

<sup>497</sup> «Husserl designa i momenti intenzionali costitutivi e strutturali degli oggetti temporali – futuro, passato, presente – come *protentio*, *retentio* e *praesentatio*. Normalmente questi si integrano a vicenda e assicurano a un tempo, e ciò che è di fondamentale importanza per la nostra indagine, la costruzione del «di che cosa» (*Worüber*) del tema presente. Protentio, retentio e praesentio non sono dunque da considerarsi come pietre isolate nella costruzione dell'oggettività temporale; non sono separabili, esse sempre implicito l'apriori.» L. Binswanger, *Melanconia e mania*, cit., p. 31. Vi è una differenza nell'articolazione dei tre caratteri della temporalità nei due picchi della patologia maniaco-depressiva. Se nell'esistenza maniacale si perde la capacità di articolare una relazione significativa con l'altro da sé, ingabbiati in un qui-e-ora slegato e privato di ogni prospettiva tematica, nella malinconia il cortocircuito è innescato di volta in volta dalla protentio che si insinua nei momenti retentivi e dalla retentio che si infila nei momenti protentivi.

<sup>498</sup> Cfr. G. Didi-Huberman, *Conoscenza par fusées*, cit., p. 261.

smottamento dello *status quo*, in seguito al quale il pensiero, così come può arenarsi alla periferia più estrema del *Denkraum*, può attivarsi in direzione di una decisiva ristrutturazione dialettica. Questo doppio movimento circolare ma aperto lo ritroveremo in seguito in uno schema di fondamentale rilievo che Warburg abbozza tra gli appunti giovanili nel tentativo di visualizzare e ordinare le dinamiche tra impressione-espressione e rappresentazione<sup>499</sup>. Uno strumento prezioso per evitare di salutare sbrigativamente come circolare in contrapposizione a lineare, la temporalità che trasporta la forma simbolica.

Vediamo che la motivazione comune dei malumori melanconico e maniaco in effetti si fonda sulla mancanza di una via d'uscita dell'ego puro: questa mancanza di via d'uscita non va però intesa come impotenza, bensì proprio come potenza, potenza dell'affermazione dell'Io in mezzo alla confusione dell'esperienza melanconica o maniaco, dell'affermazione dell'Io nel dolore – che non viene abbandonata neppure nella decisione di suicidarsi – e dell'affermazione dell'Io nel trionfo. Per questo motivo i malumori possono anche evolvere in guarigione. Poiché anche se l'Io empirico non crede alla guarigione, o addirittura non si crede malato, l'ego puro mantiene tuttavia la sua funzione regolatrice nella misura in cui serba tutte le *possibilità* della piena costituzione dell'esperienza, anche nella sua sconfitta.<sup>500</sup>

Esiste in questo senso un reticolo di forze energetiche di per sé neutre, che l'ego è in grado di caricare positivamente o negativamente solo nella relazione, sempre soggetta a interferenze, con l'altro da sé. In Warburg il processo di guarigione è coadiuvato da una lucidità così estrema da trasformare il trauma della malattia e le fasi di completo oblio in prassi metodologica. L'affermazione è meno metaforica di quanto possa sembrare. Il trauma assume la forma ossimorica della consapevolezza alla maniera di Goethe che era perfettamente conscio di camminare sull'orlo del precipizio quando avvertiva dentro di sé l'esplosione imminente e dirompente della pienezza della conoscenza.<sup>501</sup> Goethe, come Warburg, si batte per una vittoria personale nella lotta

---

<sup>499</sup> A. Warburg, *Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdrucksunde*, cit., fr. 387, p. 136.

<sup>500</sup> L. Binswanger, *Melanconia e mania*, cit., p. 109.

<sup>501</sup> Faccio riferimento alla nota autobiografica di Goethe che Binswanger riporta al contempo come esempio e controesempio del «miracolo maniaco» per cui tutti i problemi si sciolgono improvvisamente in una totale comunione con mondo organico e inorganico. «Non ho mai creduto che di fosse qualcosa da raggiungere, ho sempre pensato di possederlo già. Avrebbero potuto mettermi sul capo una corona e io

contro le «forze demoniche»<sup>502</sup> che insieme al dono della conoscenza includono al contempo una pericolosa altalena tesa tra felicità, grazia, minaccia e spavento. Il metodo della frattura e del montaggio discontinuo di *Mnemosyne* vive in questo costante sussulto umorale, o meglio si costruisce a partire da tale fluttuazione. Al rientro da Kreuzlingen, dove Warburg aveva vissuto sulla propria pelle i picchi di questa oscillazione, il confronto tra le immagini si fa infatti antidoto contro i bruschi scompensi, nel solco di una terza, ma non geometricamente mediana, via dell'intervallo. Anche il silenzio corrisponde probabilmente all'astensione dagli entusiasmi maniacali che amano lasciarsi fissare sulla carta, nel nome di verità risolutive e nuovi assetti determinanti nell'ordine del pensiero, ma pronti a sgretolarsi al minimo urto<sup>503</sup>. Il solco nero che separa e unisce le figure dell'atlante vuole essere un luogo finalmente neutro e arieggiato in cui fruire dell'oggetto senza incappare nell'assalto identificatorio o nella sospensione apatica, dicotomia perfettamente simboleggiata dalle due reazioni opposte che il maniaco-depressivo (non) instaura con l'ambiente circostante: il maniacale si lascia influenzare da tutto e da tutti in maniera indifferenziata e acritica, in balia dell'aperto e in attesa di una soluzione che arrivi dall'esterno, meglio ancora se di portata catastrofica; il melanconico è isolato, barricato nel recinto inespugnabile del suo rimuginare dove si concentra su un unico o su pochi problemi senza giudizio critico. Si può in questo senso azzardare una lettura della temporalità dell'intervallo come lucido incrocio tra le differenti percezioni del tempo, volto ad esorcizzare così la cristallizzazione patologica in compartimenti monodirezionali. Avremo quindi un innesto tra la temporalità della malinconia in cui la sintesi unitaria tra *retentio*, *praesententio* e *protentio* è radicalmente difettosa per cui la *protentio* è infiltrata in momenti retentivi e viceversa; quella propria della sindrome maniacale che soffoca l'individuo in un presente slegato e privato di ogni prospettiva; quella dello storiografo

---

l'avrei considerata una cosa naturale. E non ero che un uomo come gli altri. Ma il fato che io cercassi di elaborare (*durcharbeiten*) ciò che avevo afferrato oltre le mie forze, di guadagnare ciò che avevo ricevuto al di là dei miei meriti, questo solamente mi differenziava da un vero pazzo». L. Binswanger, *Melanconia e mania*, cit., p. 94.

<sup>502</sup> Ivi, p. 95.

<sup>503</sup> A proposito del caso del dottor Ambühl, Binswanger descrive l'euforia incontrollabile della crisi maniacale in cui il malato parla ininterrottamente, senza alcun riguardo per l'interlocutore dal quale non tollera alcuna obiezione, diventa anzi aggressivo se si tenta di arrestare il suo sproloquio. Un'altra caratteristica di questa forma di delirio è la foga con cui si procede nella scrittura compulsiva, nell'annotare tutto ciò di cui si parla. L. Binswanger, *Melanconia e mania*, cit. p. 80-81.

che colloca gli eventi su una linea cronologica progressiva. Ciò che sopravvive nella stratificazione tra devianza e obiettività, nella memoria di un corpo traumaticamente segnato, prende il nome di *Nachleben* e viene di volta in volta accolto e momentaneamente fissato nello stile contraddistinto del *Pathosformel*: un processo di dolorosa ripetizione del vasto repertorio umano delle *Leidenschaften*, che ogni volta ripaga però con un balzo in avanti, infrangendo gli argini del circuito della reiterazione. Per l'io che è calamitato dal desiderio di annullarsi in una delle due polarità totalizzanti vi è in questo meccanismo il conforto della replica rassicurante dell'*habitus* combinata all'eccitazione del suggerimento inedito e spaesante della variazione.

È possibile dunque parlare di una riproposizione in chiave metodologica di un vissuto esistenziale mai completamente sganciato dagli sviluppi teorici e viceversa? E di conseguenza, quali forme assume il *Denkraum*, dopo l'esperienza di Kreuzlingen, nella spirale architettonica di *Mnemosyne*? Un ulteriore tassello per sciogliere questi quesiti, ai quali abbiamo fin qui cercato di rispondere seguendo l'evoluzione di alcuni concetti centrali nella dialettica dello *Zwischenraum*, va rintracciato senza deviare da questo percorso in quello che Warburg identifica come «dramma prometeico della volta stellata»<sup>504</sup>. All'interno di questa cornice speculativa, la locuzione che Warburg utilizza nella conferenza sulla *Sphaera barbarica* si rivela feconda quanto meno per due ragioni indubbiamente interconnesse. Alla prima - a giudizio di Warburg la fonte stessa di ogni groviglio conoscitivo e vitale - è stato già dato spazio nel capito precedente. Si tratta della irreversibilità della distanza originaria, quel trauma della recisione del cordone ombelicale<sup>505</sup> dal quale sono accomunati regno animale e regno umano, con la differenza sostanziale che l'uomo cerca di compensare l'inconsolabile perdita tramite l'introduzione del principio di causalità. Quest'ultimo nasce dunque nel magma primordiale e corporeo, come compensazione dell'angoscia e dell'impulso fobico. È ben chiaro dunque come questa concezione precluda la possibilità di delimitare uno spazio per il pensiero logico-causale in netta antitesi alla sfera del sensorio. Non vi è una natura autenticamente umana in contrapposizione a quella animale, scevra dalle

---

<sup>504</sup> Nella conferenza sulla *Sphaera barbarica* (*L'effetto della «Sphaera barbarica»*, cit. 53) Warburg parla di «tragicità prometeica dell'uomo (*Prometheustragik des Menschen*)».

<sup>505</sup> Aby Warburg, Notiz 4 für den Kreuzlingen Vortrag *Bilder aus Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord Amerika*. Zit. Nach Karl Königseder, *Warburg in Bellevue*, in »*Ekstatische Nymphe...trauernder Flußgott*« *Portrait eines Gelehrten* (Hrsg. Robert Galitz und Brita Reimers, s. 87).



energie primitive e pulsionali. L'uomo, ancora Warburg nella conferenza del '25, privo di un firmamento stabile, non può però abbandonarsi a tale condizione di indeterminatezza ma deve trovare il modo di abitare questa vaghezza nella costituzione dello *stile* più appropriato. La prima proposta nella lettura dell'Atlante, tramite la tavola A, è proprio quella della ricerca di una rotta, di un orientamento astronomico, geografico e antropologico; dallo spazio, alla terra, al nucleo familiare per poi risalire di nuovo verso la mappatura stellare.

Il breve ma densissimo saggio con cui Warburg introduce l'*Atlante Mnemosyne*, espone con chiarezza l'intento di ripercorrere, servendosi delle testimonianze spesso sottovalutate della creazione figurativa, il processo ritmico/dialettico attraverso il quale i *monstra* dell'immaginazione divengono scientificamente le linee guida di orientamento nel mondo aperto delle possibilità umane. Le parole di Warburg sono un inequivocabile invito a cercare tra le pagine dell'atlante le tracce concrete dello sviluppo della dialettica del *Denkraum*, poiché è l'atto artistico a porre l'oggetto a una giusta distanza preservando la polarità esplosiva che oscilla tra l'identificazione dell'immaginazione e il distanziamento della razionalizzazione. La restituzione dell'antico non è, insiste ancora una volta l'autore, il risultato di una consapevolezza squisitamente storicizzante o di un'empatia artistica cosciente, come vorrebbe un certo «evoluzionismo descrittivo»<sup>506</sup> (*descriptive Evolutionslehre*), ma bisogna scandagliare l'intreccio primitivo che lega lo spirito umano alla «materia stratificata in modo a-cronologico»<sup>507</sup>.

Se lo spazio intermedio tra l'Io e il mondo esterno diventa il substrato della creazione artistica, allora sono soddisfatte quelle premesse grazie alle quali la consapevolezza di questa distanza può diventare una funzione sociale durevole che attraverso l'alterarsi ritmico dell'identificazione con l'oggetto e del ritorno alla *sophrosyne*, indica il ciclo tra la cosmologia delle immagini e quella dei segni. Si tratta di un andamento circolare il cui funzionamento più o meno preciso, in quanto strumento spirituale di orientamento, finisce per determinare il destino della cultura umana. [...] La memoria non solo crea spazio al pensiero, ma rafforza i due poli-limite dell'atteggiamento psichico: la serena contemplazione e l'abbandono orgiastico. Anzi, essa utilizza l'eredità indistruttibile delle impressioni fobiche in modo mnemico. In tal modo la memoria non cerca un

---

<sup>506</sup> A. Warburg, *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*, cit, p. 4.

<sup>507</sup> *Ibidem*.

orientamento protettivo, ma tenta invece di accogliere la forza piena della personalità passionale-fobica, scossa nei misteri religiosi per creare uno stile artistico.<sup>508</sup>

Il «dramma prometeico», e qui si giunge al secondo aspetto interno alla dialettica del *Dekraum*, presenta allora i caratteri evidenti di un problema radicato nella relazione dell'uomo con il "suo" ambiente. Nella tragica ambivalenza dell'approccio umano al reale, teso tra culto magico e «determinazione di estensione (*Umfangbestimmung*) distaccata e oggettiva», Warburg scorge il tentativo di garantire un'impalcatura, sia pure arbitraria, che faccia da sostegno al «nostro occhio inetto a fronteggiare l'infinità»<sup>509</sup>. In accordo con quanto suggerito da Karl Clausberg nel suo saggio incentrato sulla tavola C dell'Atlante<sup>510</sup>, si può nella conferenza in memoria di Franz Boll, cogliere l'eco della riflessione di Jakob Von Uexküll<sup>511</sup>, collega di Warburg all'Università di Amburgo, dove nel 1926 il filosofo e biologo estone fonda l'*Institut für Umweltforschung*. Nel 1936 Von Uexküll<sup>512</sup> elabora così l'idea di un *Umwelt* umano, concetto che nella sua definizione più generale rappresenta l'insieme di tutto ciò che è percettivamente rilevante per un dato organismo. Ogni uomo nella sua condizione naturale originaria si trova al centro di un'isola tonda sovrastata da una cupola di cielo (*Himmelkuppel*)- quello stesso (non) confine che Warburg chiama volta di cielo, *Himmelsgewölbe*<sup>513</sup>:- questo è lo spazio di mondo assegnatogli che contiene tutto ciò che è per lui visibile (*Sichtbare*) e dunque raggiungibile. Gli oggetti visibili per l'essere umano sono disposti in correlazione al significato che acquistano nella sua vita; tutto ciò che è vicino e può influire direttamente sull'uomo gli si pone di fronte a grandezza

---

<sup>508</sup> Ivi, cit, p. 3.

<sup>509</sup> A. Warburg., *L'effetto della «Sphaera barbarica»*, cit., pp.53-54.

<sup>510</sup> Cfr. Clausberg K., *Auf der Suche nach der verlorenen Ferne – Warburg, Zeppelin und der Planet Mars*, Kunstgeschichte Open Peer Reviewed Journal.

<sup>511</sup> Ivi, p. 9.

<sup>512</sup> «Jeder Mensch, der in der freien Natur um sich schaut, befindet sich in der Mitte eines runden Eilandes, das von der blauen Himmelkuppel überdacht ist. Das ist die ihm zugewiesene anschauliche Welt, die alles für ihn Sichtbare enthält. Und dieses Sichtbare ist entsprechend der Bedeutung, die es für sein Leben hat, angeordnet. Alles, was nah ist und unmittelbar auf den Menschen einwirken kann, steht in voller Größe da; das Ferne und daher Ungefährliche ist klein. [...] Die Nähe ist durch einen immer dichter werdenden Schutzwall der Sinne ausgezeichnet. Tastsinn, Geruchsinn, Gehörsinn und Sehsinn umgeben den Menschen wie vier Hüllen eines nach außen hin immer dünner werdenden Gewandes. Diese Sinnesinsel, die jeden Menschen wie ein Gewand umgibt, nennen wir seine Umwelt». J. von Uexküll, *Niegeschauten Welten. Die Umwelten meiner Freunde*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1936, pp.9-10; da K. Clausberg, *Auf der Suche nach der verlorenen Ferne*, cit., p. 9, tr. mia. Per la traduzione e l'interpretazione di questo passo ringrazio Marco Mazzeo per i preziosi suggerimenti.

<sup>513</sup> A. Warburg, *L'effetto della «Sphaera barbarica»*, cit., p. 53.

piena (*im voller Größe*), ciò significa non soltanto che può essere afferrato con lo sguardo ma che se ne possono al contempo saggiare le fattezze tattili. Gli oggetti lontani e perciò innocui (*Ungefährliche*), irrilevanti, vengono percepiti come piccoli - nonostante di fatto non lo siano - in conseguenza della distorsione prospettica. Ciò che invece si trova in prossimità, a portata di mano e di occhio, è determinato e contraddistinto da un argine di protezione del senso (*Schutzwall*) che diventa progressivamente sempre più spesso. Il tatto, l'olfatto, l'udito e la vista avvolgono l'individuo come quattro fodere di una veste che diviene dall'interno sempre più sottile: sono proprio questi strati a costituire l'isola del sensorio (*Sinnesinsel*) alla quale Von Uexküll dà il nome di *Umwelt*.

L'affinità più straordinaria con il pensiero warburghiano, nell'affrontare il macroproblema comune delle peculiarità che caratterizzano la presenza dell'uomo nel mondo, risiede nelle considerazioni sulla collocazione prospettica degli oggetti in rapporto alla posizione di colui che li osserva e alla relativa nicchia specie-specifica del soggetto conoscente. La distanza e la prossimità rispetto al fenomeno ne stabiliscono il significato che si struttura nella dimensione corale della percezione sinestetica. Un processo di progressivo inspessimento dell'argine di protezione del senso, così come lo chiama Von Uexküll, che a pieno titolo può essere posto a confronto con la costruzione dei margini dello spazio del pensiero della sensatezza warburghiano, soprattutto se ci si sofferma sulla matrice del *Sinn* sdoppiato nella polarità sensorio/sensato. Alcuni termini utilizzati da Von Uexküll rinviano infatti all'area semantica dell'oscillazione tra il pericolo e la tregua; egli parla di *Ungefährliche*, ciò che è innocuo, per indicare quello che momentaneamente non influisce direttamente sul soggetto, perché posizionato sullo sfondo, e per l'appunto di *Schutzwall*, argine di protezione che, al contrario, viene eretto per difendersi dalle cose che si trovano nell'immediata vicinanza. Un gioco sempre in fieri in cui bisogna stabilire una distanza di sicurezza con l'oggetto sotto tiro – come fa il cacciatore protagonista del racconto di Calvino<sup>514</sup> misurando il mondo tramite le lenti del suo fucile- in virtù di un contatto visivo che è contemporaneamente tattile (non

---

<sup>514</sup> « Era strano, a pensarci, essere circondati così d'aria, separati da metri d'aria dalle altre cose. Se puntava il fucile invece, l'aria era una linea diritta ed invisibile, tesa dalla bocca del fucile alla cosa, al falchetto che si muoveva nel cielo con le ali che sembravano ferme». I. Calvino, *Ultimo viene il corvo*, Einaudi (Collana "Nuovi coralli" n. 152), Torino, 1949.

meno che uditivo e olfattivo) e attraverso cui si modella il pensiero astratto. Tale circuito warburghiano della conoscenza, con cui abbiamo fin qui ampiamente familiarizzato, è sintetizzato in maniera esemplificativa negli appunti preparatori alla conferenza di Kreuzlingen dove viene rappresentato visivamente come semicerchio disegnato «dalla terra in alto e nuovamente verso terra»<sup>515</sup>. Dentro le mura elastiche di questo recinto l'uomo si dibatte tra gli oneri e gli onori acquisiti tramite l'autoconsapevolezza.

Pur essendo egli stesso l'oggetto di questo procedimento di polarità, l'uomo riesce a vedere la fase transitoria percependo simultaneamente gli elementi delle immagini o dei segni, fissandoli così come sono in immagini oppure nella scrittura.

Questa idea di fondo che accompagna l'alternanza di sistole e diastole come un dispositivo inibitorio transitorio, è rappresentato dall'astrazione di uno spazio ordinato e numericamente armonico. Ciò toglie in parte all'alternanza il suo potere distruttivo e sconvolgente.<sup>516</sup>

L'autocoscienza che potenzialmente («in parte») costituisce un riparo dalle scintille esplosive innescate dalla lotta tra apollineo e dionisiaco è anche la sorgente degli enigmi logoranti che sgorgano dalla facoltà metariflessiva; su tutti la tragedia dell'«estensione dell'umano», del suo prolungamento nell'inorganico mediante l'uso di strumenti inanimati. Una delle metafore più care a Warburg per analizzare tale quesito insoluto e insolubile ricorda quella di cui si serve Von Uexküll nel descrivere la *Sinnesinsel* umana come fosse una veste composta da quattro strati di fodera. Il testo citato dallo storico dell'arte è infatti in più di un'occasione il *Sartor Resartus*<sup>517</sup> di Thomas Carlyle che gli consente una digressione nella storia del costume e degli accessori e instilla nello studioso amburghese l'idea di una rigenerazione che passi attraverso la distruzione (*die Idee der Regeneration durch Zerstörung*)<sup>518</sup>. Accanto al vestiario troviamo un altro fondamentale simbolo dell'ibridazione dell'essere umano

---

<sup>515</sup> A. Warburg, *Gli Hopi*, cit., p. 62.

<sup>516</sup> Ibidem.

<sup>517</sup> Carlyle Th., *Sartor Resartus (1833-1834)*, with an introduction by Kerry McSweeney Oxford University Press, Oxford, 2008.

<sup>518</sup> «In that Fire Whirlwind, Creation & Distruction proceed together». Ivi, Libro III, capitolo 7; da W. Hoffmann, *Die Menschenrechte de Auges*, in W. Hofmann, G. Syamken, M. Warnke, *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, cit., p. 100.

con la tecnologia inorganica. Un elemento che se da un lato, lungo una spirale, ci riconduce nuovamente al punto di partenza del più generale dramma prometeico, dall'altro anticipa il nucleo tematico conclusivo della nostra trattazione. Si tratta della luce, la forza ambivalente di cui Prometeo si serve per sgomberare dalla superstizione il terreno della conoscenza e con cui al contempo, in questo cammino verso il progresso tecnologico, manda in tilt lo spazio del pensiero con l'invenzione del «fulmine imprigionato nel filo»<sup>519</sup> elettrico. Si impone a questo punto con forza il modello di sviluppo evolutivo che sottende la dialettica del *Denkraum*; l'esplicitazione di ciò che nella conferenza del 1925 si infrange nella tragedia prometeica ha infatti risvegliato la polarità tra evoluzione e regressione, fulcro quanto mai delicato all'interno della ricerca warburghiana perché mette davvero a nudo l'oscillazione personale di Warburg, scisso tra amore per la scienza e dubbi sulle conseguenze di un progresso inarrestabile. Dopo aver attraversato variamente la costellazione concettuale che ruota attorno alla controversa affermazione posta come monito a conclusione allo *Schlangenritual*, è tempo di scoprire quali ulteriori passaggi avvengono in questo senso nel breve arco di tempo che va dalla rinascita teorica del 1923 alla stesura delle tavole dell'*Atlante* pochi anni più tardi. Cosa rimane delle convulsioni di una «rana decapitata»? Prima di proporre una possibile soluzione urge un'introduzione propedeutica riprendendo le fila di quanto detto poco sopra.

Alla base dello studio warburghiano di una delle opere manifesto delle sperimentazioni impressioniste, *Dejeuner sur l'herbe*<sup>520</sup> di Eduard Manet, si può riscontrare, in linea con quanto viene suggerito da Werner Hofmann<sup>521</sup>, l'interesse per la doppia potenza energetica liberata dal pittore francese. Riabilitando un *pattern* rappresentativo della tradizione classica, a sua volta rivisitato dal Rinascimento nel Sarcofago di Villa Medici, Manet compie un ulteriore, discontinuo, balzo in avanti

---

<sup>519</sup> A. Warburg, *Il rituale del serpente*, cit., p. 66.

<sup>520</sup> A. Warburg, *Il Déjeuner sur l'herbe di Manet. La funzione prefigurante delle divinità pagane elementari per l'evoluzione del sentimento moderno della natura*, tr. it. di G. Carchia in "aut aut", 199-200, 1984, pp. 40-45; già *Manet's Déjeuner sur l'herbe*. *Die vorprägende Funktion heidnischer Elementargottheiten für die Entwicklung moderner Naturgefühls*, appunti appartenenti al progetto *Mnemosyne* dattiloscritti nel 1937 per il settantesimo compleanno di Max M. Warburg, pubblicati in *Kosmopolis der Wissenschaft. E. R. Curtius und das Warburg Institute. Briefe und andere Dokumente*, a cura di D. Wuttke, Verlag Valentin Koerner, Baden-Baden, 1989, pp. 257-272.

<sup>521</sup> W. Hoffmann, *Die Menschenrechte de Auges*, cit., pp. 85-111.

affermando il «diritto umano dell'occhio» (*Der Menschenrecht des Auges*<sup>522</sup>). Egli si erge così a nuovo Prometeo che lotta per rimpossessarsi della luce regalando allo sguardo nuove lenti sinestetiche per accedere a forme, colori e profondità. Warburg riconosce massimamente nella pittura di Manet la possibilità di veicolare a pieno la dimensione polare che continua a pulsare - anche dopo la sua provvisoria conciliazione - all'interno dello *Zwischenraum* artistico. Del resto, il punto di partenza programmatico dello studio pittorico impressionista è indubbiamente la luce, il suo riscatto *en plein air* dall'artificialità dei contorni fissi. Metafora delle facoltà intellettive umane dal mito di Prometeo portatore del fuoco all'Illuminismo, passando per il mito platonico della caverna, essa riesce a propagare accanto al suo potere simbolico di redenzione dalle tenebre dell'irrazionale, il suo valore originario mistico-divino connesso alla consistenza effimera e dorata di forza magica; potere che si sprigiona per esempio nella tradizione delle icone bizantine.

L'esplorazione delle potenzialità prospettiche delle gradazioni luminose consente per altro a Warburg di mettere a fuoco ulteriormente il concetto di estensione, parametro non prettamente geometrico e commisurato allo spazio circoscritto dal contorno lineare, ma dipendente dal rapporto tra l'opera e lo sguardo del soggetto. Il fruitore schiude e riconverte l'energia *engrammatica* dell'immagine riattivandone il raggio d'azione che sarà, come abbiamo precedentemente visto, tanto più esteso quanto più essa avrà conservato e rifunzionalizzato la sua carica patetica. Ancora una volta il movimento si sdoppia, il soggetto interviene di rimbalzo anche su se stesso e, non potendosi abbandonare al movimento centrifugo, è costretto a ristabilire strutturandosi un nuovo provvisorio confine con il mondo. La questione dell'estensione torna non a caso in questi termini tra gli appunti preparatori dello *Schlangenritual* e la sua presenza essenziale verrà ulteriormente confermata all'interno della conferenza stessa nella sezione intitolata «Pensiero mitico - determinazione dell'estensione»<sup>523</sup>. Qui la formazione dell'immagine viene esplorata a partire dalla sua matrice rituale, a caccia di un'origine ibrida per cui non è sufficiente limitarsi a contemplare la bellezza esteriore

---

<sup>522</sup> «Im Kampfe für lichtwendige Erlösung sichert Manet den Sieg des empirischen Lichts über die Götter des Olympos. Er kämpft um die Menschenrechte des Auges». Ivi, p. 96.

<sup>523</sup> A. Warburg, *Gli Hopi. La sopravvivenza dell'umanità primitiva nella cultura degli indiani dell'America del Nord*, cit. p. 14.

del fiore, ovvero del momento culminante in cui le forme si fissano nell'ornamento, ma bisogna sporcarsi le mani scavando tra le sue radici. La natura *aptica* dello sguardo ha quindi in prima battuta una funzione operativa, anzi due. Da un lato rimanda all'esonero solo apparente della dimensione artistica dalla sua matrice rituale, dove il tatto si fa emblema della vita del corpo in movimento; dall'altro l'emancipazione dall'assimilazione magico-religiosa è un arma di difesa perfettamente riassunta nel motto warburghiano «Du lebst und thust mir nicht», tu vivi e non mi fai male<sup>524</sup>. L'immagine («tu») vive delle discontinuità degli impulsi violenti di una storia a-cronologica, compensando nella riconfigurazione dello spazio simbolico lo spaesamento costitutivo generato dall'impulso fobico, ma ponendo il soggetto al sicuro, a debita distanza, dallo stratonamento delle passioni dionisiache.

Il senso di sofferenza si sfogò in una fantasia romantica e crudele. Mi vaccinai dalla crudeltà attiva, che sembra sia una delle azioni di auto protezione ontogeneticamente necessarie innate nell'uomo nella sua lotta per l'esistenza, e disponibile fino a nuovo ordine nella soffitta del subconsciente»

Nella nostra epoca questa “evoluzione regressiva” ha trovato un'impronta artistica in [Max] Slevogt e rappresenta un terreno fertile e un vaccino di cui il pubblico medio colto ha bisogno per difendersi dalla distruttività del romanticismo spaventoso<sup>525</sup>.

Queste sono le parole con cui Warburg commenta la reazione dolorosa, ma attiva, alla morte precoce della madre, dal cui trauma cerca di estraniarsi rifugiandosi nella lettura spasmodica di romanzi sugli indiani d'America presi in prestito in una piccola biblioteca sotto casa. Quello che qui acerbamente egli definisce come deriva distruttiva del romanticismo, più tardi verrà rifunzionalizzata all'interno di una dialettica polimorfa che non concepisce la regressione come perdita pericolosa e irreversibile. «*Das neue muss sich durch eine Rückwendug stärken*»<sup>526</sup>, il nuovo si deve rafforzare tramite un ritorno indietro: un'effettiva e viva riproposizione di motivi pregressi che non sono semplici e statiche citazioni cristallizzate, ma, così come avviene nelle tavole dell'Atlante dove la (meta)riproduzione fotografica è un ulteriore

---

<sup>524</sup> A. Warburg, *Frammenti sull'espressione*, cit., fr. 50, p. 26.

<sup>525</sup> A. Warburg, *Gli Hopi*, cit., p. 36.

<sup>526</sup> W. Hoffmann, *Die Menschenrechte de Auges*, cit., p. 97.

migrazione stratificata di senso, sono la testimonianza dell'incarnazione espressiva dell'immagine simbolica in bilico tra magia e pensiero logico-causale.

### 3.2 L'evoluzione regressiva

Toute évolution est, à la fois, progressive et régressive. Les transformations des organes et des institutions sont toujours accompagnées de régression. Il en est de même pour les transformations des organismes et des sociétés: toutes les formes actuelles, organiques ou sociales, ont subi des transformations et, par suite de ces transformations, perdu certaines parties de leur structure. On prouve cette universalité de l'évolution régressive, soit par la méthode de comparaison, soit en montrant que tous les organismes portent des organes réduits et que toutes les sociétés contiennent des survivances.<sup>527</sup>

Questo libro, forse, non ha bisogno soltanto di *una* prefazione: e comunque è tutto da dimostrare che chi non abbia esperito alcunchè di simile possa avvicinarsi all'*esperienza* di questo libro con una semplice prefazione. Sembra scritto nella lingua del vento del disgelo; vi sono spavalderia, inquietudine, contraddizioni, tempo d'aprile, cosicchè ci rammenta di continuo l'avvicinarsi dell'inverno ma anche la *vittoria* sull'inverno, che viene, deve venire, forse è già venuto... ne fluisce gratitudine perpetua, come se fosse già avvenuto quanto c'era di più inatteso, la gratitudine di chi è *guarito*: perchè proprio questa guarigione era tutto fuorchè attesa<sup>528</sup>.

La tavola C dell'atlante può a ragione essere letta in continuità con l'invettiva del 1923 di Warburg contro il progresso tecnico distruttore del cosmo, nella fattispecie di quel microcosmo specificamente umano deputato alla preghiera e al pensiero. Ciò che Warburg dopo poco rinnegherà in una postilla a margine della conferenza dello

---

<sup>527</sup> Demoor J., Massart J., Vandervelde E., *L'évolution régressive en biologie et en sociologie*, Félix Alcan, Paris, 1897, p. 313.

<sup>528</sup> «Gaia scienza»: cioè i saturnali di uno spirito che ha resistito pazientemente a una pressione orribilmente lunga – pazientemente, rigorosamente, freddamente, senza sottomettersi ma anche senza speranze – e che adesso tutto d'un tratto è colto dalla speranza, dalla speranza della salute, dell'*ebbrezza* della guarigione». F. Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* (1882); trad. it. F. Ricci, *La gaia scienza*, Newton Compton, Roma, 2008, p. 47. Così continua Nietzsche, a completamente delle prime righe d'apertura dell'introduzione alla *Gaia Scienza* che si è scelto di porre in esergo. A mio avviso però, queste poche ma significative parole in più marciano la differenza tra l'esperimento warburghiano di un nuovo progetto che possa attestare il ritorno alla ricerca dopo la malattia e l'entusiasmo smodato di Nietzsche per un'inaspettata guarigione che non a caso chiama ebbrezza. Queste righe ben rappresentano quell'aspetto del temperamento nitzscheano che Warburg preferisce integrare con la lezione di Burckhardt, nonostante, o proprio perché, nella sua camera di Bellevue tenga appeso alla parete il ritratto fotografico di Nietzsche (dalla serie *The ill Nietzsche* di Hans Holde).



*Schlangenritual* - autoaccusandosi di un catastrofismo retrogrado frutto del delirio della malattia - è l'idea che le scoperte più recenti, il telefono, il telegrafo e l'elettricità, pur essendo stati concepiti come estensione delle facoltà umane favoriscano all'opposto la riduzione della distanza tra principio e conseguenza, tra causa ed effetto. Se si recidono le articolazioni plastiche del pensiero in favore di una meccanicizzazione inconsapevole viene meno quella traccia mnestica-corporea indispensabile all'interno del groviglio che lega costitutivamente trauma e pensiero causale, come abbiamo visto verificarsi nel momento stesso del distacco originario della nascita. Vi è indubbiamente un'analogia con i motivi di fondo della terza tavola introduttiva dell'*Atlante* dedicata al pianeta Marte e alla sua simbologia. Se il monito verbale ha lasciato posto al muto ma eloquente dialogo tra immagini di differente provenienza - si tratta di uno dei pannelli più ricchi di richiami alle cronache del tempo - è perché, a giudizio di Warburg, il linguaggio visivo meglio si presta a prendere posizioni liquide e ambivalenti ma non per questo incoerenti. È importante insistere ancora su quanto *Mnemosyne* non sia da questo punto di vista lo standardo dell'espressione figurativa contro la povertà o la rigidità di quella linguistico-verbale, ma abbiamo visto piuttosto come l'immagine simbolica sia il risultato di una dialettica non riduttiva al cui interno il linguaggio formalizzato conserva un ruolo fondamentale. Del resto, pur trattandosi dell'opera più matura messa in relazione con quella di esordio<sup>529</sup>, è impensabile che colui che andava a caccia delle origini dei motivi rinascimentali nei versi delle *Stanze* di Poliziano e nelle scenografie viventi delle feste di corte possa avere dimenticato l'importanza di ogni dettaglio e soprattutto di ogni confronto. Warburg in quanto promotore di uno scambio sempre aperto tra saperi e linguaggi confinanti trova, negli intermezzi rinascimentali, l'occasione di individuare una regione intermedia tra arte e vita di cui il corpo è l'indiscusso protagonista; da un lato tramite il costume, al contempo prolungamento inorganico dell'organico e volto rivelatore della finzione della messa in scena, dall'altro attraverso la posa plastica che gli rende il suo significato nell'atto stesso del movimento.

Cosa ci raccontano allora gli interstizi della sezione dedicata a Marte? E prima ancora, trattandosi del pannello designato dalla lettera C, cosa rappresentano complessivamente i tre pannelli, A-B-C, posti all'ingresso delle stanze dell'*atlante*? Nel

---

<sup>529</sup> A. Warburg, *La nascita di Venere e la primavera di Sandro Botticelli. Un'indagine sulle rappresentazioni dell'Antico nel primo Rinascimento italiano*, cit.

paragrafo precedente ci si è volontariamente limitati a indicare la loro funzione propedeutica generale, quella di schiudere un mondo di immagini ibride, il cui posto nella storia dell'arte non è decretato dalla bellezza formale ma dalla loro potenza vitale. Dal ruolo che sia singolarmente sia incastrandosi con le une con le altre, le immagini assumono nella vita biologica e culturale (nell'accezione più ampia del termine) dell'essere umano. Si è scelto in un primo momento di tacere quasi completamente le singole specificità tematiche di A-B-C, o meglio di non addentrarsi preventivamente nella loro descrizione accurata, perché in verità esse convogliano naturalmente, ma non schematicamente, tutti gli elementi esplorati fin'ora. Tra questi, Warburg sembra dare la priorità proprio al suo più grande tormento personale e teorico, il confine/distanza tra inorganico e organico, tra stasi e movimento. La possibilità di leggere anche la sua ultima impresa in questa prospettiva non è affatto peregrina se si pensa a quanto siano determinanti le differenti declinazioni di questo tema sia all'apice della crisi psicologica di Warburg sia durante la lunga fase di guarigione. La prima Guerra mondiale vede infatti infrangersi il sogno ottimistico di un progresso senza fine e apre all'insolubile questione delle implicazioni etiche degli sviluppi tecnici, senza trascurare le prime avvisaglie di quei paradossi interni che troveranno in seguito, oggi soprattutto, uno spazio decisivo nel dibattito culturale. Gli effetti della devastante guerra di trincea sono infatti immortalati grazie alle impressionanti testimonianze dei primi fotografi del Novecento, è il caso della serie di Ernst Friedrich sulle sconcertanti menomazioni fisiche dei reduci <sup>530</sup>. Queste contraddizioni che la società da sempre porta in grembo, ma che diventeranno massimamente visibili a partire dal secolo scorso, non sfuggiranno di certo a uno studioso delle polarità antropologiche come Aby Warburg che già in tempi appena sospetti cerca di esplicitare e mettere in pratica questa ambivalenza, sperimentando per esempio l'ultimo ritrovato della Kodak (Box Camera Bulls-Eye) per ritrarre i retaggi di culture primitive destinate a scomparire a breve termine<sup>531</sup>. D'altra parte, per la nota conferenza che lo riabiliterà alla vita fuori dalla clinica, Warburg sceglie di rimaneggiare i suoi vecchi studi sul rapporto peculiare che gli Hopi innescano

---

<sup>530</sup> E. Friedrich, *Krieg dem Kriege!* (Internationales Kriegsmuseum, Berlin, 1924), Deutsche Verlags-Anstalt, München, 2004; tr. it. *Guerra alla guerra*, introduzione di Gino Strada, Mondadori, Milano, 2004.

<sup>531</sup> Si veda Cestelli-Guidi, N. Mann [Hrsg. von], *Photographs at the Frontier*, cit.

tra magia rituale e prime forme di organizzazione scientifica della realtà, riconoscendo loro un'abilità conciliatoria che la civiltà occidentale sembra aver perduto o mai del tutto veramente posseduto.

In quanto storico delle civiltà, ciò che mi interessava era come riuscisse a sopravvivere, nel mezzo di un paese che aveva fatto della cultura tecnica una mirabile arma di precisione nelle mani dell'uomo razionale, un'enclave di uomini primitivi e pagani i quali, pur affrontando con assoluto realismo la lotta per l'esistenza, proprio in relazione all'agricoltura e alla caccia continuavano a praticare con incrollabile fiducia rituali magici da noi solitamente ritenuti con disprezzo solo un segno di totale arretratezza. Ma qui la cosiddetta «superstizione» accompagna l'attività quotidiana e consiste in una venerazione religiosa per i fenomeni naturali, gli animali e le piante, cui gli indiani attribuiscono anime attive che credono di poter influenzare in primo luogo con le danze mascherate.

Questa coesistenza di magia fantastica e utilitarismo razionale a noi sembra un sintomo di scissione. Per l'indiano invece non ha nulla di schizoide, al contrario: significa l'esperienza liberatoria di un'illimitata possibilità di correlazione tra l'uomo e il mondo circostante.<sup>532</sup>

Tornando tra le prime pagine del *Rituale del serpente*, ci si imbatte in questo estratto emblematico per la sua continuità con i nuclei d'apertura dei pannelli di *Mnemosyne*. Non solo infatti in questo stralcio si coglie la viva interazione tra i tre concetti chiave warburghiani, ma è in occasione della conferenza del 1923 che prendono vita le significative metamorfosi speculative messe provvisoriamente a punto nell'atlante. L'orientamento (A), l'unità di misura (B) e le ambivalenze della tecnica (C)<sup>533</sup> sono tre questioni sempre presenti all'interno della ricerca warburghiana ma che adesso trovano il proprio fondamento (in)stabile nel sistema aperto di relazioni che l'uomo instaura con il mondo. Il *Denkraum der Besonnenheit* acquista qui una lampante e necessaria configurazione dialettica che come vedremo fa da motore sia nello scambio reciproco tra i tre concetti guida, sia innescando il suo processo discontinuo all'interno di ogni singolo momento. Ognuno dei tre fenomeni antropologicamente costitutivi può

---

<sup>532</sup> A. Warburg, *Il rituale del serpente*, cit. p. 12.

<sup>533</sup> Come vedremo più dettagliatamente breve, i tre pannelli sono riconducibili senza forzature a questi tre nuclei teorici, ciò nonostante non si tratta di titoli definitivi ma di percorsi interpretativi. Mi rifaccio in parte alla lettura di K. Mazzucco e K. W. Forster (*Introduzione ad Aby Warburg e all'atlante della Memoria*, cit.) e alla ricca sezione online di *Engramma* dedicata a *Mnemosyne* curata da K. Mazzucco e M. Centanni.

di volta in volta mettere in luce il suo aspetto macroscopico o microscopico a seconda della sua costellazione di riferimento. Vi è poi un secondo aspetto immediatamente intrecciato con il primo, ovvero la scelta dell'approccio conoscitivo: il soggetto può osservare, così come in maniera saliente avviene tramite l'obiettivo fotografico/cinematografico, gli oggetti in campo lungo o scrutarne i dettagli in primo piano. Proprio qui si gioca la variazione interessante che Warburg apporta alla connotazione dello spazio del pensiero della sensatezza nel lavoro del 1929. Quando l'espressione viene compiutamente adoperata per la prima volta nel saggio su Lutero, il *Denkraum* è concepito come luogo – metaforicamente un rifugio contro gli attacchi bellici del primo conflitto mondiale - in cui la ragione lucida e ordinatrice vince sul caos dei *mostra* demoniaci della superstizione magica. Il *Denkraum* è ancora in questo senso uno spazio tra gli spazi da raggiungere più che da costruire. Il passaggio sostanziale dal saggio del 1920 in poi - ovvero nell'arco di tempo che va dal ricovero a Bellevue a *Mnemosyne*, passando attraverso i materiali del viaggio in America – è probabilmente il risultato di una fruttuosa distorsione prospettica attraverso la quale da oggetto il *Denkraum* diviene strumento metodologico, scientifico e terapeutico. In primo luogo è possibile risalire all'alterazione propriamente percettiva e psichica provocata dalla malattia, tramite la quale, nell'alternarsi tra violenti black out e momenti di lucidità, Warburg riesce comunque consapevolmente a guadagnare un punto di vista inedito sul reale; è percorrendo questo solco che attribuiremo alla dialettica del *Denkraum* un movimento evolutivo regressivo. In secondo luogo, è ancora sulla valenze delle nuove invenzioni tecniche che bisogna insistere. Quando alla fotografia non è ancora stato riconosciuto un valore prettamente artistico, Warburg ne coglie l'aspetto più pregante al di là del dibattito più immediato e convenzionale che la pone a confronto con la pittura secondo i parametri di una *mimesis* formale. Ciò che segna il passaggio dal formalismo a un'indagine *mimetica* in cui forma e contenuto non necessitano di categorie rigide è la dimensione di una meta-osservazione che vede la prolifica fusione tra estetico, artistico e scientifico. La riproduzione fotografica, duplicando il processo di ripetizione e ritorno (*Rückkehr*) e ampliandone in questo senso la portata simbolica, offre l'occasione al pensiero di costruire uno spazio di mezzo, *Zwischenraum*, che non si trova già nel mondo ma va plasmato nello scambio reciproco e reversibile, ma non pacifico, tra soggetto e oggetto.

Al pensare appartiene sia il movimento che la fissità del pensiero. L'immagine dialettica si manifesta lì dove il pensare raggiunge una forma compiuta (*Stillstand*) all'interno di una costellazione satura di tensioni. È questa la cesura interna al pensiero in movimento (*Denkbewegung*). Esso non occupa naturalmente un posto qualsiasi, ma bisogna cercarlo all'apice della tensione tra i poli opposti (*Gegensätzen*)<sup>534</sup>.

La forza dell'opposizione grazie alla quale l'immagine prende forma sta allora, come nota Cornelia Zumbusch<sup>535</sup>, nella sua natura paradossale. All'interno del processo dialettico del *Denkraum* il movimento vitale espressivo trova la sua posa temporanea nel momento di massimo conflitto tra due poli estremi, in continuità con quanto Warburg aveva appreso di Karl Lamprecht. Come abbiamo visto in più occasioni, le polarità warburghiane non contemplano però nessuna radicale e statica cesura, dal momento che i due opposti sono reversibili poiché sotto la forma momentaneamente cristallizzata continuano a scorrere le energie primitive potenzialmente (ri)strutturabili. Anche l'apparente staticità non è priva di vita, l'immagine non è la traccia morta di un passato concluso, ma racchiude un campo di forze attive in cui anche la ripetizione di ciò che è stato implica l'attiva trasformazione da parte della memoria individuale e collettiva. Una continua ricostruzione nel lutto come la chiama Didi-Huberman<sup>536</sup>, che nel caso della raccolta di immagini dell'atlante si sdoppia, a partire dal suo duplicato fotografico, per scavare al contempo tra le macerie del trauma personale e dello choc storico mondiale. Ancora una volta microcosmo e macrocosmo dialogano e si sovrappongono. Il filosofo francese vede in questo senso in *Mnemosyne* il tentativo di sfruttare la capacità del montaggio fotografico di porre in dialogo, una di fianco all'altra, serie iconografiche differenti per superare la grande crisi delle scienze europee che aveva duramente colpito e frantumato tanto le scienze naturali quanto le quelle dello

---

<sup>534</sup> «Zum Denken gehört ebenso die Bewegung wie das Stillstellen der Gedanken. Wo das Denken in einer von Spannungen gesättigten Konstellation zum Stillstand kommt, da erscheint das dialektische Bild. Es ist die Zäsur in der Denkbewegung. Ihre Stelle ist natürlich keine beliebige. Sie ist, mit einem Wort, da zu suchen, wo die Spannung zwischen den Gegensätzen am größten ist». A. Warburg, V 576, da C. Zumbusch, *Wissenschaft in Bilder. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*, Hrsg. von W. Kemp, G. Mattenklott, M. Wagner, M. Warnke, Akademie Verlag, Berlin, 2004, p. 121, trad. mia. Di seguito Cornelia Zumbusch indaga le affinità tra la terminologia warburghiana e quella benjaminiana nell'uso del concetto di Zäsur.

<sup>535</sup> Ivi. P. 127.

<sup>536</sup> G. D. Huberman, *Warburg devant la guerre: Notizkästen 115-118 in Atlas ou le gai savoir inquiet. L'Œil de L'Histoire*, 3, Les Editions de Minuit, Paris, 2011, pp. 212- 230.

spirito. Del resto questo avrebbe significato per Warburg riaprire una partita lasciata suo malgrado aperta prima del ricovero a Kreuzlingen. Una delle principali inquietudini durante i primi mesi dello scoppio del conflitto mondiale era stata l'incapacità di discernere nel caos mediatico il vero dal falso, i fatti dalla menzogna. Warburg credeva di aver trovato un rimedio, che a breve si sarebbe però trasformato in un'ossessione compulsiva, nella raccolta spasmodica di documentazioni e testimonianze, estrapolate dalle principali testate giornalistiche e conservate nel famoso archivio di cui oggi rimangono soltanto i *Kasten* 115, 117 e 118<sup>537</sup>. Dopo la guarigione e a guerra conclusa, lo studioso amburghese ha modo di osservare a distanza e tradurre in metodo questa necessità di confrontare le differenti sfaccettature di ogni singolo avvenimento. Per questa ragione, continua Didi-Huberman, è sensato e proficuo indagare la storia clinica di Warburg in un'ottica in cui nessuno degli elementi del delirio patologico può di fatto essere scisso dai grandi nuclei teorici su cui si sviluppa la sua riflessione storico-filosofica. Anche la parentesi della malattia che afflisse Warburg è dunque da ricollocare entro la costellazione del suo *Denkraum* individuale come personale *psicomachia*<sup>538</sup>, lotta luttuosa per uno spazio del pensiero ottenuto con fatica dalla massima tensione tra gli *astra* e i *monstra*. Il montaggio sperimentato all'interno dei pannelli dell'atlante è così un contributo alla ricostruzione di due realtà in frantumi, il mondo bombardato e disseminato di milioni di cadaveri di guerra e il mondo privato sul quale aleggiavano gli oscuri fantasmi della sindrome maniaco-depressiva<sup>539</sup>. Una «storia di fantasmi per adulti» (*Gespensstergeschichte für ganz Erwachsene*), espressione con cui Warburg aveva definito la sua storia per immagini<sup>540</sup>.

---

<sup>537</sup> Della questione ci si è occupati nel primo capitolo. Si veda inoltre Gottfried Korff [Hrsg.], *Kasten 117. Aby Warburg und der Aberglaube im Ersten Weltkrieg*, cit. e G. D. Huberman, *Warburg devant la guerre: Notizkästen 115-118*, cit.

<sup>538</sup> G. Didi-Huberman, *Tragédie de la culture et «Psychomachies» modernes*, in *Atlas ou le gai savoir inquiet*, cit., pp. 177-193.

<sup>539</sup> «On s'aperçoit ainsi, à lire l'histoire clinique de Warburg, que pas un seul de ses motifs délirants n'est, en fait, séparable des grands paradigmes où s'organisait depuis longtemps sa pensée historique et philosophique. La folie de Warburg fut donc, d'abord, un destin de son *Denkraum*. Sa «psychomachie», une lutte menée dans l'espace de la pensée entre les *astra* et les *monstra*, les constructions pour recueillir la multiplicité du monde et ses explosions de ce même monde en millions de cadavres (la guerre réelle) et en fantômes efficaces (la guerre dans l'âme)». Didi-Huberman G., *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'Oeil de L'Histoire*, 3, Les Editions de Minuit, Paris, 2011, p. 240.

<sup>540</sup> A. Warburg, *Mnemosyne. Grundbegriffe, II*, Warburg Institute Archive, III.102.3 e III. 102.4, Londra, 1928-1929, p.3 (appunto datato il 2 luglio 1929).

### 3.1.1. Tavola A

*Stile I.* Lo stile di un uomo scaturisce dalla *direzione, sempre uguale, dalla volontà* particolare che lo distingue dalla direzione della volontà complessiva del suo tempo.

Il compito dello scienziato è di separare ciò che è proprio dell'*epoca*, della "compatta maggioranza", da ciò che invece è proprio della *persona*.<sup>541</sup>

Serve indubbiamente una bussola per orientarsi nella nuova vita dopo Kreuzlingen e nel mondo inedito post bellico che saluta con picchi di entusiasmo e baratri di scetticismo le nuove conquiste scientifiche. Warburg, da grande studioso e amante della cultura classica, conosce la costante schisi con cui il mondo intellettuale in tutti i periodi storici ha acclamato o respinto rivoluzioni e innovazioni. Probabilmente è per questa ragione che si batte per la costruzione di uno spazio di senso critico lontano sia dal giudizio dogmatico e fobico che si accompagna alla nostalgia per un'agognata età dell'oro, sia dalla fiducia senza riserve in un futuro senz'altro migliore. Non dimentica in fondo di essere stato in prima persona un reduce di questa altalena. L'antidoto alla paralisi o al salto nel buio è una mappa sulla quale tracciare un percorso incerto, avventuroso e progressivo; non esiste nessuna contraddizione quindi tra l'esplorazione dell'ignoto e la sensatezza se ci si munisce degli strumenti più adatti ed efficaci.

Diversi sistemi di relazione in cui l'uomo si trova inserito: cosmico, terrestre, genealogico. Coincidenza di tutte queste relazioni nel pensiero magico, in quanto distinzione di discendenza, luogo di nascita e posizione cosmica, presuppone già un atto del pensiero. 1) orientamento 2) Scambio 3) Collocazione nell'ordinamento sociale<sup>542</sup>.

---

<sup>541</sup> «*Stil I.* Der Stil eines Mannes aus der besonderen, *stets gleichen Willensrichtung*, die ihn von der allgemeinen Willensrichtung seiner Zeit scheidet. Die Aufgabe des wissenschaftlichen Arbeiters ist, zu scheiden, was der Zeit *überhaupt* der kompakten Majorität und was *der Person* eigenthümlich ist». A. Warburg, *Frammenti sull'espressione*, cit., p. 41, fr. 47.

<sup>542</sup> «Verschiedene Systeme von Relationen, in die der Mensch eingestellt ist, kosmisch, irdisch, genealogisch, Ineinssetzung aller dieser Relationen im magische Denken denn Sonderung vom Abstammung, Geburtsort und kosmischer Situation setz schon eine Denkleistung voraus. 1) Orientierung; 2) Austausch; 3) soziale Einordnung». A. Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, cit., p. 8.

La costante e complessa idea warburghiana di costellazione si materializza nel primo pannello incarnandosi nelle sue differenti declinazioni. Sullo sfondo della valenza metaforica in cui essa si configura come sistema di relazioni al contempo magico-mitologiche e metodologico-concettuali, viene messo in risalto il valore ancestrale della volta celeste come guida degli spostamenti via mare e via terra. Nella scelta del montaggio verticale ma non gerarchico delle tre raffigurazioni, Warburg rivela la volontà di tenere insieme la polarità antropologica per eccellenza, quella tra corpo e intelletto. In alto campeggia la carta del cielo con le sue costellazioni zoomorfe e antropomorfe (*Raffigurazione del cielo con costellazioni*, acquaforte acquerellata su rame, Olanda, 1684 [Hamburg, Planetarium]); appena sotto, nella sezione centrale si trova la mappa che individua le tappe delle migrazioni di figure, simboli, pensieri attorno al bacino del Mediterraneo<sup>543</sup> (*La carta degli itinerari delle trasmigrazioni, tra Nord e Sud e tra Est e Ovest* [London, The Warburg Institute]); in basso il microcosmo familiare, emblematicamente rappresentato dall'albero genealogico di una celebre famiglia del Rinascimento italiano, i Medici-Tornabuoni (*Albero genealogico della famiglia Medici-Tornabuoni*, disegno di Aby Warburg [London, The Warburg Institute]). È concessa piena libertà al fruitore nel guidare lo sguardo dal basso verso l'alto, dalle radici che legano l'individuo alla sua stirpe all'astrazione fantastica e logico causale, o viceversa, ma a fronte di elementi uguali la composizione non rimane invariata. Un dato però resta costante e avvalorata l'ipotesi che la riproduzione fotografica sia una consapevole, ulteriore, presa di distanza per mettere a fuoco i confini del *Denkraum*: il linguaggio ritenuto più consono per il pannello che ruota attorno la macroquestione dell'orientamento, fisico e simbolico, è quello grafico-schematico. Tra le fasi stratificate dell'elaborazione riflessiva, ci si scontra con la necessità di maneggiare schematicamente anche i fenomeni storico-culturali e non soltanto quelli prettamente scientifici. Perfino l'agitazione simbolica delle figure mitologico-astrali sembra in questo modo occupare uno spazio che lascia trapelare una quiete provvisoria. Eppure, le curvature delle linee portanti dei tre schemi tradiscono l'apparente stasi e trasmettono già l'inquietudine e lo slancio di cui parleranno le successive tavole numerate.

---

<sup>543</sup> Cfr. K. Mazzucco, K. W. Forster, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, cit., p. 86.



Come accennato, molte delle questioni suggerite dal pannello sono sorte nel corso della trattazione e sembrano qui acquistare una propria, naturale ma travagliata, forma e collocazione. Nel riprendere le fila di problemi anticipati o appositamente lasciati aperti in precedenza per seguirne l'evoluzione lungo il cammino warburghiano, sembra più che mai pertinente completare la lettura di una definizione di *orientamento* che abbraccia tanto il movimento fisico quanto quello simbolico, rinnovando il legame con Herder. Cornelia Zumbusch chiama in causa proprio colui che per primo ha proposto una valida alternativa al modello dualistico cartesiano, per mostrare il ruolo saliente del gesto espressivo all'interno della teoria warburghiana, dove nettamente il concetto trasborda la sua applicazione e delimitazione in campo storico-artistico<sup>544</sup>. Nell'ambito della teoria linguistica herderiana, sviluppata nel *Saggio sulle origini del linguaggio*<sup>545</sup>, lo studioso approfondisce non tanto le questioni tradizionali della denominazione degli oggetti del mondo o delle possibilità del linguaggio formalizzato di veicolare significati chiari e distinti, ma ciò che più affascina Herder sono gli impulsi elementari (*elementaren Drang*) implicati nell'espressione della sfera emozionale e involontaria (*Gefühlsäußerung*)<sup>546</sup>. Se l'origine del linguaggio, va ricercata a suo giudizio nella spontaneità dell'espressione fonetica sensibile (*die spontane lautliche Empfindungsäußerung*), ne segue che la sfera della ragione non sarà l'unica deputata al conferimento del significato ma opererà in accordo con le forze impulsive. Il linguaggio che sgorga dunque dalla correlazione e dallo scambio tra il sensorio e la sensatezza (*Bessonnenheit*), è così in grado di isolare il suono *sensibile* come tratto distintivo all'interno del magma percettivo, interrompendo e arginando il flusso passivo delle impressioni. In questa pausa di riflessione, molto vicina alla sospensione del *Denkraum* warburghiano, l'uomo sperimenta l'andirivieni tra il fluire passivo e l'agire attivo che contraddistingue il suo rapporto con il mondo. Anche per Warburg il linguaggio lascia trasparire l'imprecisa simultaneità tra i messaggi non immediatamente codificabili di un

---

<sup>544</sup> C. Zumbusch, *Revisionen des Ausdruck bei Herder, Plessner und Cassirer*, in *Wissenschaft in Bilder. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*, cit., pp. 150-166.

<sup>545</sup> J. G. Herder, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache welche den von der Königl. Akademie der Wissenschaften für das Jahr 1770 gesetzten Preis erhalten hat. Von Herrn Herder. Auf Befehlen der Akademie herausgegeben*; trad. it. Agnese Paola Amicone, *Saggio sull'origine del linguaggio*, Nuove Pratiche Editrice, Parma, 1995.

<sup>546</sup> C. Zumbusch, *Wissenschaft in Bilder*, cit., p. 156.

corpo parlante e la struttura convenzionale della comunicazione verbale che meglio si predispone al controllo volontario. Il dispositivo direttamente installato dentro il flusso percettivo e in grado di incanalare la sua potenza senza inibirla, è per Warburg la memoria come raccolta selezionata di quelle eccitazioni che hanno ricevuto risposta attraverso espressioni fonetiche (*lautliche Äußerung*) (esplicite o interiori)»<sup>547</sup>. I problemi relativi al funzionamento di tale sistema vengono individuati negli appunti preparatori della conferenza di Kreuzlingen ma dovranno attendere qualche anno per ottenere una serie di soluzioni, seppure incompiute, tradotte nel linguaggio visivo di *Mnemosyne*. Il modo in cui sorgono le espressioni linguistiche o figurative, quale meccanismo conscio o inconscio guida la loro registrazione nell'archivio mnemonico e quali le leggi che governano la loro sedimentazione e il loro riemergere sono interrogativi che si sciolgono infatti solo all'interno del *Denkraum* puntellato dalla vitalità dell'immagine simbolica<sup>548</sup>. Nell'*Atlante*, repertorio misto del gesto espressivo (*gebärdensprache*), le formule di *pathos* (*Pathosformeln*) trasportano e rendono visibili in superficie il riflesso vivo della dimensione riflessiva, che trae nuova linfa all'incrocio tra le dimensioni temporali, nel rinnovamento e nella ripetizione delle *Nachleben*. In questa sospensione si schiude la direzione.

L'orientamento simbolico non è dunque per nulla relegato a una sfera dell'astrazione concepita come ultimo atto di una serie di passaggi obbligati e gerarchicamente organizzati nel cammino dell'evoluzione umana. Il pannello A mostra pur nella sua essenzialità l'impossibilità di suddividere in compartimenti stagni i differenti caratteri dell'esistenza e, nonostante l'organizzazione schematica, non sfugge l'inevitabile rimando alle successive due tavole introduttive. È interessante continuare a cercare la conferma dell'intreccio costitutivo dei tre elementi all'interno della produzione herderiana, dove la doppia natura dell'orientamento umano (A) chiama in causa da un lato il rapporto tra macrocosmo e microcosmo e le relative derive di questo sistema relazionale (B), dall'altro lo sviluppo tecnico (C) come processo che accompagna l'essere umano fin dalla sua nascita.

---

<sup>547</sup> A. Warburg, *Gli Hopi*, cit., p. 50.

<sup>548</sup> *Ibidem*.

Sia nel *Saggio sull'origine del linguaggio* che in *Auch eine philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*<sup>549</sup>, Herder ha variamente affrontato la questione della tecnica e la funzione che essa ha progressivamente assunto per ogni stadio dell'evoluzione umana; a partire dalle grandi civiltà, da quella Egiziana, alla Mesopotamia e alla Grecia antica, fino all'età moderna. È già la stessa etimologia greca, *téchne*, a rivelare il controverso legame tra l'acquisizione teorica di una determinata competenza e la relativa abilità pratica, il saper fare. *Téchne* designa infatti un ampio spettro di competenze: la cultura agricola del contadino, la perizia del muratore nel costruire abitazioni, il modo di segare gli alberi del taglialegna, così come la medicina, l'arte del canto e il talento dell'artigiano. Come si può facilmente intuire in accordo con il principale intento herderiano di risaldare la cesura del dualismo cartesiano, la ricognizione storica dello sviluppo della tecnica è solo un mezzo per coglierne le implicazioni teoretiche e antropologiche. In questo senso la tesi che Herder porta avanti nel suo saggio sul linguaggio è molto vicina a quella di Protagora<sup>550</sup>, promulgatore di una teoria che diventerà nei secoli un punto di partenza essenziale nelle speculazioni filosofiche e antropologiche. Il filosofo greco marca i tratti distintivi originari dell'essere umano in contrapposizione al regno animale: mentre gli animali godono naturalmente di un ambiente predeterminato - quello che Von Üxuell chiamerà *Umwelt* - l'uomo non possiede uno spazio proprio ma l'abilità manuale conferitagli da Efesto e il prezioso dono di Atena di poter attingere al *logos* divino. La combinazione tra manualità, interazione linguistica e fede religiosa in un mondo invisibile che lo trascende offre all'uomo gli strumenti sostitutivi attraverso i quali sopperire alla necessità di nutrimento, di indumenti, utensili e di un rifugio sicuro contro gli attacchi esterni. Inoltre, è proprio in virtù della facoltà linguistica che egli può progettare al di là dalle immediate impellenze del presente e delegare alle strutture politiche le ulteriori competenze tecniche che inevitabilmente sorgono all'interno della vita comunitaria. Se l'uomo non è dunque un essere altamente specializzato, trova l'occasione di compensare la carenza con una forza di cui sono sprovvisti gli animali: la capacità attiva

---

<sup>549</sup> J. G. Herder, *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit. Beitrag zu vielen Beyträgen des Jahrhunderts*, 1774.

<sup>550</sup> R. Müller, *Aufklärung in Antike und Neuzeit. Studieren zur Kulturtheorie und Geschichtsphilosophie*, BWV-Berliner Wissenschafts Verlag, Berlin, 2008, p. 173 ss.

di plasmare il proprio ambiente. Abbiamo già ampiamente approfondito nella prima parte gli analoghi sviluppi della concezione antropologica herderiana e, del resto, tale modello argomentativo era un modo di procedere assai diffuso per rimarcare la centralità dell'impulso tecnico (*Kunsttrieb*)<sup>551</sup>. La stessa analisi herderiana raccoglie l'eredità degli scritti sul *Kunsttriebe* degli animali di Hermann Samuel Reimarus.

Ogni animale appartiene dalla sua nascita a un determinato ambiente (*Kreis*) all'interno del quale trascorre tutta la sua vita fino alla morte. È però strano che tanto più acuti e sviluppati siano i sensi di un animale, più forti e definiti i suoi istinti e meraviglioso ciò che è in grado di produrre, quanto più piccolo è il suo ambiente e limitata la sua capacità di modificarlo. Le api costruiscono i loro alveari con sapienza, l'ape regina è la sola a possedere un'abilità che non può trasmettere; ma fuori dalle celle e dalla sua piccola comunità di api perde la sua specificità. Il ragno tesse con l'arte di Minerva, ma tutta la sua tecnica si manifesta nella costruzione di queste intricate ragnatele; questo è il suo mondo! Com'è meraviglioso questo insetto e come è ristretto il suo raggio di azione (*Der Kreis seiner Wirkung*)! L'uomo non vive in una dimensione così monotona e circoscritta in cui lo attende una sola attività; esiste per lui un vasto mondo di occupazioni e norme.<sup>552</sup>

Nel *Saggio sull'origine del linguaggio*, Herder riconduce l'iperspecializzazione di alcuni animali a un numero molto ristretto di possibilità o addirittura a una sola attività interamente guidata da istinti affinati all'interno di una determinata e delimitata sfera sensoriale. A fronte di una minore ricettività sensoriale, l'essere umano può godere di un'esperienza del mondo meno vincolata e più vasta, la cui ampiezza è direttamente proporzionale allo sviluppo delle facoltà intellettive. In linea con quanto sostenuto da Reimarus, con la comparsa dell'uomo si ha, a giudizio di Herder, una svolta inedita e decisiva («[...] *mit dem Menschen ändert sich die Szene ganz*»<sup>553</sup>). Se

---

<sup>551</sup> Ivi.

<sup>552</sup> «Jedes Tier hat seinen Kreis, in den er von der Geburt an gehört, gleich eintritt, in dem es lebenslang bleibt uns stirbt: nun ist es aber sonderbar, dass je schärfer die Sinne der Tiere, je stärker und sichrer ihre Triebe und je wunderbarer ihre Kunstwerke sind, desto kleiner ist ihr Kreis, desto einartiger ist ihr Kunstwerk [...] Die Biene in ihrem Korbe baue mit der Weisheit, die Egeria ihren Numa nicht lehren konnte; aber außer diesen Zellen und außer ihrem Bestimmungsgeschäft in diesen Zellen ist sie auch nichts. Die Spinne webet mit der Kunst der Minerve; aber alle ihre Kunst ist auch in diesem Spinnraum verwebet; das ist ihre Welt! Wie wundersam ist das Insekt, und wie enge der Kreis seiner Wirkung! [...] Der Mensch hat keine so einförmige und enge Sphäre, wo nur Eine Arbeit auf ihn warte; eine Wlt von Geschäften und Bestimmungen liegt um ihn.» Ibidem, p. 175-176, trad. mia.

<sup>553</sup> Ibidem, p. 176.

gli animali sono dotati naturalmente della forza e delle capacità necessarie al soddisfacimento dei bisogni primari e alla conservazione della specie, nel mondo umano in cui la componente della scelta è di vitale importanza per la stessa sopravvivenza, non ci può essere uno schema comportamentale e istintuale altamente definito. La potenza della dimensione riflessiva si gioca per Warburg proprio in questo scarto, nella misura e nelle sembianze dell'intervallo tra lo stimolo e la risposta. Ancora Reimarus.

Gli uomini possono e devono determinare autonomamente le proprie azioni e i propri comportamenti, il perfezionamento tecnico e l'appropriazione di una particolare abilità sono il frutto della capacità riflessiva, della perseveranza e dell'esercizio costante. L'uomo non poteva venire al mondo provvisto ereditariamente di abilità tecnica (*Kunst*) e conoscenze, altrimenti sarebbe stato naturalmente solo e non sarebbe riuscito in seguito a diventare competente in nessuna attività<sup>554</sup>.

Questo è il nucleo centrale che Reinart Müller, nel suo *excursus*<sup>555</sup> sul concetto di Illuminismo a partire dall'Antichità fino al secolo dei Lumi, riconosce come cellula germinativa di una costellazione di problemi che puntellano la storia del pensiero e, senza sparire e dissiparsi mai completamente, prendono di tanto in tanto il sopravvento all'interno della scena speculativa. A partire dalla filosofia ionica, passando per i pensatori attici del V secolo a.c., fino alla riproposizione di questi temi in epoca ellenistica, l'Antichità ha anticipato questioni che, prima nel Quattrocento e in seguito a pieno titolo nel Settecento, sarebbero diventate imprescindibili nel dibattito contemporaneo. Attorno all'indagine delle potenzialità della ragione umana e della sua specificità rispetto al mondo animale ruotano gli enigmi millenari relativi alla posizione che l'uomo occupa nel cosmo, alle complesse connessioni tra natura e cultura e alle rispettive implicazioni socio-culturali, all'ambivalenza del progresso tecnico e al significato dei mutamenti dello stile di vita e della scala di valori nel corso delle epoche

---

<sup>554</sup> «[...] und sie können und müssen alle Kräfte und Handlungen selbst determinieren und sich alle besondere Vollkommenheit und Geschicklichkeit durch Nachdenken, Fleiß und Übung erwerben. [...] Der Mensch konnte keine besondere Kunst und Wissenschaft erblich mit auf die Welt bringen, sonst wäre ihm die allein natürlich, und er hätte sich weiter zu nichts geschickt machen können». Ivi.

<sup>555</sup> R. A. Müller, *Aufklärung in Antike und Neuzeit. Studieren zur Kulturtheorie und Geschichtsphilosophie*, cit.

differenti. L'idea herderiana di sviluppo tecnico si distacca dallo spirito dei suoi contemporanei proprio in virtù del riorientamento corporeo che conferisce alla ragione. Se nel saggio incentrato sul linguaggio, il significato antropologico della tecnica si configurava come componente di fondamentale importanza nello sviluppo del singolo individuo, Herder sembra non essere dello stesso avviso quando si tratta di valutare il suo impatto sociale e storico. Lo scritto del 1774, *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*, si colloca a pieno titolo nel solco della temperie culturale illuminista, eppure Herder sembra avanzare alcune riserve nei confronti della concezione teleologica di un progresso che proceda in maniera rigorosamente lineare. Le diverse epoche storiche non devono essere concepite come tappe di sviluppo costante in funzione dell'epoca moderna; così facendo momenti salienti ma controversi come Antichità e Medioevo verrebbero sviliti e relegati a una funzione meramente preparatoria per le fasi a venire. Al contrario, ogni luogo e ogni tempo trova in se stesso il suo compimento e non vi è nessuna causa teleologica insita nel processo storico<sup>556</sup>.

Le osservazioni di Siegfried Weigel<sup>557</sup> ci riconducono, senza uscire fuori dai binari della digressione herderiana, nuovamente alla tavola A. Nonostante il volume di *Idee per una filosofia della storia dell'umanità*<sup>558</sup> sia stato pubblicato più di venti anni prima della *Filosofia zoologica*<sup>559</sup> di Lamarck, l'opera contiene già alcune anticipazioni delle teorie evoluzionistiche. La ricostruzione della successione storica delle tappe dell'umanità prevede infatti per Herder la disamina delle caratteristiche dei differenti ambienti in cui nascono e vivono gli individui e gli effetti che queste diversità implicano. I parametri presi in esame sono quelli utilizzati da Lamarck, ovvero la collocazione geografica e le condizioni climatiche. L'appartenenza geografica, identificata come matrice per classificare le popolazioni, è per Herder un punto di partenza che non necessita di ulteriori approfondimenti retrospettivi e al quale dunque si può senz'altro risalire per ripercorrere l'avvicinarsi delle discendenze. Il fatto che le

---

<sup>556</sup> Cfr. Ibidem, p. 180.

<sup>557</sup> Sigrid Weigel, *The evolution of culture or the cultural history of the evolutionary concept: epistemological problems at the interface between the two cultures*, in B. Larson, S. Flach, *Darwind and the Theories of Aesthetics and Cultural History*, cit., pp. 98 ss.

<sup>558</sup> J. G. Herder, *Idee per la filosofia della storia dell'umanità*, a cura di Valerio Verra, Laterza, Roma, 1992.

<sup>559</sup> J.B. Lamarck, *Filosofia zoologica*, introduzione, traduzione e commento di Giulio Bersanti, La Nuova Italia, 1976.

mappe e gli alberi genealogici siano, in quanto schemi epistemologici, reciprocamente sovrapponibili è sintomatico nell'ottica herderiana della correlazione tra genealogia e clima, affermazione in cui Weigel riscontra un'affinità con le successive teorie evoluzionistiche soprattutto per due ragioni. In primo luogo, Herder riconosce nello studio comparativo delle appartenenze geografiche la possibilità di ricostruire la storia psico-geografica delle discendenze e delle diversificazioni in base ai periodi e al clima, ottenendo in tal modo risultati fondamentali nella classificazione dei cambiamenti antropologici. In secondo luogo, egli considera la genealogia una somma della disposizione genetica così come della determinazione della struttura corporea, in concomitanza con la predisposizione imposta dal fato che colloca gli individui in un luogo o in un altro fornendo loro i caratteri più appropriati all'epoca e alle circostanze ambientali<sup>560</sup>. Weigel osserva ancora come nell'opera herderiana si trovino in questo senso gli embrioni dell'ipotesi haeckeliana di *ricapitolazione* secondo la quale ogni forma di vita ripete nel corso del suo sviluppo ontogenetico le tappe dell'evoluzione filogenetica. La rilevanza che Herder attribuisce alla tensione tra mappa e albero genealogico si lascia ulteriormente confrontare con l'ordine naturale che in Lamarck emerge dall'interazione tra i pattern epistemologici di una storia naturale e i caratteri di *classificazione e distribuzione*<sup>561</sup>.

Collocare all'ingresso dell'atlante un pannello in apparenza piuttosto scarno che mostra tre rappresentazioni grafico-schematiche di complessi fenomeni culturali per natura difficilmente riducibili e quantificabili, è allora un invito a non lasciarsi abbagliare dalla priorità data al codice figurativo ma a imparare piuttosto a districarsi negli intervalli indistinti delle cifre espressive. Se da un lato, come sostengono Centanni e Mazzucco<sup>562</sup>, Warburg opera nel solco della tradizione darwiniana, applicando la teoria dell'espressione delle emozioni alla trasmissione dei simboli e dei significati nei diversi contesti geografico-storico-culturali secondo gli stessi criteri di resistenza e adattamento, dall'altro non vi è dietro l'intento di proporre una sistematizzazione della storia della cultura secondo un paradigma strettamente evoluzionistico. Non si tratta

---

<sup>560</sup> Sigrid Weigel, *The evolution of culture or the cultural history of the evolutionary concept*, cit. p. 98.

<sup>561</sup> Ivi, p. 99.

<sup>562</sup> K. Mazzucco, M. Centanni, *Orientamento, geografia, genealogia. Lettura della tavola A del Bilderatlas di Aby Warburg*, Engramma.

cioè di leggere e interpretare le forme culturali secondo i metodi di osservazione e le griglie concettuali utilizzate nella comprensione delle forme viventi. Guardare il fluire dei motivi storico artistici nella complessità della loro origine biologica e del loro divenire è altra cosa dal baipassare la specificità della loro natura al limite tra organico e inorganico. Se la produzione culturale non si sottrae all'intersezione temporale imprevedibile e discontinua di avanzamenti e regressioni lo fa proprio in virtù di questo potere, quello di sviscerare le contraddizioni interne della sfera antropologica.

Il 4 giugno del 1924 Ludwig Binswanger riporta tra le pagine della storia clinica del suo paziente l'episodio problematico del suo trasferimento in un altro padiglione della clinica. L'incapacità di orientarsi nelle nuove stanze e di dare una disposizione differente agli oggetti personali conferma nella sua paradossalità – se si pensa soprattutto all'impianto metodologico di *Mnemosyne* - che le questioni teoriche affrontate da Warburg sono al contempo nodi dolorosi della sua esistenza. Inscindibilità che non coincide con l'annullamento dei fatti esterni tramite uno sguardo puramente soggettivo. Con Didi-Huberman possiamo senz'altro dire che per il Warburg ammiratore di Nietzsche in bilico tra lucidità e patologia tutto vibra senza scampo all'interno del mondo doloroso delle passioni umane. Warburg però è anche colui che cerca una mediazione metodologica e terapeutica in Burckhardt, nella «misura intensificata che è vita e al contempo suo contenimento»<sup>563</sup>. Il risultato trapela chiaramente dalle parole di Binswanger: pur trattandosi del resoconto di un comportamento patologico, vi è la prova di come la riflessione teorica vada *maneggiata* con cura perché non è una bolla eterea e inconsistente ma i suoi elementi sono di fatto inevitabilmente operativi nel mondo reale dei corpo viventi.

Il paziente si era già gradualmente abituato all'imminente cambio di alloggio, ha potuto però partecipare all'arredamento ed esprimere dei desideri. Tuttavia, l'ultimo giorno aveva predetto che il tentativo sarebbe fallito. Ha dato, con zelo, una mano a fare e disfare i bagagli. Durante i giorni del trasloco è stato molto tranquillo; ora è di nuovo leggermente più irrequieto, ma disturba meno sia con i suoi soliloqui nella stanza da bagno sia con i suoi monologhi serali, che durano fino alle undici e mezzo. Comunque dà il suo contributo.

---

<sup>563</sup> J. Burckhardt, F. Nietzsche, *Carteggio, con un saggio di A. Warburg*, cit., p. 10.



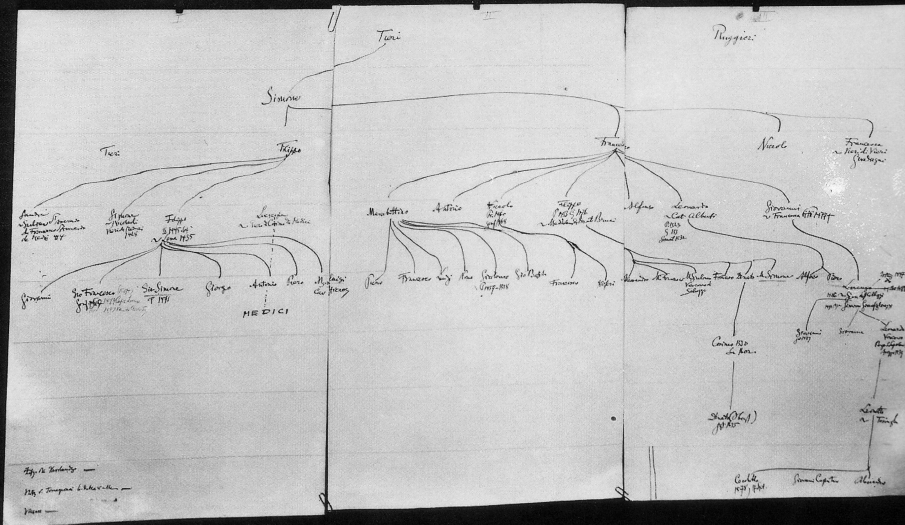
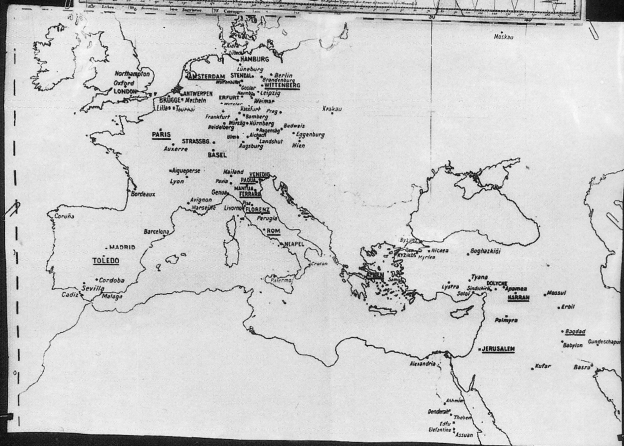
L'aspetto che gli crea più difficoltà è abituarsi alle nuove stanze, in particolare al lavatoio. Per analogia con la disposizione dei bagni ad Amburgo e Jena, dove il gabinetto e il lavatoio-stanza da bagno erano separati, già al Parkhaus aveva suddiviso in maniera fittizia la stanza da bagno in due vani, soprattutto per quanto riguarda gli utensili per il bagno: per esempio una volta usa la caraffa come «caraffa del gabinetto», la volta seguente la usa come «caraffa della stanza da bagno», autoconvincendosi che si tratti di due caraffe differenti. È così si comporta con tutto il resto, il sapone ecc. a Villa Maria tutto è ancora più complicato, poiché ora il paziente deve far conciliare il lavatoio di Jena e quello del Parkhaus con quello attuale, cosa che gli crea molte difficoltà. Gli risulta già molto difficile ricostruire nella memoria la stanza da bagno del Parkhaus. In generale è molto turbato dalla *nuova disposizione degli spazi*, è alquanto *disorientato*, per esempio dal fatto che qui l'asse del tavolo è posizionata verso la finestra in maniera differente e che, di conseguenza, egli deve compiere movimenti diversi per andare dal tavolo alla finestra ecc. Appoggia gli effetti personali, come i libri, i quadri, sul tavolo perché ciò gli facilita l'orientamento. Quando si dedica alla lettura ecc., guarda di nascosto verso quegli oggetti perché ciò gli conferisce una certa tranquillità. Perciò non smette di trascinarsi dietro le sue cose<sup>564</sup>.

---

<sup>564</sup> L. Binswanger, A. Warburg, *La guarigione infinita*, cit., p. 142.



A



### 3.1.2. Tavola B

Ovunque riconosciamo un uomo che, vagando senza meta nelle sue colte odissee, ignorando la propria sorte nella res pubblica delle lettere, mentre si fa strada attraverso tutte le province della letteratura, possiede tuttavia un sentimento saldo riguardo a tutte le questioni della vita e della scienza che gli sono affini. Per utilizzare una immagine metafisica, si può dire che, mentre sembra smarrirsi e perdersi nel macrocosmo di una biblioteca universale, il suo microcosmo rispecchia solo ciò per cui egli è predestinato in quando *vis repraesentativa universi*.<sup>565</sup>

Che la seconda tavola sia pensata in stretta continuità con la prima è facilmente intuibile fin dalla didascalia introduttiva: «Gradi diversi di proiezione del sistema cosmico sull'uomo. Corrispondenza armonica. Successivamente: riduzione dell'armonia alla geometria astratta invece che a quella cosmicamente determinata (Leonardo)»<sup>566</sup>. I temi più che collocabili lungo una sequenza graduale di ordine quantitativo, si connettono in una struttura concentrica o spiroidale. Cosa ci dice infatti che l'orientamento (A) sia la macroquestione che illumina la relazione, o meglio le relazioni, tra l'uomo e il cosmo (B) e non sia invece uno dei parametri interni ai singoli micromondi che di volta in volta entrano in collisione in seguito all'introduzione di nuovi paradigmi? Il pannello B è un'esposizione circolare e *in progress* della tensione tra microcosmo e macrocosmo che spinge l'uomo inerme ora da un lato, ora dall'altro, finché non è proprio lui a rubare volontariamente la scena imponendosi al centro della rappresentazione del cosmo. È un fraintendimento però, credere che la serie di raffigurazione selezionate da Warburg trovi il suo definitivo compimento nell'armonia degli studi prospettici rinascimentali. Né Leonardo (*Le proporzioni del corpo umano*, disegno 1485-1490, Venezia, Galleria dell'Accademia) né Dürer (*Le proporzioni ideali del corpo umano secondo Dürer* [didascalia della KBW], Hans von Kulmbach, *Studio delle proporzioni umane*, disegno a penna, 1513, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett) chiudono e risolvono il montaggio figurativo del pannello B ma

---

<sup>565</sup> Justi a proposito di Winkelmann, citazione che Warburg ricompia all'interno dei suoi appunti giovanili. A. Warburg, *Frammenti sull'espressione*, cit., p. 182.

<sup>566</sup> «Verschiedene Grade der Abtragung des kosmischen System auf den Menschen. Harmonikale Entsprechung. Später Reduktion der Harmonie auf die abstrakte Geometrie statt auf die kosmisch bedingte (Leonardo).

sono accerchiati dalla lunga e radicata tradizione astrologica degli «uomini zodiacali», elemento ibrido medico-cosmologico in cui le parti del corpo dell'essere umano fungono da strumento passivo di cerniera tra cielo e terra. Si tratta di una pratica medico-astrologica per individuare i punti in cui eseguire i salassi, identificati in base alla corrispondenza tra le zone astrali e le parti anatomiche, a seconda del segno zodiacale in cui si trovava in quel momento a transitare la luna. La raffigurazione di Hildegard von Bingen (*L'uomo nel cerchio delle potenze cosmiche. Raffigurazione di una visione di santa Ildegarda di Bingen*, XII sec. [didascalia KBW], da Hildegard von Bingen, *Liber divinorum operum*, ms. 1924, inizio XIII sec., fol. 9r, Lucca, Biblioteca governativa), così come lo schema dei salassi (Indicazioni per i salassi, da *Verbesserter Hamburger Historienkalender*, 1724) e l'uomo zodiacale di Jean e Paul Limbourg (*Homo zodiacalis*, da *Très Riches Heures du Duc de Berry*, ms. 65, post 1417, fol. 14v, Chantilly, Musèè Condé) sono una rassegna variegata dei tipi di antropocentrismo sottesi a paradigmi storico-filosofici differenti. Questo ci consente di guardare il pannello discostandoci dalla prima inevitabile impressione di trovarsi di fronte a nove immagini che raffigurano l'uomo come semplice oggetto. Allontanandoci da tale valutazione fino a ribaltarla completamente, si avverte nella centralità del corpo umano l'eco della precoce lettura warburghiana di *Rinascimento e barocco*<sup>567</sup>, opera giovanile di Wöllflinn che consente di leggere la tavola dal punto di vista dell'uomo come soggetto cosciente: «Forme fisiche possono risultare caratteristiche solo nella misura in cui noi stessi possediamo un corpo. Se noi fossimo delle entità puramente ottiche, il giudizio estetico del mondo fisico ci sarebbe precluso»<sup>568</sup>. Wöllflinn tenta così di dare una risposta alla domanda cardine della teoria dell'empatia relativa al modo in cui le forme inanimate possano dare l'illusione di trasmettere uno stato d'animo. La concezione vitruviana somatico-energetica alla quale Wöllflinn si riallaccia, apre immediatamente al valore precipuo, ribadito dalla tavola B, che per Warburg assume il

---

<sup>567</sup> A. Warburg, *Frammenti sull'espressione*, cit., p. 206; da A. Pinotti, *Animazione del presente, immedesimazione nel passato. Warburg e l'empatia*, in *I molti rinascimenti di Aby Warburg*, Atti del convegno internazionale, XIV Settimana di Alti Studi Rinascimentali (Ferrara 16-18 febbraio 2012), Fabrizio Serra editore, Pisa-Roma, 2013, p. 102.

<sup>568</sup> H. Wölfflin, *Psicologia dell'architettura* (1886), ed. it. a cura di Ludovica Scarpa, Davide Fornari, Milano, Et. al, 2010, p. 13; da A. Pinotti, *Animazione del presente, immedesimazione nel passato. Warburg e l'empatia*, in *I molti rinascimenti di Aby Warburg*, Atti del convegno internazionale, XIV Settimana di Alti Studi Rinascimentali (Ferrara 16-18 febbraio 2012), Fabrizio Serra editore, Pisa-Roma, 2013, p. 100.

Quattrocento italiano. Attraverso la lotta insita nella polarità rinascimentale tra i residui e i retaggi magico-medico-religiosi in contrasto con le nuove conquiste della prospettiva geometrica l'uomo si trasforma da centro passivo-ricettivo in balia degli influssi astrologici a soggetto attivo centrifugo dell'ordine cosmico<sup>569</sup>. Per quanto Warburg sia un convinto sostenitore dello spazio del pensiero guadagnato dall'Uomo nuovo di Leonardo e Dürer, artisti che massimamente connotano il corpo umano come punto di irradiazione di energie centrifughe attive, unità di misura dell'intero cosmo, lo studioso amburghese non considera conclusa grazie ai traguardi dell'Umanesimo «la *via crucis* della precaria intelligenza umana»<sup>570</sup>. Ai due maestri va il merito di aver recuperato ed estrapolato le figure della tradizione classica liberandole dal loro amalgama magico-religioso senza creare una fredda e fittizia rappresentazione ideale e manieristica. La fucina di Dürer, come in più di un'occasione ribadisce Warburg, è affollata dalle drammatiche e mostruose figure mitologiche la cui metamorfosi morfologica conduce con fatica all'«incarnazione plastica dell'uomo lavoratore che pensa»<sup>571</sup>. Questa impossibilità di redimere l'uomo dallo spettro doloroso delle passioni ben si sposa con il personaggio che si cela nel titolo stesso dell'opera e che comparirà dopo poco nella seconda tavola<sup>572</sup>: Atlante, figura al contempo mitologica, metodologica, allegorica e autobiografica alla quale Didi-Huberman dedica non a caso un'intera sezione<sup>573</sup> del suo testo su *Mnemosyne*.

Ci interessa tornare nuovamente alle considerazioni del filosofo francese per due ragioni. La prima è stata appena annunciata, Atlante insieme a Prometeo ha il duro compito di prendere in carico il peso della responsabilità umana, una volta valicato il confine della scelta è impossibile venirne meno. Il corpo è curvato dal fardello del globo terrestre e dalla sfera della volta celeste che al titano tocca contemporaneamente separare e congiungere, un simbolo quanto mai esaustivo della convivenza non

<sup>569</sup> Cfr. M. Centanni, K. Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della memoria*, cit., p. 177.

<sup>570</sup> A. Warburg, *L'effetto della Sphaera Barbarica*, p. 92.

<sup>571</sup> Da Cfr. M. Centanni, K. Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della memoria*, cit., p. 182.

<sup>572</sup> Il cosiddetto *Atlante Farnese*, copia romana in marmo da un originale del II secolo a.c., 50-25 a.c. (Napoli, Museo Archeologico Nazionale); *Antico globo con la rappresentazione dei miti trasposti in cielo* [didascalia della KBW], globo del cosiddetto *Atlante Farnese*, calco in esso della copia marmorea romana (Napoli, Museo Archeologico Nazionale).

<sup>573</sup> G. D. Huberman, *Un titan qui ployait sous le fardeau du monde*, in *Atlas ou le gai savoir inquiet*, cit., pp. 83-108.

conciliabile ma ineliminabile tra patire e sapere. In questa dialettica tra viscerale e siderale si apre il secondo motivo presente all'interno della trattazione di Didi-Huberman, un tema caro a Warburg del quale si era già occupato nella conferenza del 1925<sup>574</sup>. La tavola 1 è per certi versi uno zoom sulla sequenza di immagini introduttive B, viene qui infatti fornito un dettaglio assai significativo, un ulteriore microcosmo nel microcosmo, della deriva iatro-astrologica, diagnostica, terapeutica. La didascalia, «Proiezione del cosmo su una parte del corpo a scopo di pratiche profetiche, fede babilonese di stato negli astri. Pratica originaria orientale»<sup>575</sup>, presenta sinteticamente il repertorio iconografico della pratica orientale dell'epatoscopia. Questa tradizione riemersa durante il Rinascimento, lungo la via migratoria tortuosa che da Babilonia giunge alle porte di Roma passando attraverso la cultura etrusca, consiste nell'interrogazione divinatoria delle viscere animali. Interpretare i segni impressi nel fegato di un montone per pronosticare il futuro dell'uomo sottende «un feticismo onomastico proiettato nel futuro»<sup>576</sup>, una fede cieca in un sistema armonico che non prevede quella discrepanza sostanziale tra ambiente umano e ambiente animale alla base, tra gli altri, del modello antropologico herderiano: «c'è un solo fegato cosmico del quale il fegato animale e quello umano sono sintomi individuali, [...] in qualche modo connessi intimamente»<sup>577</sup>. Il fegato d'argilla babilonese (*Fegato in argilla per l'insegnamento della divinazione babilonese* (London, The British Museum), prima immagine in alto a sinistra della serie, è la prova, a giudizio di Didi-Huberman, di quanto la precisione anatomica delle riproduzioni ritrovate in Oriente si distacchi di fatto dalla volontà di restituire una fedele trasposizione naturalistica dell'organo. L'esemplare esposto al British Museum, così come tutti gli altri manufatti dello stesso tipo, non è una massa oscura e informe ma è suddiviso in piccole zone geometriche che recano alcune iscrizioni relative alla predizione. L'esempio riportato da Aby Warburg nella conferenza in ricordo dell'amico Franz Böll è quanto mai emblematico del periodo appena trascorso a Kreuzlingen: «Quest'uomo guarisce oppure sfugge da un luogo

---

<sup>574</sup> A. Warburg, *L'effetto della «Sphaera Barbarica»*, cit., pp. 89 e ss.

<sup>575</sup> «Abtragung des Kosmos auf einem Teil des Körpers zu Weissagungszwecken. Babylonischer Staats-Sternglaube. Originäre orientalische Praktik». A. Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, cit., p. 14.

<sup>576</sup> A. Warburg, *Arte italiana e astrologia internazionale a Palazzo Schifanoia a Ferrara*, cit., p. 521.

<sup>577</sup> A. Warburg, A. Warburg, *L'effetto della «Sphaera Barbarica»*, cit., p. 91.

angusto»<sup>578</sup>. Un enigma, affine a quello della sua stessa guarigione, al quale, continua Warburg, non è possibile rispondere senza aver prima stilato il quadro completo dei dati interpretativi *sintomatici*. Ancora tra le pagine della conferenza del 1925 si incontra un altro probabile riferimento sottotraccia ai tre anni appena trascorsi, rinvio che suggerisce ancora una volta quanto sia impossibile per lo studioso amburghese banalizzare la polarità energetica tra pulsione e ragione. Panofsky propone a Warburg di integrare la sua analisi della storia epatoscopica, indicativa nel mostrare il passaggio dalle pratiche magico-curative alla medicina tradizionale, con l'episodio della visita di Ippocrate a Democrito riportato in un piccolo saggio di Wolfgang Stechow<sup>579</sup>. L'aneddoto dipinto da Moeyaert, racconta la conversazione tra il medico e il filosofo, che a detta degli Abderiti è improvvisamente caduto in preda alla pazzia. Democrito, circondato dalle sue letture e dai corpi di animali dissezionati, rivela a Ippocrate di essersi imbattuto nella ricerca della sede dell'anima mentre portava avanti i suoi studi sulla follia umana. Il medico rassicura subito gli abitanti di aver trovato non un pazzo, bensì il più sapiente degli uomini.

A giudizio di Warburg la scena ritratta da Berchem, in maniera più drammatica rispetto al quadro di Moeyart, segna i confini di un rinnovato dello spazio del pensiero della sensatezza: Democrito maneggia le viscere del capriolo dissezionato non con l'intento di scovarvi le premonizioni del fato ma con l'obiettivo di proporle una descrizione anatomica. Come ogni rivoluzione anche questa viene accolta con una prima reazione di diffidenza e sconcerto. La mano del filosofo colta nell'atto di stravolgere con un solo gesto una pratica consolidata, ci suggerisce una lettura meno semplicistica della figura posta da Warburg in conclusione del pannello B. La mano prestata alla chirosafia (*Suddivisone della mano secondo i pianeti di Agrippa von Nettesheim*, 1510, [didascalia della KBW, incisione da Agrippa von Nettesheim, *De occulta philosophia*, 1533, Libro II, cap. XXVII), unico frammento anatomico tra i corpi interi, se da un lato porta sul palmo le tracce dei collegamenti magico-astrologici, dall'altro si iscrive in un cerchio come l'uomo vitruviano, pronta a liberarsi dall'influsso passivo degli astri per tastare e misurare gli oggetti; afferrarli (*greifen*) e comprenderli (*ergreifen*).

---

<sup>578</sup> Ivi, p. 89.

<sup>579</sup> Ivi, pp. 93 ss.

Didi-Huberman descrive l'epatoscopia come una tecnica divinatoria sorta dall'incontro tra la semplice osservazione dei fenomeni naturali e la complessa elaborazione di situazioni ipotetiche, così come avviene per le previsioni nel gioco d'azzardo<sup>580</sup>. Anche una pratica apparentemente improvvisata e visionaria prevede dunque la messa a punto di uno schema, trasposto sul modello d'argilla, in cui si coglie l'interazione tra ricerca dell'orientamento, diagnosi e previsione. Questa oscillazione non a caso veniva ricercata, e a sua volta riproiettata, nell'attività epatica. Il fegato sede della bile nera, umore che secondo la medicina galenica eccede nel tipo melanconico, è infatti la sorgente di immaginazione e astrazione deputata al controllo dei desideri. I greci, che in esso individuavano il centro del corpo, produttore della vita (sangue) e delle passioni (bile), lo ponevano in connessione diretta con il *phrèn*, il diaframma – componente essenziale come abbiamo visto dell'etimologia della *sophrosyne* – nominandolo responsabile della salute mentale dell'individuo. Regolando il ritmo della vita racchiuso nella modulazione del respiro, il fegato influenza e determina, secondo tale dottrina, lo stato di saggezza o di follia<sup>581</sup>, nonché l'altalena tra la stasi contemplativa indotta dal pianeta associato all'organo della bile, Saturno, e la mania affannosa e frenetica senza scopo.

La via di scampo concessa dallo *Zwischenraum* artistico all'improduttività e al pericolo delle opposizioni ineliminabili insite nel mondo del vivente fa da cornice tematica e metodologica dell'intero progetto *Mnemosyne*. La promessa dell'arte di scampare alla collisione tra microcosmo e macrocosmo è racchiusa nel segreto dell'unità di misura, né ideale né matematica.

Imitazione artistica attraverso il nome in relazione alla forza di gravità [all'isolamento, al collegamento] *sul piano* tra soggetto e oggetto *senza un effettivo avvicinamento*  
[di contro: riduzione della distanza a zero].<sup>582</sup>

---

<sup>580</sup> G. Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, cit., pp. 29-30.

<sup>581</sup> Ivi, p. 35.

<sup>582</sup> «Künstlerische Nachahmung durch Name für das Schwerkraftverhältnis [Isolation/Verbindungs] *in der Ebene* zwischen S. und O. *ohne reale Annäherung*». A. Warburg, *Frammenti sull'espressione*, cit., fr. 304, p. 265.



L'opera si configura in questo senso come il frutto del ripetuto tentativo da parte del soggetto di porre tra sé e l'oggetto una distanza, ovvero un distacco cosciente dalla prima impressione satura di patetismo. Sia dalla morsa del peso del mondo in cui sapere e patire si affliggono reciprocamente, la condanna di Atlante, sia da quel principio di identificazione e corrispondenza che nell'approccio conoscitivo trascende il principio di connessione offuscando l'oggetto reale, come nell'esempio della divinazione epatoscopica. Se la specificità dell'uomo rispetto agli animali sta nel potersi ribellare alla gabbia degli automatismi di stimolo/risposta, dilazionando i tempi di reazione all'impulso fobico, questo scarto temporale di significazione del mondo può realmente imprimersi solo nell'immagine. L'arte si conferma una valida alternativa agli atteggiamenti conoscitivi dicotomici poichè tiene acceso il confronto tra le polarità, una dialettica che non congiunge i suoi elementi in un processo di sintesi ma all'interno della quale anche il movimento regressivo acquista un valore inedito. Regredire non equivale infatti al rifiuto delle progressive conquiste del pensiero logico causale e alla retrocessione al potere della superstizione, ma significa porsi al di qua di ogni punto di arrivo, dell'*apex* che si risolve in se stesso come *Stillstand*; giocare seriamente con le sfasature temporali per osservare i fenomeni nel loro divenire, *Denkbewegung*, un attimo prima che vengano travolti e trasfigurati dal contesto di eventi in cui sono immersi. L'attenzione che Warburg riserva al reticolo di forze tensive che fanno da sfondo e sorreggono il momento culminante dell'azione, ci riporta alla sua convinzione primaria, ovvero che il gesto espressivo può dischiudere, anche tramite pose identiche, sviluppi differenti o totalmente discordanti. La direzione simbolica sconvolge ogni previsione squisitamente formale: «il passaggio al movimento regressivo/retrogrado (senza costrizione al compimento di tutti gli stati) accade attraverso ciò che noi chiamiamo simbolica»<sup>583</sup>. Ben si coglie in queste considerazioni la netta differenza che per Warburg sussiste tra connessioni causali e meccanicismo unidirezionale. Lo spazio del pensiero non è un luogo restrittivo che costringe le energie magmatiche, ma al contrario ne dispiega sensatamente il vasto spettro delle potenzialità un attimo prima

---

<sup>583</sup> «Die Überleitung zur rückläufigen Bewegung (ohne Zwang zur Ablauf aller Zustände) geschieht durch das was wir nennen Symbolik». A. Warburg, *Symbolismus als Umfangsbestimmung*, Archivio Warburg, Londra, 45; da C. Cieri Via, *Aby Warburg: il concetto di Pathosformel fra religione, arte e scienza*, in M. Bertozzi [a cura di], *Aby Warburg e la metamorfosi degli antichi dei*, Franco Cosimo Panini, Ferrara, 2002, p. 128.

che si cristallizzino nella loro configurazione provvisoria. L'immagine simbolica è il risultato di un processo retrospettivo di comparazione di immagini diverse che permette di ripercorrere una tradizione attraverso i suoi aspetti significativi sopravvissuti nel tempo storico, riattualizzati nello spazio mobile del presente e tesi verso l'azione futura non ancora compiutasi.

Il diagramma circolare del dicembre 1899<sup>584</sup>, come dimostra Claudia Cieri Via<sup>585</sup>, convoglia i fattori implicati nella dialettica concentrica tra impressione, espressione e rappresentazione. Nella trasposizione mimetica, che come abbiamo visto non ha nulla a che fare con la mera duplicazione esteriore della realtà, reale e ideale si intersecano senza possibilità di reciproca riduzione. Al contrario, l'atto mimetico è il primo passo di ribellione dall'avvinghiamento patetico verso la libertà riflessiva, ma ecco che in questa metamorfosi apparentemente lineare Warburg introduce, già negli appunti giovanili, un elemento di disturbo su cui in seguito verrà fondata la teoria che sorregge il progetto dell'atlante. Le frecce interne al diagramma, abbozzato a partire da due cerchi concentrici, lo direzionano lungo due movimenti opposti, due moti rotatori che disegnano la traiettoria del momento riflessivo rispetto all'espressività dell'impulso originario. Che tale passo in avanti verso la riflessione non coincida con la risoluzione razionale delle contraddizioni lo intuiamo dalla possibile inversione di marcia. Esso può condurre sia alla definizione dei contorni dell'immagine tramite la comparazione, vale a dire al confronto con immagini analoghe e dunque con la tradizione, sia verso quella degenerazione della forma che sgorga dalla necessità biologica scavalcandola nella funzione espressiva, ma può anche viceversa prendere parte a un contesto sociale trasformando l'immagine in segno di riconoscimento con funzione comunicativa<sup>586</sup>. In questa fase ancora acerba della dialettica del *Denkraum* il cui obiettivo è la dimostrazione del passaggio empirico dall'immagine al segno, sembra persistere, seppur all'interno di uno schema circolare al contempo orario e antiorario, una certa opposizione quantitativa tra gli estremi.

---

<sup>584</sup> A. Warburg, *Frammenti sull'espressione*, cit., fr. 387, p. 136.

<sup>585</sup> C. Cieri Via, *Aby Warburg: il concetto di Pathosformel fra religione, arte e scienza*, cit., pp. 131 e ss.

<sup>586</sup> Cfr. Ivi, pp. 129-130.

Basta osservare lo schema successivo<sup>587</sup>, seguendo ancora l'argomentazione di Cieri Via, per cogliere una piccola ma significativa variazione probabilmente frutto dell'esperienza americana nei villaggi Hopi, dal momento che l'attenzione viene posta proprio sul tema portante del *Rituale del serpente*, sulle fasi di passaggio dallo strumento materiale-funzionale (*Gerät*) dell'oggetto, conferitogli dal suo uso pratico, alla stilizzazione nell'ornamento decorativo. Nello stadio intermedio tra immagine realistica e puro segno, ovvero nell'intervallo in cui si colloca la mediazione simbolica, che ancora è possibile esperire prendendo parte alla vita magico-religiosa Hopi, lo studioso sembra aver finalmente trovato la formula della legge psicologica anelata da anni. A partire da questa scoperta, come si evince da un appunto dello stesso periodo<sup>588</sup>, viene inserita una nuova variabile, fulcro delle contemporanee ricerche freudiane sull'interpretazione dei sogni, ma alla quale Warburg giungerà soprattutto tramite Tito Vignoli. La componente onirica regala un'illusione di percezione del reale talmente potente che i suoi influssi nella vita cosciente dell'essere umano non possono essere ignorati e meramente archiviati, si tratta pur sempre di un regno di simbolizzazione affine alla pratica artistica. Non stupisce in effetti che Warburg si interessi alle nuove ed epocali scoperte in campo psicologico, non solo in virtù della sua predisposizione verso l'interazione dei diversi ambiti del sapere su cui si fondava la biblioteca di Amburgo, ma anche in seguito ai suoi studi di medicina.

Il capitolo VIII dello scritto di Vignoli che Warburg aveva letto e riletto più volte portava un titolo di per sé già eloquente: *Dei sogni, delle illusioni delle allucinazioni normali ed anormali nel delirio e nella follia*. Venivano al suo interno individuati e illustrati i tre stati del sogno. Dalla veglia in cui i pensieri si articolano per associazione si passa al momento intermedio tra sonno e veglia in cui i pensieri divengono più rarefatti, disparati e confusi. Anche tra essi però si innescano nuovi principi associativi nel tessuto della grammatica onirica e allora si fanno più vivi fino allo stadio di «allucinazione ipnagogica», in cui quelle immagini prima indistinte e amorfe assumono una consistenza quasi tangibile. In ultimo si sprofonda nel sogno verace in cui «l'esercizio psichico del pensiero si trasforma in visioni e figure credute

---

<sup>587</sup> A. Warburg, *Frammenti sull'espressione*, cit., fr. 388, p. 137.

<sup>588</sup> C. Cieri Via, *Aby Warburg: il concetto di Pathosformel fra religione, arte e scienza*, cit., p. 132

reali»<sup>589</sup>. In fondo allo schema costruito sul modello onirico-psicologico vignoliano troviamo un commento centrale per l'ipotesi di fondo della nostra trattazione, che ci conduce direttamente alla terza tavola C. L'oscillazione polare fra il processo dinamico sempre attivo e la provvisoria stasi formale acquista una nuova configurazione, non più circolare ma ad albero, che a detta dello stesso Warburg consente di modulare in maniera più appropriate le ramificazioni miste della cultura umana innestata sul tronco biforcuto in cui si protrae la lotta tra apollineo e dionisiaco<sup>590</sup>.

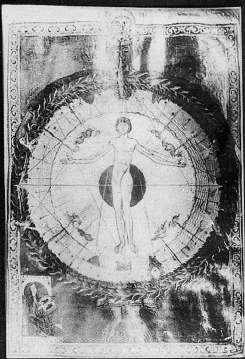
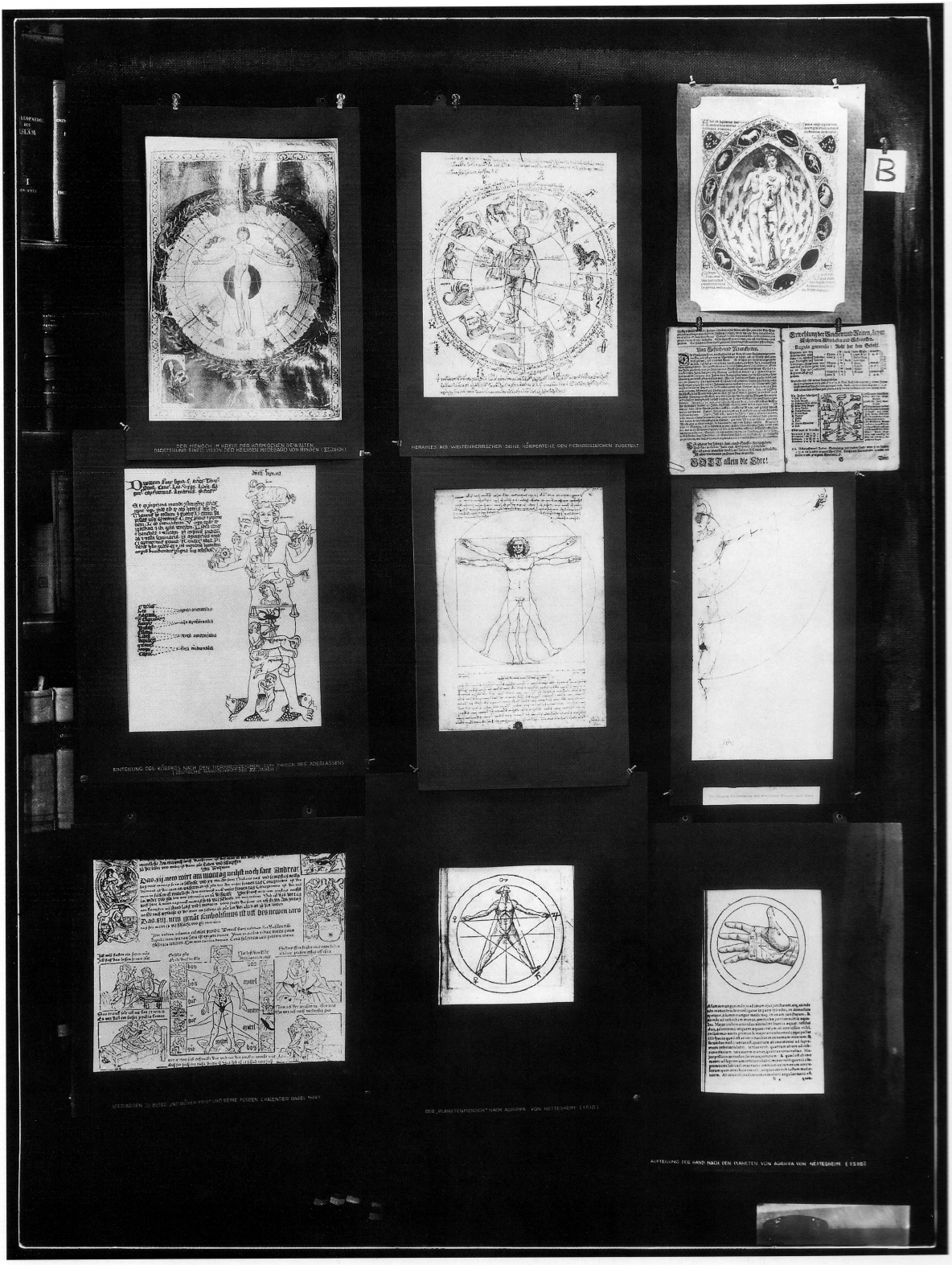
[...] Per quanto riguarda questo tentativo, ritengo che i livelli siano stati originariamente acquisiti in una successione determinata, anche se adesso sono disponibili uno accanto all'altro a seconda del temperamento degli uomini. Per quanto riguarda la conformità allo scopo dell'uno o dell'altro livello di ordinamento, non è affatto escluso che i livelli acquisiti più tardi (per esempio quello scientifico) siano in un certo momento meno conformi allo scopo rispetto ad altri livelli che sono stati acquisiti in precedenza (come ad esempio quello artistico) [...] <sup>591</sup>

---

<sup>589</sup> Ibidem.

<sup>590</sup> Cfr., *ivi*, p.133.

<sup>591</sup> «Was die Stufen im Ordnungsversuch angeht, so denke ich mir dieselben ursprünglich in einer bestimmten Reihenfolge erworben, jetzt aber nebeneinander, je nach dem Temperament der Menschen in Gebrauch. Und was die Zweckmäßigkeit der einen oder der anderen Ordnungsform angeht, so ist es gar nicht ausgeschlossen, daß später erworbene Formen (z.B. die wissenschaftliche) im Augenblick unzuweckmäßiger sein können als frühere Ordnungsformen (z.B. die künstlerische). A. Warburg, lettera a Mary Hertz del 31 dicembre 1890, *Frammenti sull'espressione*, fr. 117a, cit. p. 216.



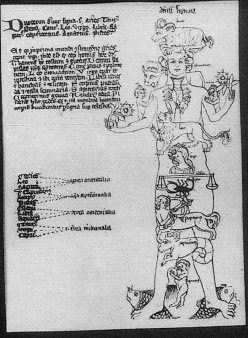
DES MENSCHEN IN WERDEN DER NACHSCHEN BEWALTEN  
MERTERSERS ERNE DENN DEN BEIDEN MERTERSERS VON WIRKEN I ERBEN



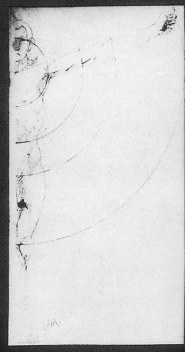
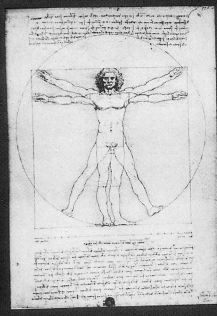
HERKULES ALS WALTERHERREICHER DER ERPERTE DEN FETTEREICHEN ZUSETZT



B



ENTWICKELUNG DES WIRBELS NACH DEN HIRNSCHNITTEN UND ZWISCHEN DIE JOERHUNDERTEN  
DES FURCHENBEREICHES



...



VERGLEICHEN ZU BILDEN DER NACHSCHEN FURCHEN GEBIETEN DER 1799



DES QUANTITATENSCHNITTEN ANHIERA VON NETZGERE 1799



AUFTEILUNG DER HAND NACH DEN PARALLELEN VON ANHIERA VON NETZGERE 1799

### 3.1.3. Tavola C

Nella vita chiamiamo casuali quei fattori che hanno un influsso visibile sui nostri comportamenti e sul nostro aspetto esteriore, in generale sul nostro destino, solo perché essi ci assalgono *in modo imprevisto* (vale a dire mentre in realtà si fa un sacrificio al tempo). Si tratta dunque di nemici che, avventandosi singolarmente contro di noi non possono apportare né morte né ferite.<sup>592</sup>

«“Sviluppo” in ogni senso è sempre anche una perdita, un danno; finanche lo specializzarsi di un organo»<sup>593</sup>. Nelle parole di Nietzsche si legge un certo sospetto, che nel tempo sempre più si farà specifico e programmatico, nei confronti di una fede ortodossa nella dottrina evoluzionista. Tale discordanza si fonda primariamente sul rifiuto del gradualismo evolutivo, specie di quello haeckeliano che pone in diretta contiguità organico e inorganico, e della sopravvalutazione darwiniana dell'influsso delle circostanze esterne a scapito dell'«enorme potere creatore di forme dall'interno che *usa, sfrutta* le circostanze esterne»<sup>594</sup>. Da Semper, Nietzsche apprende infatti quanto siano essenziali quei piccoli e improvvisi mutamenti che rompono l'apparente continuità morfologica; dalla lettura di Roux egli muterà invece con altrettanto entusiasmo l'idea che l'organismo si mantenga in vita grazie alla lotta costante tra le sue singole parti interne, organi, cellule e tessuti. La scoperta di Roux, a cui Nietzsche si riferisce nella fattispecie, è il fenomeno dell'«autoregolamentazione», un principio interno di evoluzione secondo il quale organi, cellule e tessuti si trovano appunto impegnati in una reciproca concorrenza necessaria per la loro crescita e la loro sopravvivenza. Contro l'appiattimento delle differenze tra mondo organico e inorganico, Roux interpone una distanza fondamentale per non assimilare e ridurre il complesso al semplice. Ciò che appare allora più urgente agli occhi di Nietzsche è

---

<sup>592</sup> «Zufällig nennen wir diejenigen Factoren im Leben, die auf unser Äußeres oder unsere Handlungen, unser Schicksal nur deshalb sichtbare Einfluß haben, weil sie auf uns *unvorhergesehen* (d. h. während wir ein Opfer der Zeit im Thun begriffen sind) einstürmen. Es sind solche Feinde, die, einzeln gegen uns anstürmend uns weder Tod noch Wunden bringen können». A. Warburg, *ivi*, fr. 10, p. 186.

<sup>593</sup> F. Nietzsche, *Sämtliche Werke (Kritische Studienausgabe)*, de Gruyter und Deutscher Taschenbuch Verlag, München, Berlin und New York, 1968, XI, 34 [194], p. 486; Opere, VII, III, p. 163; da A. Orsucci, *Dalla biologia cellulare alle scienze dello spirito. Aspetti del dibattito sull'individualità nell'Ottocento tedesco*, Istituto trentino di cultura, Il Mulino, Bologna, 1992, p. 203.

<sup>594</sup> F. Nietzsche, *Opere*, VIII, I, p. 290.

lavorare sull'esistenza di ritmi di crescita diseguali tra specie e individui differenti, convinzione che von Üexuell proverà nella teoria dei mondi propri specie-specifici. Se da un lato, come abbiamo visto, le teorie di Darwin e Haeckel avevano ormai a pieno titolo guadagnato larghi consensi non solo nel mondo scientifico ma anche in quello culturale, soprattutto nella riflessione etico-filosofica<sup>595</sup>, viene al contempo avanzata su più fronti l'esigenza di smussare un paradigma rigidamente fondato sulla linearità dei processi storico-evolutivi.

L'idea che il maggiormente adatto sia anche il più eccellente ... si impone con forza persuasiva talmente vigorosa da far assumere ... un carattere sacro al puro e semplice decorso temporale, il quale sembra darci la garanzia del poter scorgere anche un qualcosa di migliore, di più eccellente, in tutto quanto vien dopo. E quindi davvero proficuo l'aver presenti gli esempi che offre la regressione in natura, per non smarrire, nell'inondazione delle aspirazioni al futuro, il terreno sicuro dei fatti<sup>596</sup>.

Di certo per Warburg i fatti non poggiano su un terreno sicuro, ma proprio a ragione di questo fluire e vacillare fisico e simbolico del reale bisogna mettere in discussione l'idea di un incivilimento automatico e inarrestabile. Il pannello C offre in questo senso l'occasione di tornare a quelle questioni che nelle conclusioni del *Rituale del serpente* venivano proposte con pieno fervore ma altrettanto bruscamente congedate nella postilla a margine. Riacquistata una certa serenità lavorativa negli ultimi anni di vita, il timore di affrontare il tema quanto mai attuale<sup>597</sup> dell'ambivalenza dello sviluppo della tecnica si era nettamente affievolito, lasciando il posto all'esigenza di osservare con una certa distanza, ma non distacco, le rovine e i detriti lasciati dal conflitto bellico. La terza chiave d'accesso a *Mnemosyne* ha le caratteristiche di un *rebus* ma non con l'intento di depistare il fruitore, bensì con l'intenzione di alzare ulteriormente la soglia della sua attenzione. L'andamento rettilineo del progresso, che Warburg non aveva mai

---

<sup>595</sup> Si veda *Tra biologia e filosofia morale: preformismo e causa finale*, in A. Orsucci, *Dalla biologia cellulare alle scienze dello spirito*, cit., pp.31-37.

<sup>596</sup> P. Hensel, *Hauptprobleme der Ethik*, Teuber, Leipzig und Berlin, 1903, pp. 31-32; da A. Orsucci, *Dalla biologia cellulare alle scienze dello spirito*, p. 227.

<sup>597</sup> Un esempio del crescente confronto su questi temi si trova nei due pamphlet pubblicati a Londra nel 1924 da John Haldane e Bertrand Russel, che si fanno portavoce di due tesi opposte. Il genetista sostiene un'idea ottimistica di progresso, mentre il filosofo avanza alcune perplessità circa la possibilità dell'uomo di gestire gli effetti delle sue stesse scoperte tecniche. J. B. S. Haldane, B. Russel, *Dedalo o la scienza e il futuro, Icaro o il futuro e la scienza*, a cura di Michela Nacci, Bollati Boringhieri, Torino, 1991.

realmente sposato a partire dalla sua variegata formazione accademica, viene minato sia dalla scelta qualitativa del materiale sia dall'ordine con cui vengono collocate le immagini nella tavola C.

Il primo chiaro indizio risiede nell'idea di intitolare a Marte («Evoluzione della rappresentazione di Marte. Distacco dalla concezione antropomorfa immagine – sistema armonico – segno»<sup>598</sup>) la raccolta di immagini dedicate agli sviluppi della tecnica e di porre accanto allo schema delle osservazioni del pianeta condotte da Keplero<sup>599</sup>, le fotografie ritagliate da quotidiani del dirigibile Graf Zeppelin<sup>600</sup>. Quest'ultimo fu uno delle più celebri aeronavi per il trasporto passeggeri entrato per la prima volta in servizio nel settembre del 1928 e passato alla storia per le sue imprese spettacolari, il giro del mondo e la traversata artica. La riproduzione telegrafata del dirigibile, nonché ulteriormente fotografata dallo stesso Warburg, chiude il pannello a suggellare il repertorio delle conquiste umane relative al controllo dello spazio, quello terrestre e quello celeste. Quello simbolico sembra invece essersi contestualmente indebolito e la minaccia della restrizione del *Denkraum* è suggerita dai *Figli del pianeta Marte*<sup>601</sup>, collocato in terza posizione come elemento di disturbo tra le innovazioni di Keplero e le invenzioni più recenti. Si fanno adesso più chiari, seppur mantenendo una certa ambiguità di fondo, gli accorgimenti teorici che Warburg elabora a partire dagli anni della malattia, ma allo stesso tempo vecchi interrogativi sembrano acquistare nuova luce. Il fascino del nuovo sguardo aereo che consente prospettive differenti sui paesaggi terrestri e mette in connessioni parti di mondo tra loro lontane, dando vita a nuovi fenomeni di migrazione concettuali, non poteva di certo lasciare indifferente uno studioso come Warburg da poco avvicinosi grazie a Binswanger all'approccio

---

<sup>598</sup> «Entwicklung der Marsvorstellung, Loslösung von der anthropomorphistischen Auffassung Bild – harmonikales System - Zeichen». A. Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, cit., p. 12.

<sup>599</sup> *L'identificazione delle orbite dei pianeti con i corpi solidi regolari dal Mysterium cosmographicum*, [didascalia della KBW], da Johannes Keplerus, *Mysterium cosmographicum*, Tübingen 1621; *L'orbita di Marte secondo le osservazioni di Keplero* [didascalia della KBW], schema secondo un passo dell'*Astronomia Nova* di Johannes Keplerus.

<sup>600</sup> *Il Conte Zeppelin sorvolando le coste giapponesi incrocia un aereo della guarda costiera*, disegno da fotografie, "Münchner Illustrierte Presse", n. 35, 1929, p. 1139; *Il conte Zeppelin* [titolo dell'immagine], pagina illustrata dell'*Hamburger Fremdenblatt*, n. 245, edizione della sera del 4. IX.1929, p. 17; *Fotografie telegrafate* [titolo dell'immagine], fotografia dello Zeppelin sopra New York, pagina dell'*Hamburger Illustriert*", Anno XI, n 36, 7 settembre 1929.

<sup>601</sup> *I figli del pianeta Marte; a sinistra Perseo, concepito per metà come costellazione, per metà come guerriero europeo (da un manoscritto tedesco del XV sec.)*[didascalia della KBW], dal *Kalendarisches Hausbuch* del maestro Joseph, Cod. M. d. 2, 1475 ca., fol. 269 r (Tübingen, Universitätsbibliothek).



fenomenologico. Perché allora il dio della guerra si insinua prepotentemente per minacciare le certezze del progresso scientifico?

Innanzitutto bisogna sottolineare come si tratti ancora una volta di un polo energetico che può recepire cariche opposte; da un lato infatti la frattura cronologica introdotta dal riferimento mitologico ha la funzione di mettere in guardia dal rischio che la scienza diventi una visione del mondo dogmatica al pari della credenza magico-superstiziosa. Dall'altro lato però sappiamo quanto Warburg, pensatore libero anche dai capisaldi della tradizione illuminista, fosse attratto dalla valenza cosmologica dell'astrologia, concepita come uno dei complessi sistemi simbolici messi a punto dall'uomo per spiegare la realtà. Ogni raffigurazione inserita nelle tavole ha in sé questo potere di stimolare l'osservatore a procedere verso l'immagine successiva non prima però di aver vagliato gli ulteriori percorsi di senso, analoghi o antitetici, e contemplando sempre l'eventualità di un possibile ritorno indietro alle immagini precedenti. Questa dialettica tesa tra il guadagno e la perdita non ha esclusivamente matrici umanistiche, filosofiche o storiografiche. Così come abbiamo visto nel caso di Nietzsche, il confronto tra biologia e scienze dello spirito era allora quanto mai vivo e Warburg attinge dalle fonti più svariate per costruire una prospettiva metodologica originale, talvolta anche a partire da elementi di teorie tra loro discordanti. È così che accanto alle ben note e documentate letture di Darwin<sup>602</sup>, Warburg si lascia incuriosire dalla visione monistica di Ernst Haeckel, nonché sul fronte opposto dai sostenitori dell'evoluzione regressiva fautori delle necessità di discontinuità all'interno del ciclo vitale degli organismi. La spasmodica ricerca haeckeliana delle prove della assimilabilità tra organico e inorganico, potrebbe rispetto alla dogmaticità del suo obiettivo primario non interessare lo studioso amburghese, ma di certo questa linea di confine tra animato e inanimato ha per Warburg una funzione preziosa: è l'intervallo prolifico in cui germogliano le forme simboliche. L'uno ambisce quindi al suo ritrovamento per dimostrare quanto sia irrilevante rispetto all'unità della materia, l'altro ritiene che sia la più importante sorgente morfologica proprio in virtù delle differenze comunicanti tra regno umano, animale, vegetale e minerale. Entrambi però hanno un'idea di margine per nulla

---

<sup>602</sup> Si veda il recente saggio di Sabine Flach *Communicating vessels: On the development of a theory of representation in Darwin and Warburg*, in S. Flach, B. Larson (edited by) *Darwin and Theories of Aesthetics and Cultural History*, cit., pp.109-124.

assimilabile a quella di un recinto invalicabile. Inoltre, l'altro aspetto di cui si occuperà Warburg senza di fatto trovare mai una soluzione definitiva sarà, come abbiamo già visto, il rapporto (microcosmo/macrocosmo) tra individuo e collettività, tra singolarità e molteplicità, che nel caso di Haeckel verrà sciolto nel ripercorrimento ontogenetico delle tappe filogenetiche. Una risposta plausibile pare che per Warburg si possa scovare nelle declinazioni multiformi dei processi temporali/mnemonici.

Leggi rituali, modi di comportamento, costumi cui è venuto meno il senso, grazie a mutate condizioni di vita, e che continuano ad esistere ancora soltanto come residui di una conformità allo scopo non più enunciabile. E mentre in campo fisiologico i rudimenti sono elementi assai facilmente trasformabili, dato che né l'uso né la selezione operano ... a favore della loro conservazione, si osserva invece sul piano psichico spesso il contrario: proprio il non-utile, ciò da cui si è distaccato, o si è venuto oscurando, il senso specifico, assume le forme consolidate del costume e del pregiudizio. Proprio in quanto ... sottratto al contatto con la corrente della vivente evoluzione, conquista una peculiare solidità e quel fascino demoniaco del dogma, a cui l'intelletto non riconosce alcun fondamento, ma che tuttavia ne assume uno tanto più profondo e mistico<sup>603</sup>.

L'idea simmeliana di «rudimento», come sottolinea Orsucci, è debitrice della «morfologia generale» haeckeliana, nonostante essa venga trasferita da Simmel dal piano strettamente biologico alla dimensione morale, per cui le norme etico-comportamentali di una società sembrerebbero dipendere in larga misura da una componente che il tempo ha obliato e reso apparentemente incomprensibile. Non sfugge ovviamente l'affinità con il concetto warburghiano di *Nachleben*, ma se l'atmosfera semantica sembra a primo acchito combaciare vi sono delle distinzioni salienti che mostrano l'apertura di Warburg verso paradigmi di sviluppo morfologico differenti. Il rudimento è in effetti come le sopravvivenze, ciò che resta dall'intricato attraversamento temporale delle forme culturali umane e che è in questo senso il risultato della viva interazione tra l'individuo e il suo contesto. A giudizio di Simmel questi residui congelati non agiscono solo nelle consuetudini morali ma si manifestano anche nello stupore estetico, e ancora, quel che sembra più importante per la prospettiva

---

<sup>603</sup> G. Simmel (1892-1893), I, p. 23; da A. Orsucci, *Dalla biologia cellulare alle scienze dello spirito*, cit., p. 130.

warburghiana, questo può avvenire solo in virtù della percezione di una *discrepanza*. Un distanza temporale che non spiega le ragioni dell'attaccamento a questi fantasmi venuti da lontano ma rende l'inquietante trasfigurazione una familiare traccia del passato della specie. Ora, Simmel riconosce in questa familiarità accerchiata da un alone indistinto e oscuro quasi "demoniaco" «un aroma che la distanza spaziale intesse attorno agli oggetti, e che, in un certo qual modo, toglie loro la pesantezza corporea»<sup>604</sup>. Per il Warburg «bifronte», inquietato dalla fuga delle idee saturnine e insoddisfatto dei riduzionismi scienziati, il punto è proprio riabilitare questa "pesantezza", la consistenza corporea della posa plastica, e conferirgli lo splendore terrestre che merita al di là di ogni semplice idealismo e formalismo. Non potrà dunque nemmeno essere d'accordo con uno dei suoi più cari maestri, Nietzsche, quando questi chiamerà "atrofie/il malfattore" i residui collegati al passato della specie<sup>605</sup>.

Quel che Warburg sembra aver guadagnato dalla sua personale perdita durante il periodo trascorso a Kreuzlingen assume forza e sembianze all'interno della produzione degli ultimi anni. Il tono profetico e apocalittico può essere abbandonato perché ha perso la sua funzione decostruttiva prioritaria in virtù del mutamento generale di paradigma. Il «sismografo della storia» continua a vibrare e a captare ogni variazione, ma all'interno di mura antisismiche che riescono a ondeggiare senza cedere completamente. Il *Denkraum* costituito dai frammenti dell'atlante possiede uno spettro temporale multiforme preparato a eventuali inevitabili traumi e fratture, senza per questo poter a priori prevedere dove e quando le potenze patetiche entreranno in collisione. Il rischio del resto sembra essere l'avventuroso e doloroso *leit motiv* del terzo pannello, proprio quello che dovrebbe costituire una traccia di lettura dell'opera.

Per risalire alle ulteriori possibili matrici dell'idea warburghiana di sviluppo evolutivo contaminato e condizionato dalla regressione, seguiremo adesso per intero la sezione che Spyros Papapetros dedica alla questione all'interno del suo saggio sulla valenza simbolica del serpente dalla Bibbia fino allo *Schlangenritual* di Aby

---

<sup>604</sup> G. Simmel, I, p. 435; da A. Orsucci, *Dalla biologia cellulare alle scienze dello spirito*, cit., p. 130.

<sup>605</sup> «Ciò che un'epoca disprezza oppure odia in quanto virtù rudimentali, in quanto vestigia dell'ideale di un'epoca precedente, ma nella forma dell'atrofia ("il malfattore")...» F. Nietzsche, *Sämtliche Werke*, XII, 9 [148], cit., p. 422; da A. Orsucci, *Dalla biologia cellulare alle scienze dello spirito*, cit., p. 130.

Warburg<sup>606</sup>. Una delle indagine che l'evoluzionismo biologico ha largamente portato avanti nel corso del Novecento riguarda il ruolo che lo sviluppo delle estremità, piedi e mani, ovvero zampe anteriori e posteriori, acquista nel processo di selezione naturale. Sul finire dell'Ottocento l'eccentrico teorico Carus Sterne<sup>607</sup> nella sua opera in due volumi di storia dell'evoluzione *Werden und Vergehen*, si dedica allo studio di quegli organi che gli animali o mantengono e sviluppano o modificano e perdono. Titolo che subito rinvia al frequente riferimento warburghiano «al divenire e alla scomparsa dello spazio del pensiero».

Nel primo volume si trova un capitolo dedicato alle specie che riducono le estremità da un numero svariato a sei; l'ipotesi di fondo è che inizialmente tutti gli organismi invertebrati siano dotati di un dozzina di estremità che nel tempo si trasformano per esempio in antenne o semplicemente scompaiono fino a raggiungere il numero di sei. Sterne fornisce alcuni esempi tra cui figurano crostacei, molluschi, vermi e insetti. Egli riscontra qualcosa di simile anche tra i rettili, ai quali dedica un capitolo dal titolo emblematico *Uneimliche*, inquietante, scegliendo tra gli altri il caso dell'*Handwühle* (*bichiotes canaliculatus*) i cui piccoli arti sono situati in prossimità del collo. Nonostante la grandezza irrisoria, essi sono formati da cinque dita e quattro artigli e ricordano più delle zampe anteriori che posteriori dal momento che risultano più utili per scavare tane nella terra che per facilitare lo spostamento. Studi coevi provenienti dal Sud degli Stati Uniti e dal Nord Messico mostravano come rettili simili per scivolare sul terreno alla maniera dei serpenti e guadagnare quindi maggiore velocità portassero gli arti sui fianchi. In questa limitazione parziale della funzione delle estremità, Sterne riconosceva la perdita progressiva della piena funzione originaria delle parti, ma allo stesso tempo un nuovo guadagno: la possibilità di muoversi velocemente come i quadrupedi.

Gli anatomisti del Diciannovesimo secolo sostenevano che il *Protopython* preistorico fosse l'antenato del serpente moderno, il quale milioni di anni fa era dotato

---

<sup>606</sup> S. Papapetros, „Ohne Füße und Hände“. *Historiographische Bemerkungen über die unorganische Bewegung der Schlangen von Philo von Byblos bis Aby Warburg*, in Bender C., Hensel T., Schüttpelz E. [Hrsg.], *Schlagenritual: der Transfer des Wissenformen vom Tsu'ti'kive der Hopi zu Aby Warburg Vortrag*, Akademie Verlag, Berlin, 2007, pp. 217-266.

<sup>607</sup> Pseudonimo anagrammatico di Ernst Kraus che gioca con la combinazione tra astrologia e filosofia della natura. *Werden und Vergehen. Eine Entwicklungsgeschichte des Naturganzen in gemeinverständlicher Fassung*, 2 Band, Vierte, verbesserte und erweiterte Auflage, Berlin, 1900.

di zampe perdute nel corso del suo processo evolutivo. È interessante il fatto che Sterne riconduca il valore simbolico fobico-negativo del serpente, la sua condanna religiosa, a un processo evolutivo considerato contronatura (*feind der Fortschriett*)<sup>608</sup>. Di contro, continua l'autore di *Werden und Vergehen*, le moderne scienze naturali hanno dimostrato che l'animale dall'aspetto *unheimlich* per eccellenza, frutto demoniaco della condanna divina, abbia in realtà intrapreso un processo di selezione controversa la cui storia è intervallata da numerose e significative perdite. Le zampe non sono infatti l'unica cosa alla quale il serpente ha dovuto rinunciare nel corso della sua evoluzione, ad esse si aggiungono anche le palpebre e un polmone. È così che il serpente dorme con gli occhi aperti, alimentando un alone mitico attorno a lui, un esempio si ha nel mondo greco dove viene per questo motivo chiamato *akoimitoi*, colui che non dorme mai, simbolo della veglia e della sorveglianza. La cassa toracica preesistente, che rappresentava un impedimento per scivolare sul terreno venne meno e lasciò il posto a un solo polmone, motivo per cui i serpenti respirano molto poco: quando si muovono velocemente ogni sette secondi, ma quando sono fermi o dormono solo una volta ogni ora, raggiungendo un stadio quasi vegetativo. La colonna vertebrale può avere duecento o quattrocento vertebre snodabili e rotanti che gli consentono una velocità tale da sembrare, come dice Sterne, spinto da centinaia di piedi invisibili.

Nel testo *Esthétique du Mouvement*<sup>609</sup>, riferimento essenziale negli studi di Warburg sulla psicologia del movimento, Paul Souriau descrive il modo in cui il serpente si muove generando una sorta di moto ondoso che si forma tra la testa e la coda. Il serpente/onda diviene in tal senso una combinazione emblematica tra progresso e regresso: «Per trasformare il movimento da longitudinale a trasversale, lo strisciare in rotolamento, è sufficiente che l'animale sollevi leggermente la parte dell'onda (*la partie de l'onde*) verso cui il nuovo movimento deve essere direzionato<sup>610</sup>. Il guadagno di una capacità, in questo caso la velocità, attraverso la perdita è il classico esempio di ciò che le scienze naturali del tempo chiamavano “evoluzione regressiva”, un paradigma

---

<sup>608</sup> S. Papapetros, „*Ohne Füße und Hände*“, cit. 227.

<sup>609</sup> P. Souriau, *Esthétique du Mouvement*, F. Alcan, Paris, 1889, p.p. 125-126. Il testo era presente nella biblioteca di Amburgo e catalogato nella sezione “Estetica”; Da S. Papapetros, „*Ohne Füße und Hände*“, cit., p. 228.

<sup>610</sup> «Pour transformer ainsi la reptation longitudinale en reptation trasversale, le glissement en roulement, il suffit que l'animal soulève un peu la partie de l'onde où le mouvement s'opère dans le sens où il veut aller». P. Souriau, *Esthétique du Mouvement*, cit., pp. 125-126.

alternativo all'idea darwiniana di un progresso lineare e continuo. Secondo i sociologi e fisiologi autori de *L'évolution régressive en biologie et en sociologie*<sup>611</sup>, Demoor, Massart e Vandervelde, non ci può essere progresso senza un parziale regresso; principio che a loro avviso è applicabile in maniera indistinta sia agli organismi animali che a quelli sociali. I tre scienziati belgi attraverso esempi analoghi a quelli offerti da Sterne e mutuati dal mondo vegetale e animale, terrestre e marino, sostengono che tutti gli organismi siano infatti costretti a fare un passo indietro per farne due in avanti. Al contrario di Sterne, Demoor, Massart e Vandervelde non vedono la regressione come una deviazione dal percorso naturale dell'evoluzione ma come uno stadio propedeutico al progresso stesso; i due momenti non si annullano l'uno con l'altro ma al contrario si alimentano reciprocamente, poiché la conquista avviene solo nella perdita. Nonostante Warburg non condivida la tesi portante de *L'évolution régressive en biologie et en sociologie* che prevede l'analogia tra organismi viventi e strutture sociali, egli si appropria del principio di uno sviluppo regressivo nella teorizzazione dello spazio del pensiero della sensatezza in cui ritorni e regressioni sono elementi necessari per riattivare l'energia delle nuove formule di *pathos*.

Uno degli esempi più calzanti a giudizio dei tre studiosi belgi è costituito da una specie particolare di pesci (*Dipnoo*) che per guadagnare velocità in acqua perdono le loro grandi pinne. Essi mantengono però, come nel caso del rettile che mantiene le sue piccole zampe, delle minuscole pinne come retaggi ornamentali dei loro precedenti arti funzionali. Così come Warburg scriveva a proposito dei *bewegte Beiwerke*, che sono molto più di semplici ornamenti o riproposizione del preesistente, i tre autori sostengono che ogni arto dopo la sua scomparsa non possa più riappropriarsi della sua vecchia forma e della relativa funzione originaria, ma nel processo di regressione acquista un altro ruolo e un nuovo significato all'interno di una costellazione sintomatica differente. Ciò che rimane in seguito alla trasformazione non è infatti da comprendere solo in relazione a un passato di cui costituisce la parte monca e fantasmatica, ma essa è anche la componente necessaria nella catena dei mutamenti futuri. Nelle perdite e nelle conquiste a venire. L'interesse principale di Warburg, come abbiamo più volte segnalato, nello studio di quei motivi dell'antichità che ritornano nel

---

<sup>611</sup> J.Demoor, J. Massart, E. Vandervele, *L'évolution régressive en biologie et en sociologie*, Paris, 1897.

Rinascimento non era quello di spiegare perché tali elementi si mantenessero invariati, ma come e perché si fossero sviluppati in qualcos'altro a partire dalle tracce sopravvissute.

Nella conferenza del 1923, il serpente diviene per Warburg non più un semplice animale ma un vero e proprio campo energetico invisibile che, accanto alle valenze antropologiche e simboliche in atto soprattutto all'interno dei rituali Hopi, ha un andamento affine al suo avanzamento regressivo teorico e metodologico. In conclusione torniamo nuovamente alle considerazioni di Papapetros<sup>612</sup> che alla luce di questo nuovo paradigma riabilita anche il senso stesso della più volte citata postilla a margine della conferenza. Quando Warburg utilizza l'espressione "rana acefala", oltre al più immediato rimando alla «rana pensante» dell'introduzione alla *Gaia Scienza*<sup>613</sup>, sembrerebbe riferirsi non soltanto a una comune metafora ma più significativamente agli esperimenti citati da Darwin in *L'espressione delle emozioni nell'animale e nell'uomo* a partire dagli studi del famoso psichiatra comportamentista Henry Maudsleys<sup>614</sup>. Il più celebre dei frequenti esperimenti condotti nel XVIII e XIX secolo sui riflessi comportamentali involontari delle rane una volta decapitate è indubbiamente quello di Luigi Galvani basato sulla conduzione di energia bioelettrica<sup>615</sup>. Maudsleys portò avanti questa ricerca, somministrando alcune gocce di un acido sulla coscia di una rana privata della testa e assistendo al tentativo dell'animale di asciugare il liquido con le zampe posteriori. Amputò allora un'altra parte di zampa fino alla giuntura del ginocchio e somministrò nuovamente le gocce sul corpo della rana che a questo punto cercava di toglierle via con l'arto fantasma. Darwin commenta la scoperta dello psichiatra mettendo in evidenza come adesso non si trattasse di un semplice movimento involontario che non partiva dal cervello, ma di una reazione involontaria finalizzata a uno scopo. La rana sceglie un'altra soluzione ma non con la testa bensì con i piedi<sup>616</sup>. Il riferimento di Warburg, che aveva per la prima volta letto di questi esperimenti

---

<sup>612</sup> Da S. Papapetros, „Ohne Füße und Hände“, cit., p. 250.

<sup>613</sup> F. Nietzsche, *La gaia scienza*, cit., pp. 47-50.

<sup>614</sup> H. Maudsleys, *Body and Mind; an inquiry into their connection and mutual influence, specially in reference to mental disorders being the Gustinian Lectures for 1870 delivered before the Royal College of Physicians*, New York, NY, 1971.

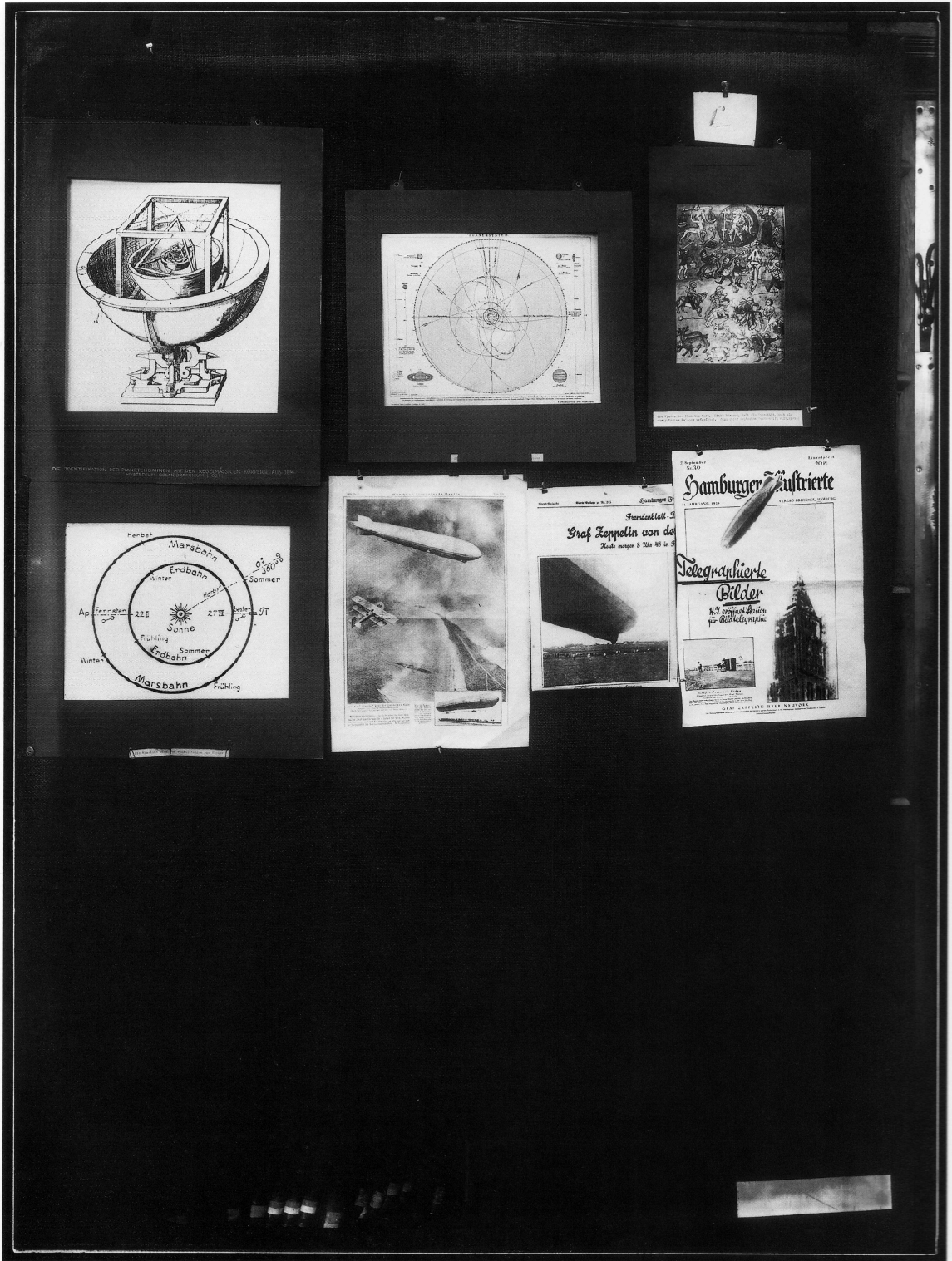
<sup>615</sup> L. Galvani, *Die Viribus Electritatis in Motu Muscolari Commentarius*, Bologna, 1792.

<sup>616</sup> «In diesem Versuch ist das Thema des Experiments das Experiment selbst . Obwohl er keinen Kopf mehr hat, denkt der Frosch immer noch – nicht mit dem Hirn, sonder mit den Füßen!» S. Papapetros, *Ohne Füße und Hände*, cit., p. 251.

cinquanta anni prima della conferenza di Kreuzlingen, non è dunque solo una metafora della sua impossibilità di agire lucidamente a causa della debilitazione fisica e mentale, ma anche la testimonianza di un tentativo di reazione nonostante e a partire dalla malattia; la ricerca di ulteriori soluzioni in una situazione di privazione e sofferenza.

Il serpente il cui corpo porta le tracce vive del moto ondoso dell'evoluzione regressiva che al contempo si manifestano nella sua valenza universale rituale e culturale, si fa allora simbolo per eccellenza del movimento dialettico del *Denkraum der Besonnenheit* che pone in costante interazione le energie primitive primordiali con il pensiero riflessivo.





## BIBLIOGRAFIA

### Opere di Warburg:

*Aby Warburg, Gesammelte Schriften I.1: Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftlichen Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, Herausgegeben von H. Bredekamp, M. Diers, K. W. Forster, N. Mann, S. Settis und M. Warnke, reprint der von G. Bing unter Mitarbeit von F. Rougemont edierten Ausgabe von 1932, Akademie-Verlag, Berlin, 1998.

*Aby Warburg, Gesammelte Schriften I.2: Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftlichen Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, Herausgegeben von H. Bredekamp, M. Diers, K. W. Forster, N. Mann, S. Settis und M. Warnke, reprint der von G. Bing unter Mitarbeit von F. Rougemont edierten Ausgabe von 1932, Akademie-Verlag, Berlin, 1998.

*Aby Warburg, Gesammelte Schriften*, (Hrsg. von H. Bredekamp, M. Diers, K. W. Forster, N. Mann, S. Settis und M. Warnke) *II. 1: Der Bilderatlas Mnemosyne*, Herausgegeben von Martin Warnke unter Mitarbeit von Claudia Brink, Akademie Verlag, Berlin, 2000.

*Aby Warburg, Gesammelte Schriften II.2. Bilderreihen und Ausstellungen*, [Hrsg. Von Uwe Fleckner und Isabella Woldt], Akademie Verlag, Berlin, 2012.

*Gesammelte Schriften*, [Hrsg. von H. Bredekamp, M. Diers, K. W. Forster, N. Mann, S. Settis und M. Warnke] *VII: Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, Herausgegeben von Karen Michels und Charlotte Schoell-Glass, Akademie Verlag, Berlin, 2001.

*Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, [Hrsg. von Dieter Wuttke Koerner], Verlag Valentin Koerner, Baden-Baden, 1992.

Conferenza inedita tenuta a Kreuzlingen il 21 aprile 1923; prima ed. (ridotta) *A lecture on Serpent Ritual*, in „Journal of the Warburg Institute“, II (1939); già *Il rituale del serpente*, in „aut aut“, 199-200, gennaio aprile (1984); *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, Hrsg. von U. Raulff, Klaus Wagenbach, Berlin, 1988; trad. ingl. Di M. P. Steinberg, *Images from the Region of the pueblo indians of North America*, Cornell University Press, Ithaca, 1995; tr. it. Di G. Carchia e F. Cuniberto, *Il rituale del serpente*, Adelphi, Milano, 1998.

*Diario romano (1928-1929), Aby Warburg - Gertrud Bing*, [a cura di M. Ghelardi], Aragno, Torino, 2005.

*Essais florentins*, a cura di E. Pinto, Klincksieck, Paris, 1990.

*Frammenti sull'espressione, Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde*, [a cura di S. Müller], traduzione di M. Ghelardi e G. Targia, Edizioni della Normale, Pisa, 2011.

*Gli Hopi. La sopravvivenza dell'umanità primitiva nella cultura degli indiani dell'America del Nord*, [a cura di M. Ghelardi], Aragno, Torino, 2006, p. 123.

*Images from the region of the Pueblo Indians of North America*, translated with an interpretative essay by Michael P. Steinberg, Cornell University Press, London, 1995.

*La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, [a cura di M. Ghelardi], Aragno, Torino, 2008.

*Mit Bing in Rom, Neapel, Capri und Italien*, [Hrsg. von K. Michaels], Corso, Hamburg, 2010.

*Mnemosyne. L'atlante delle immagini*, [a cura di M. Ghelardi], Aragno, Torino, 2002.

*Mnemosyne. L'Atlante della memoria*, [a cura di I. Spinelli, R. Venuti], Artemide, Roma, 1999.

*“Per monstra ad sphaeram”. Stern Glaube und Bilddeutung. Vortrag in Gedenken an Franz Boll und andere Schriften 1923 bis 1925*, [a cura di D. Stimilli], Döllig und Galitz, München-Hamburg, 2008; Abscondita, Milano, 2009.

*Zur Kulturwissenschaftlichen Methode* (1928, WIA III.113.4.1); tr. it. a cura della redazione di Engramma.

WARBURG A., BINSWANGER L., *La guarigione infinita. Storia clinica di Aby Warburg*, Neri Pozza, Vicenza, 2005.

WARBURG A., CASSIRER E., *Il mondo di ieri: lettere*, [a cura di M. Ghelardi], Aragno, Torino, 2003.

WARBURG A., Saxl F., *Ausreiten der Ecken. Die Aby Warburg-Fritz Saxl Korrespondenz, 1910 bis 1919*, Dorothea McEwan [Hrsg.], Dölling und Galitz, Hamburg, 1998.

Opere su Warburg:

AGAMBEN G., *Aby Warburg e la scienza senza nome*, in *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*, Neri Pozza, Vicenza, 2005

AGAMBEN G., *Nymphae*, in D. Stimilli [a cura di], *Aby Warburg. La dialettica dell'immagine*, «aut aut», 321-322, maggio-agosto, 2004.

ALLEN J., *The resistance to symbols*, in *Mousse. Contemporary Art Magazine*, Issue 40, October-November 2013, Massimo De Carlo, Milano-Londra, pp. 82-91.

ASENDORF C., *Die Quecksilbersäule und der Satan Phobos. Zivilisation und Distanzgewinn bei Aby Warburg*, in Heinz Dieter Kittsteiner [Hrsg.], *Was sind Kulturwissenschaften? 13 Antworten*, München, 2004, pp- 41-54.

BARALE A., *La malinconia dell'immagine. Rappresentazione e significato in Walter Benjamin e Aby Warburg*, Firenze University Press, 2009.

BARALE A., *Prometeo di bolina*, con un regesto di testi inediti e rari del Warburg Institute Archive sul tema della fortuna a cura di Alice Barale e Laura Squillaro in *Engramma. La tradizione classica nella cultura occidentale*, settembre-ottobre 2012.

BAUMGART S. ET AL [Hrsg. von], *Denkräume. Zwischen Kunst und Wissenschaft, 5. Kunsthistorikerinnentag in Hamburg 1991*, Reimer Verlag, Hamburg, 1993.

BENDER C., HENSEL T., SCHÜTTPPELZ E. (Hrsg.), *Schlagenritual: der Transfer des Wissenformen vom Tsu'ti'kive der Hopi zu Aby Warburg Vortrag*, Akademie Verlag, Berlin, 2007.

BERTOZZI M. [a cura di], *Aby Warburg e la metamorfosi degli antichi dei*, Franco Cosimo Panini, Ferrara, 2002.

BEXTE P., *Kabel im Denkraum*, in Arthur Engelbert, Manja Herlt [Hrsg.], *Updates. Visuelle Medienkompetenz*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2002.

BIESTER B., *Der innere Beruf zur Wissenschaft: Paul Ruben (1866 - 1943) : Studien zur deutsch-jüdischen Wissenschaftsgeschichte ; mit einem Anh.: Edition und Kommentierung des Briefwechsels mit Aby M. Warburg*, Hermann Usener, Ludwig Binswanger, Fritz Saxl, Gertrud Bing, Alfred Vagts, Hans Meier, Fritz M. Warburg und Carl A. Rathjens, Reimer, Berlin, 2001.

BÖHME H., *Aby M. Warburg (1866-1929)*, in A. Michaels (Hrsg.), *Klassiker der Religionswissenschaft*, München, 1997, pp. 133-156.

BORDIGNON G., *L'espressione antitetica in Aby Warburg. La polarità semantica dei gesti dalle "Pathosformeln" all'arte del Rinascimento*, in *Engramma*, 2004.

- BORRELLI F. [a cura di], De Carolis M., Napolitano F., Recalcati M., *Nuovi disagi nella civiltà. Un dialogo a quattro voci*, Einaudi, Torino, 2013.
- BREDEKAMP H., DIERS M., SCHOELL-GLASS, CHARLOTTE (Hrsg. von), *Aby Warburg, Akten des internationalen Symposions Hamburg*, Weinheim, 1990.
- BROSIUS C., *Kunst als Denkraum. Zum Bildungsbegriff von Aby Warburg*, Centaurus, Pfaffenweiler, 1997.
- BRUSH K., *Aby Warburg and the Cultural Historian Karl Lamprecht*, in *Art history as cultural history. Warburg's project*, edited by R. Woodfield, G + B Arts International imprint, Amsterdam, 2001, pp. 65-92.
- BURCKHARDT J., NIETZSCHE F., *Carteggio, con un saggio di A. Warburg*, [a cura di M. Ghelardi], Aragno, Torino, 2002.
- CARERI G., *Aby Warburg. Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire*, in «L'Homme. Revue française d'anthropologie», *Image et anthropologie*, 165, 2003, pp. 453-476.
- CESTELLI GUIDI B., *La forma del rito: Aby Warburg e le ricerche di storia delle religioni in Italia in Aby Warburg e la cultura italiana. Fra sopravvivenze e prospettive di ricerca*, a cura di C. Cieri e M. Forti, Mondadori, Milano, 2009, pp. 169-187.
- CESTELLI GUIDI B., *La politica culturale oltre i confini disciplinari. La corrispondenza fra Aby Warburg e Franz Boas durante gli anni Venti del Novecento*, in «Quaderni Warburg Italia», 273, 2004\2005, pp. 31-62.
- CESTELLI GUIDI B., DEL PRETE F., MANN N. [a cura di], *Photographs at the Frontier. Aby Warburg in America 1895-1896*, The Warburg Institute-Merrel Holberton, London.
- CIERI VIA C., *Introduzione ad Aby Warburg*, Laterza, Bari-Roma, 2011.
- CIERI VIA C., *Nei dettagli nascosto: per una storia del pensiero iconologico*, Nuova Italia Scientifica, Roma, 1994.
- CIERI VIA C., Montani P. [a cura di], *Lo sguardo di Giano*, Aragno, Torino, 2004.
- CLAUSBERG K., *Auf der Suche nach der verlorenen Ferne – Warburg, Zeppelin und der Planet Mars*, Kunstgeschichte Open Peer Reviewed Journal.
- DIDI-HUBERMAN G., *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'Oeil de L'Histoire*, 3, Les Éditions de Minuit, Paris, 2011.
- DIDI-HUBERMAN G., *L'image survivante. Histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg*, Les Édition de Minuit, Paris, 2002; trad. it di A. Serra,

*L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006.

DIDI-HUBERMAN G., *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*, Gallimard, Paris, 2002.

G. D. HUBERMAN, *The surviving image Aby Warburg and tylorian anthropology*, Oxford Art Journal (2002), pp. 56-59.

DIERS M., *Kreuzlingen Passion*, in *Kritische Berichte*, VII, (1979), pp. 5-14.

DIERS M. (Hrsg.), *Porträt aus Büchern. Bibliothek Warburg und Warburg Institute, Hamburg-London, Dölling & Galitz, Hamburg*.

DIERS M., *Warburg aus Briefen: Kommentare zu den Kopierbüchern der Jahre 1905-1918*, Weinheim, VCH, Acta Humaniora, 1991.

DIERS M., *Warburg and Warburgian Tradition of Cultural History*, in «New German Critique», 22, 1995.

FERRETTI S., *Il demone della memoria. Simbolo e tempo storico in Warburg, Cassirer, Panofsky, Marietti*, Casale Monferrato, 1984.

FLACH S., *Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien*, Fink, München, 2005.

FLACH S., TREML M., SCHNEIDER P. [Hrsg. von], *Warburgs Denkraum: Formen, Motive, Materialien*, Fink, Wilhelm, Paderborn, 2010.

FLECKNER U. ET AL [Hrsg. Von], *Aby Warburg: Bildersammlung zur Geschichte von Sternglaube und Sternkunde im Hamburger Planetarium*, Dölling und Gallitz, Hamburg, 1993.

FORSTER K. F., MAZZUCCO K., *Introduzione ad Aby Warburg e all'atlante della Memoria*, a cura di Monica Centanni, Bruno Mondadori, Milano, 2002.

GALITZ R., Reimers B. (Hrsg.), *Aby Warburg, „ekstatische Nymphe...trauernder Flussgott“: Portrait eines Gelehrten*, Dölling und Galitz Verlag, Hamburg, 1995.

GHELARDI M., *Aby Warburg e la lotta per lo stile*, Aragno, 2012.

GHELARDI M., *Oltre l'opera, la memoria. Aby, da Raffaello agli Hopi*, in *Il Sole 24 ore*, 11 marzo, 2001, p.3.

GHELARDI M., *Un germe selvaggio della scienza. Franz Boll, Aby Warburg e la storia dell'astrologia*, in F. Boll, C. Bezold, *Interpretazione e fede negli astri. Storia e carattere dell'astrologia* (1917), Sillabe, Livorno, 1999.

GINZBURG C., *Da Aby Warburg a Ernst H. Gombrich*, in Id., *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino, 1992, pp. 29-106.

GOCKEL B., *Die Pathologisierung des Künstlers. Künstlerlegenden der Moderne*, Akademie Verlag, Berlin, 2010.

GOMBRICH E. H., *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, London, 1970; tr. it. di A. Dal Lago e P.A. Rovatti, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano, 1983.

GOMBRICH E. H., *Warburg und der Evolutionismus*, in *Belfagor* XLIX, n. 6, 1994, pp. 635-49.; trad. it. *Aby Warburg e l'evoluzionismo ottocentesco*, in Quaderni del seminario di storia dell'arte dell'Università di Pavia, diretti a G. C. Sciolla, Guardamagni Editori, 1995.

GOMBRICH E. H., *Arte e progresso. Storia e influenza di un'idea*, Bari, 1985.

GOMBRICH E. H., *The nineteenth century notion of pagan revival*, in *Art history as cultural history. Warburg's project*, edited by R. Woodfield, G + B Arts International imprint, Amsterdam, 2001, pp. 55-63.

JESINGHAUSEN-LAUSTER, *Die Suche nach der symbolischen Form. Der Kreis um die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, Koerner, Baden-Baden, 1985.

JOHNSON D. G., *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of images*, Ithaca, New York, 2012.

HEISE G., *Persönliche Erinnerung an Aby Warburg*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, 2005.

HENSEL T., *Wie aus der Kunstgeschichte eine Bildwissenschaft wurde. Aby Warburg Graphien*, Akademie Verlag, Berlin, 2011.

HERZOG M., *Ludwig Binswanger und die Chronik der Klinik Bellevue in Kreuzlingen. Eine Psychiatrie in Lebensbildern*, Berlin-München, 1995.

HOFMANN W., Syamken G., Warnke M., *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt am Main, 1980.

HURTIG M. A., *Die entfesselte Antike. Aby Warburg und die Geburt der Pathosformel; anlässlich der Ausstellung „Die entfesselte Antike. Aby Warburg und die Geburt der Pathosformel“*, Wallraf-Richartz-Museum & Foundation Corboud, Köln, 1. März bis 28 Mai 2012, König, Köln, 2012.

KANY R., *Mnemosyne als Programm: Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin*, Niemeyer, Tübingen, 1987.

KIRCHMAYR R., *Spazi per pensare. Topografia e immagine in Warburg e Benjamin*, in *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*, anno II, n 2, pp. 91-97.

KOFLER P., [a cura di], *Ekstatische Kunst-besonnenes Wort. Aby Warburg und die Denkräume der Ekphrasis*, Edition Sturzflüge, Bozen, 2009.

Koos M. (Hrsg.), *Begleitmaterial zur Ausstellung: „Aby Warburg Mnemosyne“ im Kunsthaus Hamburg*, Dölling und Galitz, 1994, Hamburg.

KORFF G. (Hrsg.), *Kasten 117. Aby Warburg und der Aberglaube im ersten Weltkrieg*, Tübinger Vereinigung für Volkskunde e. V., Tübingen, 2007.

KORFF G., *Kulturforschung im Souterrain. Aby Warburg und die Volkskunde*, in Maese, Kaspar/Warneken, J. Bernd (Hrsg.), *Unterwelten der Kultur. Themen und Theorien der volkskundlichen Kulturwissenschaft*, Köln-Weimer-Wien, 2003, pp. 143-177.

LARSON B., FLACH S. [Hrsg.], *Darwin and Theories of Aesthetic and Cultural History*, Ashgate, Burlington, 2013.

MENGHETTI M. L. [a cura di], *Pathosformeln. Retorica del gesto e rappresentazione. Ripensando Aby Warburg*, Pisa-Roma, 2006.

MICHAUD P.A., *Aby Warburg et l'image in mouvement*, Macula, Paris, 1998.

MICHELS K., *Aby Warburg im Bannkreis der Ideen*, C.H. Beck, München, 2007.

MOSES A., HIRSCHMÜLLER A., *Binswangers psychiatrische Klinik Bellevue in Kreuzlingen. Das "Asyl" unter Ludwig Binswanger sen. 1857 - 1880*, Frankfurt am Main, 2004.

PALLOTTO E., *Vedere il tempo. La storia warburghiana oltre il racconto*, Nuova Editrice Universitaria, Roma, 2007.

PAPAPETROS S., *The Eternal Seesaw: Oscillations in Warburg's Revival*, in *Oxford Art Journal* 26 (2), Oxford University Press, Oxford, 2003, pp. 169-176.

PAPAPETROS S., *On the animation of the inorganic. Art, architecture and the extension of life*, University of Chicago Press, 2012.

PICHLER W., SWOBODA G., *Gli spazi di Warburg, Topografie storico-culturali, autobiografiche e mediali nell'atlante Mnemosyne*, in *Quaderni Warburg Italia*, I, a cura di G. Chiarini, Cadmo, Siena, 2003.

A. Pinotti, *Animazione del presente, immedesimazione nel passato. Warburg e l'empatia*, in *I molti rinascimenti di Aby Warburg*, Atti del convegno internazionale, XIV Settimana di Alti Studi Rinascimentali (Ferrara 16-18 febbraio 2012), Fabrizio Serra editore, Pisa-Roma, 2013.



PINOTTI A., *Chaos, Phobos. Arte e pericolo in Warburg, Worringer, Klee*, in *Il paesaggio dell'estetica. Teorie e percorsi*, atti del terzo congresso nazionale dell'Associazione italiana per gli studi di estetica, Università di Siena, 4-5 maggio, 1996, Trauben, Torino, 1997.

PINOTTI A., *Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*, Mimesis, Milano, 2001.

PORT U., *Catarsi del dolore. Le pathosformeln di Aby Warburg e i loro antecedenti concettuali nella retorica, nella poetica e nella teoria della tragedia*, in *Pathosformeln, retorica del gesto e rappresentazione. Ripensando Aby Warburg*, in «Moderna, 6, 2004, 2, pp. 499-515.

RAULFF U., *Wilde Energie: vier Versuche zu Aby Warburg*, Wallstein Verlag, Göttingen, 2003.

RAMPLEY M., *The Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*, Harrassowitz, Wiesbaden 2000, pp. 44 sgg.; Id., *Mimesis and Allegory. On Aby Warburg and Walter Benjamin*, in *Art History As Cultural History: Warburg's Project*, a cura di R. Woodfield, G & B, Amsterdam 2001, pp. 121-149.

RUSSEL M. A., *Between Tradition and Modernity. Aby Warburg and the Public Purposes of art in Hamburg, 1896-1918*, Berghahn Books, New York – Oxford, 2007

SASSI M. M., *Dalla scienza delle religioni di Usener ad Aby Warburg*, in *Aspetti di Hermann Usener filologo della religione*, AA. VV., Giardini, Pisa, 1982, pp. 65-91.

SAXL F., *Warburg's Visit to New Mexico [1929-1930]*, in *Lectures, The Warburg Institute*, Londo, 1957, pp. 325-30; tr. it, *La visita di Warburg nel Nuovo Messico* in *Storie di fantasmi per adulti*, Aut Aut, 199-200, gennaio-aprile 1984, Milano, pp. 10-16.

SCHINDLER T., *Zwischen Empfinden und Denken. Aspekte zur Kulturpsychologie von Aby Warburg*, Lit Verlag, Münster, 2000.

SCHMIDT E. [Hrsg.], *Lieber Warburg Was tun mit Bildern?*, Museum für Gegenwartskunst, Siegen, Kehrler, Heidelberg, 2012.

SCHOELL-GLASS C., *Aby Warburg und der Antisemitismus. Kulturwissenschaft als Geistespolitik*, Fischer, Frankfurt am Main, 1998.

SETTIS S., *Kunstgeschichte als vergleichende Kulturwissenschaft: Aby Warburg, die Pueblo-Indianer und das Nachleben der Antike*, trad. ted. Di B. Schneider, in T.W. Gaehtgens, *Künstlerischer Austausch-Artistic Exchange*. Atti del XXVIII Congresso internazionale di storia dell'arte, Akademie Verlag, Berlin, 1993, pp. 139-158.

SETTIS. S., *Pathos und Ethos, Morphologie und Funktion*, in *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, Akademie Verlag, Berlino, 1997, vol. I, pp. 33-73.

SEVERI C., *Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria*, Biblioteca Einaudi, Torino, 2004.

SEVERI C., *Warburg anthropologue ou le déchiffrement d'une utopie. De la biologie des images à l'anthropologie de la mémoire*, in *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, Editée au Laboratoire d'anthropologie sociale, publiée avec le concours du Centre National de la recherche scientifique, 165, Janvier/Mars, Paris, 2003.

SIEREK, K., *Foto, Kino und Computer. Aby Warburg als Medientheoretiker*, Europäische Verlagsanstalt, Hamburg, 2007.

STEINBERG M. P., *Aby Warburg's Kreuzlingen Lecture: A Reading*, in A. Warburg, *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America*, translated with an interpretative essay by Michael P. Steinberg, Cornell University Press, Ithaca and London, 1995, pp. 59- 114.

STIMILLI D. [a cura di], *Aby Warburg. La dialettica dell'immagine*, «aut aut», 321-322, maggio-agosto, 2004.

TANNER J., *Historische Anthropologie zur Einführung*, Junius, Hamburg, 2004.

VIGNOLI T., *Evoluzione storica del mito e della scienza [Mito e scienza, Dumolard, Milano, 1879]* in *Storie di fantasmi per adulti*, Aut Aut, 199-200, gennaio-aprile 1984, Milano, 136-167.

VILLHAÜER B., *Denkraum und Dynamisierung: philosophische Probleme der Grundlegung von Kulturtheorie bei Aby Warburg*, Jena, 1998.

WUTTKE D., *Aby M. Warburg-Bibliographie 1866-1995. Werk und Wirkung. Mit Annotationen*, Koerner, Baden Baden, 1998.

WUTTKE D., [Hrsg.], *Kosmopolis der Wissenschaft. E. R. Curtius und das Warburg Institute, Briefe und andere Dokumente*, Baden-Baden, Koerner, 1989.

WUTTKE D., *Dazwischen. Kulturwissenschaft auf Warburgs Spuren* (Band I und II), Baden-Baden, Koerner, 1996.

MAIKUMA Y., *Der Begriff der Kultur bei Warburg, Nietzsche und Burckhardt*, Hain bei Athenäum, Königstein, 1985.

ZANETTI G., *La filologia dell'Homo non sapiens. Aby Warburg*, in «Intersezioni», 1985.

ZUMBUSCH C., *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamin Passagen-Werk*, Akademie Verlag GmbH, Berlin, 2004.

Altre opere:

ARTAUD A., *La razza degli uomini perduti e altre prose*, i Quaderni di Via Del Vento, Testi inediti e rari del Novecento, traduzione e cura di Pasquale di Palmo, Pistoia, 2012.

BAZZICALUPO L., *Il potere e la cultura: Sulle riflessioni storico-politiche di Jakob Burckhardt*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1990.

BELL C., *Ritual Theory, Ritual practice*, Oxford Univ. Press, Oxford – New York, 1992.

BELTING H., *An Anthropology of Images. Picture, medium, body*, translated by Thomas Dunlap, Princeton University Press, 2001.

BELTING H., *Per un'iconologia dello sguardo* in Hans Belting, Andreas Beyer, Michele Cometa, Philippe Hamon, W.J.T. Mitchell, Ulrich Stadler, *Cultura visuale paradigmi a confronto.*, a cura di R. Coglitore, Duepunti, Palermo, 2008.

BENVENISTE E., *La notion de «rythme» dans son expression linguistique*, in «*Journal de Psychologie*», 1951; tr. it. M. Vittoria Giuliani, *La nozione di «ritmo» nella sua espressione linguistica*, in *Problemi di linguistica generale*, il Saggiatore, Milano, 1966, pp. 390-399.

BINSWANGER L., *Ausgewählte Vorträge und Aufsätze*, A. Francke AG Verlag, Bern 1955; edizione italiana a cura di Ferruccio Giancanelli, prefazione di Umberto Galimberti, *Per un'antropologia filosofica. Saggi e conferenze psichiatriche*, Feltrinelli, Milano, 2007.

BINSWANGER L., *Erinnerung an Sigmund Freud*, Francke, Bern, 1956; trad. it. Di Livio Agresti, *Ricordi di Sigmund Freud*, Astrolabio-Ubaldini, Roma, 1972.

BINSWANGER L., *Essere nel mondo*, con un'introduzione critica alla sua analisi esistenziale di Jacob Needleman, Astrolabio-Ubaldini, Roma, 1973.

BINSWANGER L., *Melancholie und Manie. Phänomenologische Studien*, Neske, Pfulligen; trad. it. di Maria Marzotto, *Malinconia e mania. Studi fenomenologici*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006.

BINSWANGER L., *Mein Weg zu Freud*, «Frankfurter Beiträge zur Sociologie», VI, poi in *Der Mensch in der Psychiatrie*, Neske, Pfulligen, 1957; trad. it. di Bianca

Maria D'Ippolito, *Alla scoperta di Freud*, in *La psichiatria come scienza dell'uomo*, a cura di Bianca Maria d'Ippolito, Ponte alle Grazie, Firenze, 1992, pp. 53-71)

BINSWANGER L., *Traum und Existenz*, «*Neue Schweizer Rundschau*», XI, pp. 637-685 e 766-799, 1930; trad. it. di Lucia Corradini e Carlotta Giussani, *Sogno ed Esistenza*, SE, Milano, 1993.

BINSWANGER L., *Über Ideenflucht* (Zürich, 1933), *Sulla fuga delle idee*, traduzione di Cristina Caiano, introduzione di Stefano Mistura, Einaudi, Torino, 2003.

BINSWANGER L., *Wahn. Beiträge zu seiner phänomenologischen und daseinsanalytischen Erforschung*, Neske, Pfulligen, 1965, trad. it. Giorgio Giacometti, *Delirio. Antropoanalisi e fenomenologia*, a cura di Eugenio Borgna, Marsilio, Venezia, 1990.

BINSWANGER L., Freud L., *Briefwechsel 1908-1938*, Frankfurt am Main, Fischer, 1992.

BLANCKAERT C., *Les fossiles de l'imaginaire. Temps de la nature e progrès organique (1800-1850)*, *Romantisme*, 104, pp. 85-101.

BLUMENBERG H., *Pensosità* in AA.VV., *In forma di parole*, Elitropia, Bologna, 1981.

BREDEKAMP H., Buschendorf B., [Hrsg. Von Hartung F. und Krois J. M.], *Edgard Wind, Kunsthistoriker und Philosoph*, Akademie Verlag, Berlin, 1998.

BUKLIJAS T., *The politics of fin-de-siècle anatomy*, in M.G. Ash, J. Surman [a cura di], *The nationalization of Scientific Knowledge in Nineteenth-Century Central Europe*, Palgrave MacMillan, Basingstoke, 2013.

BURCKHARDT J., *La civiltà del rinascimento in Italia*, Sansoni, 1958.

CALABRESE O., *La macchina della pittura*, Laterza, Roma-Bari, 1985.

CALVINO I., *Ultimo viene il corvo*, Einaudi (Collana "Nuovi coralli" n. 152), Torino, 1949.

CARLYLE TH., *Sartus Resartus (1833-1834)*, Oxford University Press, New York, 1999.

CASSIRER E., *An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture*, 1944; tr. it. di C. d'Altavilla, Armando, Roma, 2009.

CASSIRER E., *Ausgewähler Wissenschaftlicher Briefwechsel. Nachlassen Manuskripte und Texte*, J. M. Krois (Hrsg.), Felix Meiner, Hamburg, 2009.

CASSIRER E., *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance* (1927), tr. it. di G. Targia, *Individuo e cosmo nella filosofia del rinascimento*, F. Plaga e C. Rosenkranz (a cura di), con un'introduzione di M. Ghelardi, Bollati Boringhieri, 2012.

CASSIRER E., *Philosophie der symbolischen Formen* (1923); tr. it. G. A. De Toni, *Filosofia delle forme simboliche*, La Nuova Italia, Firenze, 1961.

DARWIN C., *The expression of the emotions in man and animals* (1872); tr. it. a cura di G.A. Ferrari, *L'espressione delle emozioni nell'animale e nell'uomo*, Boringhieri, Torino, 1982.

DE CAROLIS M., *Il paradosso antropologico. Nicchie, micromondi e dissociazione psichica*, Quodlibet, Macerata, 2008.

DEMOOR J., Massart J., Vandervelde E., *L'évolution regressive en biologie et en sociologie*, Félix Alcan, Paris, 1897.

FRANZINI E., *Fenomenologia dell'invisibile: al di là dell'immagine*, Raffaello Cortina, Milano, 2001.

FRANZINI E., *Fenomenologia: Introduzione tematica al pensiero di Husserl*, Franco Angeli, Milano, 1991.

FRAZER J. G., (*The golden Bough: A Study in Magic and Religion*, 1922), *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, Bollati-Boringhieri, Torino, 1965 e 1990.

FREUD S., *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Bollati Boringhieri, Torino, 1971.

FRIEDRICH E., *Krieg dem Kriege!* (Internationales Kriegsmuseum, Berlin, 1924), Deutsche Verlags-Anstalt, München, 2004; tr. it. *Guerra alla guerra*, introduzione di Gino Strada, Mondadori, Milano, 2004.

GALVANI L., *Die Viribus Electriitatis in Motu Muscolari Commentarius*, Bologna, 1792.

GEYMONAT L., *Storia del pensiero filosofico e scientifico. Volume Quinto: Dall'Ottocento al Novecento*, Garzanti, Torino, 1971.

GINZBURG C., *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Feltrinelli, Milano, 1998.

GOETHE J.W., *Die Schriften zur Naturwissenschaft, La metamorfosi delle piante e altri scritti sulla scienza della natura*, Stefano Zecchi (a cura di), Guanda, Parma, 1983.

GOULD S., *Wonderful life. The Burgess Shale and the nature of history*, Norton, New York, 1989; tr. it. *La vita meravigliosa. I fossili di Burgess e la natura della storia*, Feltrinelli, Milano, 2008.

HALDANE J. B. S., RUSSEL B., *Dedalo o la scienza e il futuro. Icaro o il futuro della scienza*, a cura di Michela Nacci, Universale Bollati Boringhieri, Torino, 1991.

HENSEL P., *Hauptprobleme der Ethik*, Teuber, Leibniz und Berlin, 1903.

HERDER J. G., *Abhandlung über den Ursprung der Sprache welche den von der Königl. Akademie der Wissenschaften für das Jahr 1770 gesetzten Preis erhalten hat. Von Herrn Herder. Auf Befehlen der Akademie herausgegeben*; trad. it. Agnese Paola Amicone, *Saggio sull'origine del linguaggio*, Nuova Pratiche Editrice, Parma, 1995.

HERDER J. G., *Idee per la filosofia della storia dell'umanità*, a cura di Valerio Verra, Laterza, Roma, 1992.

KANDEL E. K., *The age of insight*; tr. it. *L'età dell'inconscio. Arte, cervello e mente dalla grande Vienna ai giorni nostri*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2012.

KANT E., *Was heißt: sich im Denken orientieren?* (1786); tr. it. di Petra Del Santo, a cura di Franco Volpi, *Che cosa significa orientarsi nel pensare*, Adelphi, Milano, 1996.

KREGEL U., *Bild und Gedächtnis. Das Bild als Merkzeichen und Projektionsfläche des Vergangenen*, Kulturverlag Kadmos, Berlin, 2009.

KROIS J., M., *Bildkörper und Körperschema*, Hrsg. Horst Bredekamp und Marion Lauschke, Akademie Verlag, Berlin 2011.

LAMARCK J. B., *Filosofia zoologica*, introduzione, traduzione e commento di Giulio Bersanti, La Nuova Italia, Firenze, 1976.

LAMPRECHT K., *Moderne Geschichtswissenschaft* [La scienza storica moderna], Freiburg, 1905.

LASPINA P., *Gli organi della vita in Omero*, in *Omero linguista. Voce e voce articolata nell'enciclopedia omerica*, Novecento, Palermo, 1996, pp. 107-113.

LOWITH K., *Jakob Burckhardt, l'uomo nel mezzo della storia*, tr. it. di L. Bazzicalupo, Laterza, Bari-Roma, 2004.

MANN I., Schumann R., *Karl Lamprecht: Einsichten in ein Historikerleben*, Akademie Verlag, Leipzig, 2006.

MAUDSLEYS H., *Body and Mind; an inquiry into their connection and mutual influence, specially in reference to mental disorders being the Gustomian Lectures for 1870 delivered before the Royal College of Physicians*, New York, NY, 1971.

MINKOWSKI, *Le temps vécu: études phénoménologiques et psychopathologiques*, 1933; tr. it. di G. Terzian, *Il tempo vissuto. Fenomenologia e psicopatologia*, Einaudi, Torino, 2004.

MÜLLER R., REINER A., „Warburg, Aby“, in : *Historikerlexikon. Von der Antike bis zum 20. Jahrhundert*, ed. R. v. Bruch/R.A. Müller, München, 2002, p. 353 ss.

MÜLLER R., *Aufklärung in Antike und Neuzeit. Studien zur Kulturtheorie und Geschichtsphilosophie*, BWV – Berliner Wissenschafts Verlag, Berlin, 2008.

NEUMANN E., Portmann A., Scholem G., *Il rito, legame tra gli uomini, comunicazione con gli dei*, Red, Como, 1991.

NIETZSCHE F., *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1872; tr. it. di S. Giametta, *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano, 1977.

NIETZSCHE F., *Die fröhliche Wissenschaft* (1882); trad. it. Giorgio Colli, *La gaia scienza*, Newton Adelphi, Milano, 1992.

NIETZSCHE F., *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, 1874; tr. it. di S. Giametta, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Adelphi, Milano, 1973.

NIETZSCHE F., *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift*, 1887; tr. it. di F. Masini, *Genealogia della morale*, Adelphi, Milano, 1984.

NORTH E. [Edited by], *Sophrósyne. Self-Knowledge and Self –Restraint in Greek Literature*, vol XXXV, in Harry Caplan, James Hutton [Edited by], *Cornell Studies in Classical Philology*, Cornell University Press, 1966, Ithaca, New York.

ORSUCCI A., *Dalla biologia cellulare alle scienze dello spirito. Aspetti del dibattito sull'individualità nell'Ottocento tedesco*, Annali dell'Istituto storico italo-germanico, Monografia 16, Società editrice il Mulino, Bologna, 1992.

PANOFSKY E., *Die Perspektive als „symbolische Form“* (1924-1925), tr. it. *La prospettiva come forma simbolica*, in *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*, a cura di G. D. Neri, Feltrinelli, Milano, 1961, pp. 37-77.

PANOFSKY E., *Meaning in the visual arts* (1955), tr. it. *Il significato delle arti visive*, Einaudi, Torino, 1962.

PANOFSKY E., *Das Problem des Stils in der bildenen Kunst* (1915), tr. it., *Il problema dello stile nelle arti figurative*, in *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*, a cura di G. D. Neri, Feltrinelli, Milano, 1961, pp. 145-156.

PAULI G., *Franz Marc, Il Mandrillo*, Palazzo delle esposizioni di Amburgo, piccola guida n. 20, Amburgo, 1921.

PINOTTI A., *Empatia. Storia di un'idea da Platone al postumano*, Laterza, Roma-Bari, 2011.

PINOTTI A., Roli M. L. [a cura di], *La formazione del vedere. Lo sguardo di Jacob Burckhardt*, Quodlibet Studio, Macerata, 2011.

PINOTTI A., *Eстетica ed Empatia*, Guerini, Milano, 2001.

PINOTTI A., *Piccola storia della lontananza: Walter Benjamin storico della percezione*, Cortina, Milano, 1999.

PINOTTI A., *Quadro e tipo. L'estetico in Burckhardt*, Il Castoro, Milano, 2004.

PINOTTI A., TEDESCO S. [a cura di], *Come vediamo la natura e come la natura vede se stessa? (Jacob von Uexküll)*, in *Eстетica e scienze dell vita. Morfologia, biologia teoretica, evo-devo*, Raffaele Cortina, Milano, 2013, pp. 39-81.

PINOTTI A., TEDESCO S. [a cura di], *La stazione eretta. Uno studio antropologico (Erwin Straus)*, in *Eстетica e scienze dell vita. Morfologia, biologia teoretica, evo-devo*, Raffaele Cortina, Milano, 2013, pp. 123-137.

PLATONE, *La Repubblica*, vol III, Libro IV, traduzione e commento a cura di Mario Vegetti, Bibliopolis, 1998.

PLUTARCO, *La Virtù etica. Testo critico, introduzione, traduzione e commento*, a cura di Francesco Becchi, M. D'Auria editore, Napoli.

PRINZHORN H., *Bildneri der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Berlin, Springer, 1922; tr. it., *L'arte die folli. L'attività plastica die malati mentali*, Mimesis, Milano, 1991.

RADEMAKER A., *Sophrosyne and the Rhetoric of Self-Restraint. Polysemy & Persuasive use of an Ancient Greek Value Term*, Brill, Leiden-Boston, 2005.

RAULFF U., *Der unsichtbare Augenblick: Zeitkonzepte in der Geschichte*, Wallstein Verlag, Göttingen, 1999.

RAULFF U. [Hrsg. Von], *Mentalitäten-Geschichte. Zur historischen Rekonstruktion geistiger Prozesse*, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin, 1989.

ROHDE E., *Fede nell'immortalità presso i greci*, vol. I e II, Laterza, Roma-Bari, 1982.



- ROTHACKER E. TH., *Über die Möglichkeit und den Ertrag einer genetischen Geschichtschreibung im Sinne Karl Lamprechts*, Voigtländer's Verlag, Leipzig, 1912.
- SANDYWELL B., *Presocratic Reflexivity. The construction of Philosophical Discourse c. 600-450 DC*, Routledge, London, 1996.
- M. SCHELER, *Die Sonderstellung des Menschen im Kosmos*, Otto Reichl, Darmstadt, 1928; tr. it. *La posizione dell'uomo nel cosmo*, introduzione di G. Cusinato, Franco Angeli, Milano, 2000.
- SCHILLER F., *Über Anmut und Würde* (1793) ; tr. it. *Grazia e dignità*, D. Di Maio e S. Tedesco [a cura di], SE, Milano 2010.
- SEMON R., *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens*, W. Engelmann, Leipzig, 1908.
- SENNET R., *The Craftsman* (2008); tr. it. *L'uomo artigiano*, Feltrinelli, Milano 2012.
- SOURIAU P., *Esthétique du Mouvement*, F. Alcan, Paris, 1889.
- TANI I., *Espressione, rappresentazione, giudizio. Osservazione sul concetto di Besonnenheit in Herde*, in *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*, 2009/1.
- UEXKÜLL J. VON, *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*. Illustrazioni di G. Kriszat, tr. it Marco Mazzeo, Quodlibet, Macerata, 2013.
- USENER H., *Philologie und Geschichtswissenschaft, in Wesen und Rang der Philologie. Zum Gedanken an Hermann Usener und Franz Bücheler*, Teubner, Stuttgart, 1969, pp. 13-36.
- VILLHAÜER B., *Aby Warburg Theorie der Kultur: Detail und Sinnhorizont*, Akademie Verlag, Berlin, 2002.
- VISCHER F. T., *Das Symbol* (1887), trad. it. *Il simbolo*, in Pinotti (a cura di) *Estetica ed empatia*, Guerini e Associati, Milano, 1997.
- VISCHER R., *Über das optisch Formgefühl: ein Betrag zur Ästhetik*, Credner, Leipzig, 1873; tr. it. A Pinotti, *Sul sentimento ottico della forma. Un contributo all'estetica* in A. Pinotti, *Estetica e Empatia*, cit., pp. 95- 139.
- WARNKE M., *Nah und Fern zum Bilde. Beiträge zu Kunst und Kunsttheorie*, Dumont, Köln, 1997.

WITTGESTEIN L., *Tractatus logico philosophicus*, Routledge and Kegan Paul, London, 1961; tr. it. *Tractatus logico philosophicus e Quaderni 1914-1916*, a cura di Amedeo G. Conte, Einaudi, Torino, 1964.

WIND E., *Il concetto di "Kulturwissenschaft" in Warburg e il suo significato per l'estetica*, in *L'eloquenza dei simboli*, Adelphi, Milano, 1992.

WÖLFFLIN H., *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 18.Aufl., Schwabe & Co. AG, Basel, 1991; tr. it. di Rodolfo Paoli, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Neri Pozza, Vicenza, 1999.

WÖLFFLIN H., *Psicologia dell'architettura* (1886), ed. it. a cura di Ludovica Scarpa, Davide Fornari, Milano, Et. al, 2010.