

STUDI E SAGGI

- 80 -

ALICE BARALE

La malinconia dell'immagine

Rappresentazione e significato
in Walter Benjamin e Aby Warburg

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2009

La malinconia dell'immagine : rappresentazione
e significato in Walter Benjamin e Aby Warburg /
Alice Barale. – Firenze : Firenze University Press,
2009.

(Studi e saggi ; 80)

<http://digital.casalini.it/9788884538895>

ISBN 978-88-8453-888-8 (print)

ISBN 978-88-8453-889-5 (online)

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández

© 2009 Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze, Italy
<http://www.fupress.com/>

Printed in Italy

Al dottor Troll, teologo e puericultrice

SOMMARIO

PREFAZIONE	xii
INTRODUZIONE	1
1. La scena della malinconia	1
2. Benjamin e il Warburg-Kreis: un incontro mancato	4
3. «Melencolia I»	7
4. Oltre il visibile: Panofsky e Saxl	9
5. Cassirer e Warburg: questioni di confine	16
6. Tra pathos e forma: Goethe e Novalis	25
7. La malinconia dell'immagine	29
8. Luci e ombre	32
CAPITOLO I	
LA MALINCONIA E IL PROBLEMA DELLE IMMAGINI:	35
WARBURG E BENJAMIN	35
1. Metafora e realtà: Lutero e il diavolo del mal di testa	35
2. Un esorcismo incompleto	39
3. Spazio dell'immagine e «spazio del pensiero»	46
4. Simbolo e allegoria: tra magia e disincanto	52
5. Forma e significato: l'eclissi barocca	58
6. Il volto umano di Saturno	68
7. Malinconia e crisi dell'immagine	72
CAPITOLO II	79
MALINCONIA E FILOLOGIA: IL FUTURO DIMENTICATO	79
1. L'immagine in movimento	79
2. Filologia visionaria	83
3. Memoria e «disordine produttivo»	90
4. Abbattimento ed estasi: Eridano e la ninfa	94
5. Discendere nell'immagine: immedesimazione e smarrimento	99
6. Tra sonno e veglia: una «terra rivale»	104
CAPITOLO III	
MALINCONIA E DIVENIRE: L'IMMAGINE COME DIMORA ERRANTE	109
1. Malinconia e tempo: la «catastrofe» dell'istante	109
2. La memoria delle immagini	118
3. Mimesi dell'incompiuto	124
4. Memorie di un sarto	128
BIBLIOGRAFIA	133

*Se non dovessi tornare,
sappiate che non sono mai
partito.*

*Il mio viaggiare
è stato tutto un restare
qua, dove non fui mai.*

(G. Caproni)

PREFAZIONE

Questo libro di Alice Barale si inserisce con originalità nell'intensa fioritura di studi, numeri monografici di riviste e convegni che negli ultimi anni sono stati dedicati in Italia alla figura e all'opera di Aby Warburg. Eleggendo ad oggetto della propria ricerca la costellazione ideale che lega il nome di Warburg a quello di Walter Benjamin la Barale, senza privare il proprio lavoro di un necessario respiro storico-critico, di tale costellazione ne indaga una questione genuinamente estetico-filosofica: quella del rapporto che lega il pensiero umano al mondo delle immagini e, quindi, quella della tensione tra rappresentazione e significato propria delle immagini trasmesse dalle opere d'arte. Punto di partenza e, nello stesso tempo, di arrivo, della ricerca della Barale è appunto un'immagine: quella che esibisce la *Melencolia I* di Albrecht Dürer. A quest'opera inaugurale dello spirito moderno tanto Warburg quanto Benjamin dedicano – com'è noto – pagine fondamentali. Il primo nel saggio del 1905 su *Dürer e l'antichità italiana* e in quello del 1920 su *Divinazione antica e pagana in testi e immagini dell'età di Lutero* il secondo, stimolato dallo stesso Warburg e dal fondamentale studio monografico dei suoi allievi Panofsky e Saxl (del 1923), ne *L'origine del dramma barocco tedesco* (del 1928). Per la Barale l'enigmatica effigie düreriana della Malinconia esemplifica con una forza singolarissima e irripetibile la tonalità fondamentale – la *Stimmung* – nella quale Warburg e Benjamin considerano la questione dell'immagine quale modalità costitutiva del rapporto tra la soggettività umana e il mondo. Immagine saturnina per eccellenza la *Melencolia I* di Dürer mostra quella che Warburg stesso, nei suoi *Ricordi di viaggio nella regione degli Indiani Pueblo nell'America del Nord*, chiama la «tragedia della corporeizzazione». Da un lato infatti l'immagine significa, in forza del gesto mimetico all'origine della sua produzione, un'appropriazione ed un'interiorizzazione della natura e, con essa, una vittoria della ragione umana sui 'mostri' che la insidiano; dall'altro di questa vittoria essa ne rappresenta, però, anche uno scacco, configurandosi come una modalità del senso del quale il pensiero non viene mai radicalmente a capo. In quanto *forma specifica* e irriducibile ad altro, l'immagine non accoglie un contenuto o un significato costituito in anticipo, ma esprime il costituirsi stesso di una cooriginaria relazione di scambio tra la mente umana e il mondo. Come chiarisce bene la Barale nell'Introduzione al libro, interno ed esterno, apparenza e signi-

ficato si danno in uno nell'immagine: s'intrecciano e concregono con essa. Cristallizzando in forma la dinamica instabile di una risposta emotiva alle sfide dell'ambiente/mondo le immagini che si depositano nelle opere d'arte testimoniano, perciò, un senso di esse anteriore ed ulteriore a qualsiasi «messa a distanza spiritualizzante» del fondo oscuro della vita da cui emergono. Si innesta qui la celebre definizione warburghiana della *pathosformel*, coniata nel saggio su *Dürer e l'antichità italiana*. In quanto «formula di pathos» l'immagine artistica si presenta come un'inquietata sintesi tra la centrifuga instabilità del divenire e dei dispositivi emozionali che sollecita e la centripeta stabilizzazione di significati e di atteggiamenti stereotipi in virtù dei quali si afferma un ethos razionalizzante. Nella *formula di pathos* Warburg vede così attestata l'origine rituale del fare artistico e, da acutissimo lettore di Nietzsche, giunge a contestare l'idea winckelmanniana dell'arte classica come «quieta grandezza», ravvisandovi piuttosto «una erma bifronte di Apollo e Dioniso» che trasmette al Rinascimento tanto la «bella regolarità» quanto l'inquietudine di una mimica intensificata. A risultare radicalmente ripensato dalla lettura warburghiana delle immagini rinascimentali è pertanto lo stesso spazio dell'arte all'interno dell'esperienza umana. Proprio in quanto l'unità dell'immagine è costituita dalla immanente polarità tra l'elemento dionisiaco e quello apollineo, per Warburg – osserva la Barale – «non c'è messa a distanza che garantisca definitivamente dalla contraddittorietà dell'espressione». L'esorcismo operato dall'arte, vale a dire la messa a distanza che essa vorrebbe esercitare nei confronti del demonico e delle oscure forze che governano l'esistenza, risulta così sempre parziale, sempre esposto all'ambigua *energheia* che conferisce alle immagini una vita autonoma e un indomabile potere sulla psiche umana. A tale proposito la Barale mette bene in luce la differenza tra l'ispirazione dialettica che conduce Warburg a considerare il rapporto tra il tenore simbolico delle immagini e il tempo psico-storico in cui esso si dispiega in termini di una polarità tra apollineo e dionisiaco immanente alla costituzione stessa dell'immagine e il neokantismo di ascendenza cassireriana che permea le ricerche dei suoi allievi. In quest'ultimo caso, quella che si perde – questa la tesi della Barale – è proprio la cooriginarietà tra forma e contenuto, tra apparenza e significato. Così la figura della malinconia düreriana da 'eroica', in quanto intenta nel compito di appropriarsi di ciò che nell'immagine pare eccedere il controllo della ragione e i confini della comprensione, nell'interpretazione di Panofsky e Saxl si fa espressione della consapevolezza dei limiti immaginativi della ragione umana. In sintesi: mentre l'interpretazione degli allievi suggerisce come via d'uscita un superamento dell'atteggiamento malinconico mediante una progressiva razionalizzazione del potenziale simbolico delle immagini e quindi mediante una riduzione della complessità del simbolo a mero segno di contenuti concettualmente universali, l'interpretazione, restando fedele alla natura dialettica dell'immagine, considera dialettica la stessa malinconia. Nella malinconia si esprime, così, sia la «necessità della rappresentazione» (del mettere il mondo esteriore ed interiore in immagini)

sia la perenne instabilità della forma simbolica, sempre esposta alla rottura dell'equilibrio energetico che esprime e all'insorgenza nella psiche umana dell'autonoma *energheia* dell'immagine. Per usare le parole della stessa Barale, «non c'è per Warburg istante che possa consegnare definitivamente il *pathos* alla forma: il sentire a cui quest'ultima rinvia permane in essa come movimento inesauribile, indissolubile "irrequietezza"». E, dunque, «è, di volta in volta, dal "compromesso" tra l'immobilizzazione della forma e la "vitalità" del contenuto a cui quest'ultima rinvia che l'immagine scaturisce».

Nella differenza tra Warburg e la sua stessa Scuola si inserisce la lettura benjaminiana della *Melencolia I* come un'interpretazione che, seppur divergendo da quella di Warburg, ne condivide la prospettiva dialettica di fondo. A questo proposito la Barale chiarisce bene come l'incontro mancato tra Benjamin e il *Warburg-Kreis*, con il quale lo stesso Benjamin aveva cercato un dialogo dopo la pubblicazione del libro su *L'origine del dramma barocco tedesco*, non sia imputabile solo a motivi contingenti ravvisabili nella sostanziale sordità da parte di Panofksy e Saxl nei confronti dell'arduo libro benjaminiano. Interlocutore di Benjamin avrebbe, infatti, potuto essere solo lo stesso Warburg, avendo il primo ripreso le fila problematiche di una ricerca intorno al nesso tra immagine, tempo e *humor melancholicus* lasciato in ombra dagli allievi del secondo. Facendo propria la concezione warburghiana dell'originarietà dell'atto espressivo Benjamin, infatti, vede nell'allegorismo freddo e intellettualistico dell'iconologia barocca e più in particolare nell'allegoria come forma estetica del *Trauerspiel* non una semplice «convenzione dell'espressione», ovvero una relazione puramente convenzionale ed estrinseca tra segni e significati, bensì una vera e propria «espressione della convenzione» e quindi della dialettica allegorica immanente ad ogni significativa concrezione dell'immagine. Per questo motivo il barocco appare al filosofo berlinese come un correttivo a priori del classicismo. A tale proposito la Barale mette bene in luce la componente proromantica ed in particolare novalisiana nella concezione dell'opera d'arte che Benjamin fa conseguire da questa tesi. Ogni opera nell'unità d'immagine in cui si raccoglie non è che un 'momento', un frammento al confine tra l'onda del passato che in essa trova provvisoria forma e il carico delle possibilità disattese e dei significati ancora da scoprire. Ogni comprensione dell'immagine artistica come compiuta unità simbolica, totalità conciliata di vita e forma, conosce perciò, quale suo necessario rovescio, il movimento eccentrico di una dispersione allegorica che spezza il nesso vitale tra la rete dei segni e quella dei significati. Più che manifestare la negazione dell'inquietudine del divenire l'immagine ne rappresenta pertanto solo un momentaneo arresto. Tempo e immagine, in altri termini, si coappartengono. E proprio a motivo di tale coappartenenza si apre tanto per Benjamin come per Warburg quello che quest'ultimo chiama il «Denkraum»: lo «spazio del pensiero». Per usare le parole usate da Warburg ne *Il rituale del serpente*, «il pensiero mitopoietico e quello simbolico, nella loro lotta per spiritualizzare la

relazione dell'uomo con l'ambiente, hanno creato lo spazio come spazio di contemplazione (*Andachtsraum*) o spazio di pensiero (*Denkraum*). Mentre però Warburg interpreta la Melanconia düreriana come figura di una «compostezza assorta» capace eroicamente di interiorizzare il caos esterno, nell'interpretazione di Benjamin a prevalere, più che l'origine aristotelica della concezione della malinconia, è l'accezione medievale, centrata sul peccato capitale dell'acèdia: «alla "spiritualizzazione" che, in Warburg, spoglia Saturno della sua apparenza demonica, Benjamin – sostiene la Barale – contrappone la "pigrizia del cuore", l'indifferenza spirituale che getta il melanconico tra le braccia di Satana». Così, per Benjamin, l'incisione düreriana contiene «ancora "in germe" e "legata dalla forza di un genio", ma pronta ad esplodere, l'esteriorizzazione dei contenuti che caratterizza l'immagine barocca». Se dunque per Warburg la figura della malinconia apre simbolicamente ad un *Denkraum* attraverso cui l'uomo acquista distanza rispetto al mondo e al fondo oscuro di una vita in balia dell'instabilità del pathos, per Benjamin essa attesta il riemergere di un minaccioso «spazio dell'immagine» apparentemente chiuso in se stesso e perciò capace di risucchiare nel suo illusorio interno. Nella malinconia barocca Benjamin vede così anticipato il senso dello *spleen* moderno: all'imporsi di un *Bildraum*, di uno spazio puramente immaginale che produce un «crampo contemplativo», dove il mondo è spinto verso un grado zero di significati e la mente umana in un impotente almanaccare, corrisponde un senso del tempo come fantasma onnipotente che risucchia in sé la stessa trama interiore della soggettività. La mossa benjaminiana a questo punto – una mossa sviluppata nell'opera che doveva fare da pendant al libro sul *Trauerspiel* ovvero nel *Passagenwerk*, al quale lavorò dal 1927 fino alla morte – sta allora nel sottrarre l'immagine alla sua illusoria chiusura, scoprendovi quel «lato esterno» che lo sprofondamento melanconico è incapace di vedere. Secondo quanto osserva felicemente la Barale, «liberare l'apparenza dalla "tela di ragno" in cui l'immedesimazione malinconica l'ha avvolta non significa dissolverla, per scoprire una verità celata al di là di essa, ma riconoscere in essa l'illusione». Solo a questa condizione per il Benjamin del *Passagenwerk*, che analizza la Parigi del II impero come Capitale del XIX secolo a partire dalla figura emblematica del *passage*, l'immagine può farsi dialettica e divenire una figura storica della verità. A questo riguardo la Barale – negli ultimi due capitoli del libro – sviluppa un suggestivo parallelo tra il progetto warburghiano di *Mnemosyne* come *Atlante della memoria* e il *Passagenwerk* di Benjamin come «storia originaria della modernità». Due lavori incompiuti, senz'altro due progetti diversi per finalità, natura e modalità di esecuzione. Ma in entrambi la Barale vede all'opera una filologia 'memore', al confine tra lo sprofondamento nel proprio oggetto e la necessità di rappresentarlo di nuovo, salvandone così l'attualità. Per questo nella stessa misura in cui l'immedesimazione warburghiana nel passato «è priva di ogni incondizionata, malinconica passività per accogliere in sé la necessità di una continua, inesauribile metamorfosi», così il metodo benjaminiano della costruzione

è teso a salvare ciò che le immagini storiche, anche le più apparentemente marginali e insignificanti, possono ancora significare per l'umanità, una volta sottratte al tempo omogeneo e vuoto dello storicismo. In entrambi i casi, tanto per Warburg quanto per Benjamin, si tratta di cogliere il tempo compresso nell'immagine, non solo come un tempo costitutivamente incompiuto, ma anche come una chance per una memoria vigile e dunque come una soglia: quella del 'risveglio' quale proprietà per eccellenza della stessa coscienza umana. Un risveglio che non nega astrattamente la sostanza immaginale del sogno, ma la porta per così dire fuori di sé e nello stesso tempo la cerca in ciò che materialmente e storicamente esiste. «Sia i dinamogrammi warburghiani sia le immagini dialettiche benjaminiane, che [...] rendono possibile la memoria – osserva la Barale – sono protési tra ciò che custodiscono e ciò che rendono ancora possibile». Merito indubbio del lavoro dell'autrice sta nell'insistere, conclusivamente, su questo senso del 'possibile' al confine sfuggente tra il noto e l'ignoto quale cifra comune alla tensione sia warburghiana sia benjaminiana ad affrontare, ancora una volta 'eroicamente', il nesso che stringe il mondo delle immagini e la disposizione melanconica, quale un nesso che attende sempre da capo di essere ripensato e riconfigurato. Solo a questa condizione, per entrambi, il tempo dell'immagine può essere colto nella sua attualità: come evento di una fragile felicità nella quale il mondo appare fugacemente in una luce tanto nuova quanto familiare.

Fabrizio Desideri

INTRODUZIONE

1. La scena della malinconia

Per rappresentare la malinconia, Albrecht Dürer incide, nel 1514, una figura china, la cui concentrazione assorta contrasta singolarmente con il proliferare di oggetti concreti che la attorniano. Sembra, a questo proposito, che il mistero che contempi sia proprio quello del suo legame con le cose, che resistono, estranee, al suo volgere lo sguardo altrove.

È Aby Warburg a notare per primo, nell'incisione di Dürer, una singolare unità di interiorizzazione, di allontanamento, quindi, dalle immagini esterne, e di persistente dipendenza da esse¹. Quest'ultima trova negli amuleti contro i malefici influssi di Saturno, di cui la figura, come si vedrà, è provvista, una delle sue espressioni più evidenti. L'astrologia, a cui tali oggetti rimandano, trasforma infatti le immagini dei pianeti in *entità reali*, degne di culto ed opprimenti. È questo, per Warburg, un rischio a cui è esposto non solo il sapere astrologico, ma ogni contenuto interiore che la «Melencolia I», curvandosi su se stessa, cerca inutilmente di trattenere a sé e che si materializza, invece, prepotentemente al suo esterno. Nel loro farsi immagine, presenza autonoma e determinata, i pensieri su cui la figura è china minacciano infatti di divenirle estranei, di sfuggirle. Eppure, secondo il celebre motto warburghiano, il «buon Dio» non «abita» nei recessi dell'interiorità, ma «nel dettaglio»²: non è che al di fuori di sé, nel non-io che «incorpora» e

¹ A. Warburg, *Divinazione antica e pagana in testi e immagini dell'età di Lutero (Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten, 1920)*, in *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, La Nuova Italia, Firenze 1980, pp. 309-390.

² «Der liebe Gott steckt im Detail», motto adottato da Warburg per il suo primo seminario all'università di Amburgo, nel 1925-1926, «anche se», scrive Gombrich, «la paternità non era sua. L'ho già visto citato in francese ("Le bon Dieu est dans le détail") e attribuito a Flaubert. Comunque la questione della sua origine è ancora aperta» (E.H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, cit., p. 19). Su tale questione cfr. A. Pinotti, *Memorie del neutro*, Mimesis, Milano 2001, pp. 41-47. Cfr. anche G. Mastroianni, *Il buon Dio di Aby Warburg*, «Belfagor», 2000, pp. 413-444 e *Croce e Warburg* («Giornale critico della filosofia italiana», 2003, n. 3, pp. 355-382), in cui è considerato l'intrigante contrasto tra la condivisione, da parte di Croce, del motto warburghiano e le sue nette riserve nei confronti dell'intero *Warburg-Kreis*.

in cui «prende corpo»³, che l'io può cogliersi. È alla «tragedia della corporeizzazione» che Saturno, dio delle seminazioni e della malinconia, rinvia:

«Tragedia della corporeizzazione (*Verleibung*)/ fenomenologia/ limiti fluttuanti della personalità»:

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 quest'ultimo non fa parte del suo essere [a margine e a matita: Saturno]. La tragedia dell'uomo che mangia e che manipola è uno dei capitoli della tragedia dell'umanità⁴.

La riflessione di Warburg sull'astrologia, che l'incisione di Dürer suscita, rimanda dunque al problema più generale del «presentarsi» del significato, del suo emergere come *Darstellung*: configurazione concreta, «esterna», di elementi⁵. Ed è infatti nell'affrontare, ne *Il dramma barocco tedesco*, quest'ultima questione⁶, che Walter Benjamin si richiama ai testi warburghiani. Per quanto la sua interpretazione della «Melencolia I» differisca sostanzialmente, come si vedrà, da quella di Warburg, lo sfondo problematico a cui entrambe rinviano, come le soluzioni che ne emergono, sono per alcuni, essenziali tratti, i medesimi.

Che la riflessione sulla malinconia sia per Warburg, come poi per Benjamin, una riflessione sull'immagine, è dovuto all'intento di indagare quest'ultima non in quanto forma specifica, come opera d'arte, o come rappresentazione filosofica, ma in quanto luogo di un senso che non si dà che nel suo concreto, materiale configurarsi⁷. È infatti, come si ve-

³ I verbi utilizzati da Warburg sono rispettivamente «einverleiben» e «verleiben»: cfr. la citazione seguente.

⁴ Aby Warburg, *Ricordi di viaggio nella regione degli Indiani Pueblo nell'America del Nord (Frammenti, polverosi materiali per la psicologia della pratica artistica primitiva)*, Warburg Institut Archive, d'ora innanzi WIA, 93.4, trad. it. di M. Ghelardi in Aby Warburg, *Gli Hopi*, Aragno, Torino 2006, 26 [31], p. 46.

⁵ Occorre distinguere il concetto di *Darstellung*, «rappresentazione» nel senso di concreta, esterna presentazione del senso, da quello di *Vorstellung*, con cui, da Cartesio in poi, si intende un'immagine puramente interiore, mentale, e che è, come si intende mostrare, del tutto estraneo tanto all'orizzonte warburghiano quanto a quello benjaminiano. È dunque alla *Darstellung* che ci si riferirà da ora in poi con il termine «rappresentazione».

⁶ È nella *Premessa gnoseologica* che Benjamin introduce esplicitamente il tema della *Darstellung*. Per un'analisi di questa parte de *Il dramma barocco tedesco*, cfr. Capitolo I, § 5.

⁷ Sull'immagine come «modo dell'esperienza del senso in generale» cfr. S. Borutti, *Filosofia dei sensi. Estetica del pensiero tra filosofia, arte e letteratura*, Raffaello

drà, nell'espressione mimetica, nel gesto, che soggetto e mondo, io e non-io vengono per Warburg a costituirsi l'un l'altro⁸. La forma non accoglie dunque un contenuto che la preceda, ma è cooriginaria ad esso: il legame tra interno ed esterno, apparenza e significato, da cui l'immagine trae la propria vita, non possiede alcun fondamento predeterminato, ma trova il proprio principio soltanto in sé stesso, nel movimento che gli dà origine, nell'*enèrgheia* che lo costituisce. Nella sua assenza di condizioni, l'immagine assume così le sembianze dell'«incantesimo», del «prodigio»:

Il primo armadio che si apriva quando volevo, fu il comò [...]. Vi era riposta la mia biancheria. Fra tutte le camicie, mutande, magliette che dovevano esserci, e di cui non ricordo nulla, c'era però qualcosa che non si è perduto e che mi faceva sembrare ogni volta di nuovo seducente e avventuroso l'accesso a questo armadio. Dovevo farmi strada fin nell'angolo più riposto; allora incontravo i miei calzini, che se ne stavano l'uno accanto all'altro arrotolati e rincalzati come si usava un tempo, sicché ogni paio aveva le sembianze di una piccola borsa. Nessun piacere era più grande dell'immergere la mano quanto più a fondo possibile nel suo interno. E non solo per il tepore della lana. Era il «regalo» che avevo sempre in mano in quell'interno arrotolato, e che mi attirava verso il fondo. Quando lo tenevo ben in pugno ed ero certo del possesso della tenera massa lanosa, aveva inizio la seconda fase del gioco, che portava alla stupefacente rivelazione. Ora infatti mi accingevo a estrarre il «regalo» dalla sua borsa lanosa. Lo tiravo sempre più verso di me, sino a quando lo sconcerto era colmo: il «regalo» era liberato completamente dalla sua borsa, ma questa non esisteva più. Ripetevo di continuo la dimostrazione di una inquietante verità: che forma e contenuto, custodia e custodito, il «regalo» e la borsa erano un'unica cosa. Un'unica cosa – e precisamente una terza: quella calza, in cui ambedue si erano trasformati. Se ripenso a come sono stato insaziabile nell'evocare questo prodigio, sono tentato di immaginare nel mio stratagemma un piccolo, fraterno *pendant* delle favole, che a loro volta mi invitavano nel mondo degli spiriti e degli incantesimi⁹.

Cortina Editore, Milano 2006, pp. XI-36. Per una riflessione sul carattere originario della *Darstellung* tra psicoanalisi e filosofia cfr. inoltre G. de Renzis, *Prefazione* a G. Raio, *L'io, il tu e l'Es. Saggio sulla metafisica delle forme simboliche di Ernst Cassirer*, Quodlibet, Macerata 2005, pp. VII-XVII. Tra le più recenti pubblicazioni sull'immagine cfr. inoltre M. Rampley, *Exploring visual culture: definitions, concepts, contexts*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2005; A. Pinotti, *Estetica della pittura*, il Mulino, Bologna 2007; *Intorno all'immagine*, a cura di P. Delucci, Mimesis, Milano 2008; *Teorie dell'immagine*, a cura di A. Pinotti, Cortina, Milano 2009.

⁸ Cfr. Introduzione, § 6 e Capitolo I, § 2.

⁹ W. Benjamin, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* (1938), tr. it. di E. Ganni *Infanzia berlinese*, in *Opere complete*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni e H. Riediger, vol. V, Einaudi, Torino 2003, pp. 358-421, pp. 387-388.

Benjamin è tra i primi a fare suo l'assunto warburghiano della cooriginarietà di forma e contenuto, che alla morte del maestro tutti i membri del *Warburg-Kreis* lasciano invece cadere, modificando così radicalmente anche la natura della riflessione sulla malinconia. Come si mostrerà, infatti, ciò che allontana l'interpretazione che Panofsky e Saxl danno della «Melencolia I» da quella del loro predecessore, calando un'ombra lamen-tosa sul volto, per Warburg intrepido, della figura düreriana, è una mutata concezione del rapporto tra immagine e significato.

Del discorso warburghiano Benjamin riprende dunque gli aspetti rimasti disattesi, le implicazioni più inquietanti, inconciliabili con quel neokantismo che si impone, come si vedrà, tra i membri del *Warburg-Kreis* come visione più rassicurante, stabile ed esaustiva del reale. Così, se Saxl e, soprattutto, Panofsky, sembrano indicare una via di uscita dalla condizione in cui la figura di Dürer si trova confinata – che è, al contempo, una via d'uscita dall'incertezza dell'immagine – Warburg e Benjamin additano, al contrario, la via di una malinconia necessaria, perché radicata nella necessità della rappresentazione¹⁰. Poiché il contenuto non si dà che nella forma, ma non coincide con essa, quest'ultima è infatti sempre inevitabilmente percorsa dalla sua assenza. Eppure, come si vedrà, proprio in tale sottrarsi del significato l'immagine trova lo spazio della propria incessante trasformazione: la malinconia può andare oltre sé stessa.

2. Benjamin e il Warburg-Kreis: un incontro mancato

Ne *Il dramma barocco tedesco*¹¹ Benjamin fa più volte riferimento alle ricerche sulla tradizione astrologica provenienti dalla cerchia di Warburg. Oltre al saggio di quest'ultimo *Divinazione antica e pagana in testi e immagini dell'età di Lutero*, sono più volte ricordate le indagini sulla «Melancolia I» di Giehlow¹² e di Panofsky e Saxl¹³.

¹⁰ Per una riflessione su alcuni momenti dell'«incontro» e del «conflitto» tra «arte e filosofia, *mimesis* e *logos*, percezione sensibile e pensiero razionale» cfr. M. Ophälders, *Filosofia arte estetica*, Mimesis, Milano 2008.

¹¹ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco (Ursprung des deutschen Trauerspiels)*, 1928), Einaudi, Torino 1999. Benjamin lo presentò nel 1925 come tesi per l'abilitazione universitaria, che, com'è noto, incontrò un netto rifiuto.

¹² Karl Giehlow, *Dürers Stich "Melencolia I" und der maximilianische Humanistenkreis*, «Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst», XXVI (1903), pp. 29-41, e XXVII (1904), pp. 6-18, 57-78.

¹³ E. Panofsky, F. Saxl, *Dürers "Melencolia I". Eine quellen-und typengeschichtliche Untersuchung* (Teubner, Leipzig-Berlin 1923), meglio conosciuta oggi nel suo rifacimento *Saturn and melancholy. Studies in the history of natural philosophy, religion and art*, a cui contribuì, oltre a Erwin Panofsky e Fritz Saxl, Raymond Klibansky (trad. it. *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, Einaudi, Torino 1983). Quest'ultima versione dell'opera fu ultimata nel 1939 ma, a causa della guerra, non vide le stampe che nel 1964. Per un confronto tra questa interpretazione della «Melancolia I» e quelle di Warburg e, prima ancora, di Giehlow, cfr. più avanti, § 3.

Dopo la bocciatura universitaria dello scritto sul dramma, all'interesse teorico per il circolo amburghese si unisce l'aspirazione a un contatto diretto¹⁴. Un primo tentativo di mediazione è compiuto da Hofmannstahl, che nel 1927 invia a Panofsky il capitolo benjaminiano sulla *Melancholie*¹⁵:

Le ho inviato recentemente l'ultimo fascicolo di una rivista da me curata, e vorrei ora rivolgerle la preghiera di dedicare mezz'ora del suo tempo [...] alla lettura di un brano ivi contenuto, tratto da un libro che non ha ancora visto le stampe, il cui autore è Walter Benjamin e il cui titolo è *Il dramma barocco tedesco del XVII secolo* [...]. Trovo che questo libro, di cui da anni conosco il manoscritto, sia qualcosa di assolutamente originale. L'autore, per parte sua, è consapevole di dovere molto a Lei e al suo circolo, e nulla gli sarebbe più gradito della possibilità di raggiungerla (?) e di suscitare l'attenzione sua e del suo gruppo¹⁶.

La risposta, purtroppo, è andata perduta, ma dell'esito negativo dell'intervento testimonia una lettera di Benjamin a Scholem:

Ti farà piacere apprendere che Hofmannstahl, sapendo che mi interesserebbe entrare in contatto con il circolo di Warburg, ha mandato il numero dei «Beiträge» che contiene il saggio – forse con zelo eccessivo – a Panofsky, assieme ad una lettera. Questa buona intenzione di giovarmi è echoué (fallita, e come!). Mi ha mandato una lettera fredda, carica di risentimento, con cui Panofsky risponde a tale invio. Ci capisci qualcosa tu¹⁷?

¹⁴ Per queste vicende cfr.: W. Kemp, *Walter Benjamin e la scienza estetica. II: Walter Benjamin e Aby Warburg*, «aut aut», 189-190, 1982, pp. 233-261; M. Brodersen, *Wenn Ihnen die Arbeit des Interesses wert erscheint... Walter Benjamin und das Warburg Institut: einige Dokumente*, in *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums*, a cura di H. Bredekamp, M. Diers e C. Schoell-Glass, Acta Humaniora, Weinheim 1991, pp. 87-94; C. Zumbusch, *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*, Akademie Verlag, Berlin 2004, pp. 9-11.

¹⁵ In quell'anno il capitolo aveva visto la luce sui «Deutsche Beiträge». Delle altre parti de *Il dramma barocco*, ancora inedito, la rivista pubblica solo un indice. È forse, secondo Marco Bertozzi, proprio l'impossibilità di inserire nel contesto teorico a cui era destinato il capitolo sulla malinconia, che di per sé, dal punto di vista filologico, non aggiungeva nulla alle ricerche di Panofsky, una delle possibili cause della reazione negativa di quest'ultimo (M. Bertozzi, *Melancolie barocche. Aby Warburg, Walter Benjamin e le metamorfosi di Saturno*, in *Metamorphosen. Wandlungen und Vewandlungen in Literatur, Sprache und Kunst von der Antike bis zur Gegenwart*, Festschrift für Bodo Guthmüller, a cura di H. Marek, A. Neuschäfer, S. Tichy, Harrassowitz, Wiesbaden 2002, pp. 279-289).

¹⁶ In W. Kemp, *Walter Benjamin e Aby Warburg*, cit., p. 236.

¹⁷ W. Benjamin, *Lettere 1913-1940*, Einaudi, Torino 1978, p. 161. A Panofsky riuscì ad avvicinarsi, invece, Siegfried Kracauer, che intrattenne con lui un duraturo rapporto (cfr. M. Bertozzi, *Entrare nei dettagli: cinema e romanzo poliziesco nel pensiero di Siegfried Kracauer*, in *Cinema e filosofia*, a cura di Carlo Tatasciore, Bruno Mondadori, Milano 2006, pp. 74-85).

L'amico si fa allora promotore di un secondo tentativo di avvicinamento, inviando *Il dramma barocco tedesco* a Saxl, che non si mostra tuttavia particolarmente entusiasta¹⁸. Più tardi, Scholem avrebbe attribuito il fallimento delle aspirazioni benjaminiane al neokantismo della cerchia di Warburg, che vedeva in Cassirer il suo filosofo guida:

Tornando alla Sua domanda, ossia al perché sia venuta meno la possibilità di un contatto del genere, potrei dirLe con quasi assoluta certezza che la ragione principale era di questo tipo: il circolo, da un punto di vista filosofico, era rigorosamente orientato nel senso della dottrina di Ernst Cassirer, e un uomo come Panofsky aveva giustamente intuito come da parte di Benjamin ci fossero delle grosse riserve nei confronti di tale pensatore. Egli, in altri termini, non era assolutamente un estimatore di Cassirer. Penso che proprio il suo modo di pensare dialettico, quale traspare in tutta chiarezza dalle analisi contenute nel *Dramma barocco tedesco*, abbia contribuito più di ogni altra cosa ad attirare sul suo lavoro dei giudizi negativi¹⁹.

In effetti, l'interpretazione benjaminiana della «Melencolia I» implica, come si intende mostrare, una concezione dell'immagine incompatibile con il neokantismo, densa di problematiche che, alla morte di Warburg, i suoi discepoli avevano risospinto nell'ombra²⁰.

¹⁸ Per la risposta cortese ma non appassionata di Saxl a Scholem cfr. C. Zumbusch, *Wissenschaft in Bildern*, cit., p. 11.

¹⁹ G. Scholem a W. Kemp: testimonianza riportata da Kemp in *Walter Benjamin e Aby Warburg*, cit., pp. 237-238. Del parere di Warburg sul libro di Benjamin non si hanno invece notizie. C. Zumbusch ipotizza che lo conoscesse poco (*Wissenschaft in Bildern*, cit., p. 11). Di certo lo possedeva, poiché lo aveva regalato a Saxl con una dedica. M. Brodersen sottolinea come Benjamin, malgrado le delusioni avute, non abbandonò mai il suo interesse per Warburg e il suo circolo. Cfr. M. Brodersen, *Wenn Ihnen*, cit.

²⁰ Dopo un'iniziale 'esplosione' negli anni '80 (cfr. a proposito M. Ferrari, *Il tempo e la memoria. Warburg, Cassirer e Panofsky in una recente interpretazione*, «Rivista di storia della filosofia», n. 2, 1987), l'interesse per la riflessione di Warburg si sta facendo negli ultimi anni, in Italia, via via più esteso ed articolato. La raccolta di scritti *La rinascita del paganesimo antico* (1980) è stata ripubblicata, rivista ed arricchita di nuovi documenti, anche inediti, in due volumi di *Opere* (ed. Aragno, a cura di M. Ghelardi, 2004 e 2008). Nel 2003-2004 hanno inoltre visto la luce il primo volume dei *Quaderni* dell'Associazione Warburg Italia, costituitasi nel 1999 (*Quaderni Warburg Italia*, a cura di G. Chiarini, Cadmo, Siena 2003), a cui ha fatto seguito il numero 2-3 (ed. Diabasis, 2006 Reggio Emilia) e il volume collettaneo *Lo sguardo di Giano. Aby Warburg fra tempo e memoria* (a cura di C. Cieri Via e P. Montani, Aragno, Torino 2004), che raccoglie, arricchiti, i contributi del convegno, tenutosi a Roma, «Il pensiero attraverso le immagini. Aby Warburg 1866-2001». Anche «aut aut», a vent'anni di distanza dal primo numero su Warburg (*Storie di fantasmi per adulti*, «aut aut» 1983, n. 199-200), ha dedicato, nel 2004, un nuovo fascicolo all'interpretazione e alla traduzione di testi warburghiani (*Aby Warburg. La dialettica dell'immagine*, «aut aut», 2004, n. 321-322), a cura di D. Stimilli. Que-

3. «Melencolia I»

Per quanto opposte, le interpretazioni che Warburg e Benjamin danno della «Melencolia I» dischiudono una prospettiva sorprendentemente simile. Per entrambi, infatti, la natura tradizionalmente «dialettica» della malinconia trova, come si vedrà, la propria ragione d'essere nel carattere internamente contraddittorio dell'immagine, nell'instabilità che le è propria.

L'immagine di Saturno²¹ come dio degli opposti è di origine antica. Prima di Warburg, è Karl Giehlow²² a ricostruirne la tradizione, mettendo in luce come nel Rinascimento l'idea medievale di melancolia si ricongiunga con quella aristotelica. Quest'ultima trova la sua formulazione nel *Problema XXX, I*, che associa temperamento atrabiliare²³ e genialità:

Perché tutti gli uomini eccezionali, nell'attività filosofica o politica, artistica o letteraria, hanno un temperamento «melanconico» – ovvero atrabiliare – alcuni a tal punto da essere perfino affetti dagli stati patologici che ne derivano? Esempio in tal senso, fra le storie eroiche, è quella di Eracle [...] Pare che molti eroi abbiano accusato sindromi identiche a queste; fra i personaggi più recenti Empedocle, Platone e Socrate e parecchi altri uomini illustri, come pure la maggior parte dei poeti²⁴.

Per la fisiologia antica, secondo la quale «il carattere è determinato sostanzialmente dal caldo e dal freddo»²⁵, la *mélaina cholé*, la bile nera, ha,

st'ultimo ha poi curato, negli ultimi anni, due volumi che contribuiscono a gettare luce su un periodo in precedenza per lo più poco considerato della riflessione warburghiana, quello del ricovero psichiatrico. *La guarigione infinita. Storia clinica di Aby Warburg* (Neri Pozza, Vicenza 2005) raccoglie i materiali riguardanti la malattia. «*Per Monstra ad Sphaeram*». *Stern Glaube und Bilddeutung. Vortrag in Gedenken an Franz Boll und andere Schriften 1923 bis 1925* (Dölling und Galitz, München-Hamburg 2008) presenta invece gli scritti con cui Warburg, durante il ricovero e nel periodo immediatamente successivo alle sue dimissioni, intese proseguire la propria ricerca.

²¹ La connessione tra la malinconia e Saturno è stabilita dall'astrologia a partire dal IX secolo, ma ha origini antiche. Cfr. *Saturno e la melancolia*, cit., pp. 119-148.

²² Karl Giehlow, *Dürers Stich "Melencolia I"*, cit.

²³ «Melancolia» (μελαγχολία) deriva da *mélaina cholé* (μέλαινα χολή), ovvero «bile nera», «atra bile», che secondo l'antica dottrina dei quattro umori è causa di tale complessione. Cfr. K. Giehlow, *Dürers Stich "Melencolia I"*, pp. 31-32 e R. Klíbanky, È. Panofsky, F. Saxl, *Saturno e la malinconia*, cit., pp. 7-19.

²⁴ Aristotele, *Problema XXX, I*, trad. it. con testo originale a fronte in *La "melancolia" dell'uomo di genio*, Il Melangolo, Genova 1994, a cura di C. Angelino e E. Salvaneschi, pp. 10-13. Per una contestualizzazione dell'idea aristotelica di «genio» cfr. G. Lombardo, *Il genio dall'antichità classica al medioevo*, in L. Russo (a cura di), *Il Genio. Storia di un'idea estetica*, Aesthetica, Palermo 2008.

²⁵ *Saturno e la melancolia*, cit., p. 29 e pp. 12-19, e lo stesso *Problema XXX, I*: «fra gli elementi che ci costituiscono il caldo e il freddo hanno la maggiore influenza sul carattere» (p. 27).

grazie alla sua estrema variabilità termica, il potere di influire in massimo grado sugli stati d'animo. Per questo, il melanconico ha una sensibilità eccezionalmente acuta, che, se controllata nei suoi eccessi, gli permette di distinguersi sugli altri:

L'atrabile, dunque, è ad un tempo massimamente partecipe del caldo e del freddo [...]. Alla maggior parte delle persone a cui essa deriva dal cibo quotidiano non cambia in nulla il carattere, ma si limita solitamente a provocare una sindrome atrabiliare. Ma coloro nei quali questa complessione è insita naturalmente manifestano senz'altro svariati caratteri, secondo il suo diverso dosaggio: se è fredda e in quantità notevole, sono sciocchi e pigri, se è calda ed eccessiva, invasati, geniali, inclini ad amare, facili agli scoppi d'ira e ai desideri, alcuni anche assai ciarlieri [...]. Tutti quelli, invece, in cui il calore eccedente affiora in percentuale moderata, sono sì atrabiliari, ma più ragionevoli e meno eccentrici, anche se molto distaccano gli altri per la loro superiorità, sia essa culturale, o artistica, o politica [...]. Se la loro costituzione è notevolmente squilibrata, risultano troppo 'melanconici', ma se raggiungono un equilibrio sono uomini eccezionali²⁶.

Perché la malinconia sia produttiva occorre dunque che si instauri un equilibrio dinamico tra gli eccessi che la bile nera comporta. Solo a colui in cui quest'ultima sia presente in quantità superiore alla media, ma moderata, e con variazioni termiche estreme, ma non eccessive, è infatti dato abitare il difficile crinale che separa l'inerzia dall'esaltazione, la rassegnazione dalla furia.

Nessuna traccia di questa ambivalenza conserva il malinconico medievale. Annebbiato dai vizi e dall'*acedia*²⁷, peccato capitale che ne determina il volto demoniaco, quest'ultimo è preda dell'incapacità produttiva. Saturno, causa dei suoi mali, assume le sembianze di un mostro sanguinario. Occorre attendere il Rinascimento perché la malinconia riacquisti il suo aspetto dialettico.

Saturno diviene allora il patrono delle speculazioni più profonde. Nel *De vita triplici*²⁸, Marsilio Ficino riprende la connessione aristotelica tra ingegno e atra bile, concentrandosi sui rimedi adatti a temperarne gli eccessi. Tra questi, gli amuleti capaci di attrarre l'influenza benefica di Giove, la cui interazione con Saturno converte la debolezza in energia creativa, l'abbattimento in «*melancholia heroica*».

²⁶ Aristotele, *Problema XXX, I*, cit., pp. 18-23.

²⁷ O «accidia». Entrambi i termini derivano dal greco ἀκηδία, che significa negligenza, mancanza di cura (κῆδος). L'acedia indica dunque uno stato di inerzia, o indifferenza spirituale, e quindi, per la morale cattolica, la mancanza di volontà di operare il bene. Cfr. S. Wenzel, *The sin of Sloth. Acedia in Medieval Thought and Literature*, Chapel Hill, The University of north Carolina Press, 1960.

²⁸ M. Ficino, *De Vita triplici* (1482-1489), trad. it. *Sulla vita* Rusconi, Milano 1995, a cura di A. Tarabocchia Canavero, presentazione di G. Santinello.

È questo clima culturale a interessare Giehlow, che incentra la sua indagine sui rapporti tra l'incisione di Dürer e il circolo umanistico riunito attorno a Massimiliano I²⁹, il cui antenato mitico, Ercole, compare nel *Problema XXX, I* tra i malinconici di talento. All'imperatore è probabilmente rivolta la «Melencolia I», la cui natura eroica si scopre testimoniata dalla presenza, sopra la figura, del quadrato magico di Giove³⁰. Dall'interpretazione di quest'ultimo prende le mosse la trattazione di Warburg, che rimprovera a Giehlow di non averne saputo trarre «l'ultima conseguenza»³¹. Come il teucron, la pianta che orna il capo della «Melencolia I», la tavola numerica non è infatti tanto un «simbolo della geniale inventiva dell'uomo saturnino», quanto un «amuleto»³², un residuo di quella superstizione astrologica da cui Dürer, trasformando il sanguinario dio Cronos in una creatura meditata e raccolta, prende le distanze. Nell'opporre la sua «umana pensosità»³³ alla minacciosa eteronomia dei simboli che la circondano, la «Melencolia I» testimonia dunque il conflitto tra l'abbandono magico all'immagine e il tentativo di ricondurla a sé, di riappropriarsene. Conflitto ineliminabile, perché radicato, come si vedrà, nell'essenza stessa della rappresentazione. La lotta per strappare quest'ultima al suo demonico animarsi si scopre così tanto costitutivamente incompiuta quanto irrinunciabile.

Nulla resta di questa dialettica nell'interpretazione che Klibansky, Panofsky e Saxl danno dell'incisione. Piuttosto che calata nel vivo di una battaglia contro i démoni, la «Melencolia I» appare loro sprofondata nella contemplazione dei limiti invalicabili della propria conoscenza: la figura china sul suo dolore «è una confessione e un'espressione dell'“insuperabile ignoranza” di Faust»³⁴.

4. Oltre il visibile: Panofsky e Saxl

È nell'antica tradizione che associa malinconia e attività immaginativa che i discepoli di Warburg cercano una spiegazione allo sconforto della figura düreriana.

²⁹ In verità il saggio pubblicato da Giehlow doveva essere solo una ricerca preparatoria alla lettura integrale degli elementi dell'opera come geroglifici che attendevano di essere decifrati. Impresa destinata a fallire, ma la cui teorizzazione influenzò largamente la trattazione benjaminiana dell'allegoria. Cfr. *Il dramma barocco tedesco*, pp. 142 sgg. Per una ricostruzione storica delle interpretazioni della Melencolia I cfr. l'opera in due volumi di P.K. Schuster, *Melencolia I: Dürers Denkbild*, Gebr. Mann Verlag, Berlino 1991. Per le interpretazioni fornite dagli studiosi riuniti attorno alla Biblioteca Warburg, cfr. pp. 29-48.

³⁰ Il riquadro numerico appena sopra il capo della Melencolia: cfr. figura.

³¹ A. Warburg, *Divinazione antica e pagana*, cit., pp. 355-356: «Giehlow, il quale in modo così acuto e semplice ha scoperto l'idea della congiunzione planetaria come metodo per la cura della malinconia presso gli occultisti occidentali del Rinascimento, alla fine non se la sentì di trarre l'ultima conseguenza della scoperta...».

³² Ivi, p. 356.

³³ Ivi, p. 359.

³⁴ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturno e la melanconia*, cit., pp. 341-342.

Già Aristotele, nell'*Etica nicomachea*, attribuisce agli atrabiliari una capacità visionaria estrema, ai limiti dell'allucinazione³⁵. Nel XIII secolo, Raimondo Lullo si interroga sulla particolare propensione dei malinconici per le «*species fantasticas et mathematicas*», attribuendola alla natura terrestre e acquatica di Saturno:

Essi [i figli di Saturno] ricevono forti impressioni dalla loro immaginazione, che è legata alla complessione melanconica più strettamente che ogni altra. E la ragione per cui la melanconia ha, con l'immaginazione, una corrispondenza e un rapporto più stretti che ogni altra complessione, è che l'immaginazione si fonda sulla misura, la linea, la forma e il colore, che si conservano meglio nell'acqua e nella terra, poiché tali elementi hanno una sostanza più densa del fuoco e dell'aria³⁶.

Ma è in Enrico di Gand che gli autori di *Saturno e la melanconia* vedono formulata, per la prima volta, l'idea di una sofferenza che scaturisce dalla prigione entro i limiti del raffigurabile:

Il loro intelletto non riesce a liberarsi dalle imposizioni della loro immaginazione [...] tutto ciò che pensano deve avere estensione o, come il punto geometrico, occupare una posizione nello spazio. Per questa ragione queste persone sono melanconiche, e sono i migliori matematici, però i peggiori metafisici; infatti non riescono a sollevare il loro spirito al di sopra delle nozioni spaziali su cui si basa la matematica³⁷.

In tale impossibilità di andare oltre le immagini trova origine, secondo Panofsky, Klibansky e Saxl, il dolore della figura di Dürer:

Essa è soprattutto una Melanconia immaginativa, i cui pensieri e le cui azioni si collocano tutti nel regno dello spazio e del visibile, dalla pura riflessione sulla geometria all'attività nelle arti minori; e da questo, se mai, ci viene l'impressione di un essere a cui il campo assegnato sembra insopportabilmente ristretto, di un essere i cui pensieri «hanno raggiunto il limite»³⁸.

³⁵ Aristotele, *Etica nicomachea*, a cura di C. Natali, Laterza, Roma-Bari, 2001, 1150 b25. Cfr. anche Aristotele, *Problemi*, Milano, Bompiani 2002, tr. it. di M.F. Ferrini, XI, 38.

³⁶ R. Lullo, *Tractatus novus de astronomia* (1297), passo citato e tradotto in *Saturno e la melanconia*, cit., p. 316.

³⁷ E. di Gand, *Quodlibeta*, passo citato e tradotto in *Saturno e la melanconia*, cit., p. 317.

³⁸ Ivi, p. 323. Nel porre il numero «I» davanti alla «Melencolia» Dürer, secondo Panofsky, Klibansky e Saxl, avrebbe voluto indicare l'appartenenza di quest'ultima alla sfera inferiore della conoscenza, quella dell'immaginazione. A questo tipo di malinconia seguono infatti, secondo la teoria neoplatonica di Agrippa (C. Agrippa, *De occulta philosophia libri tres*, a cura di V. Perrone Compagni, Brill, Leiden 1992),

I discepoli di Warburg si richiamano così a quella malinconia romantica, permeata dal sentimento dell'irraggiungibile, contro la quale si era levato il giudizio di Hegel. Per quest'ultimo, infatti, la *Gedrückttheit*³⁹ trae origine dalla percezione erronea di un universale assente, la cui attualità e presenza vanno riscoperte perché essa trovi rimedio. Nei loro scritti, Saxl e Panofsky tornano a questa risposta al problema della malinconia, adattandola alla sfera dell'arte. Al doloroso sentimento di una verità preclusa al visibile, gli autori di *Saturno e la melanconia* oppongono infatti il riconoscimento di un universale presente, al di là delle immagini, nei significati che le decifrano.

Alle dense, articolate descrizioni di atmosfere spirituali si affianca così non di rado, in Saxl, la ricerca di contenuti rappresentativi costanti⁴⁰. L'angelo, ad esempio, i cui tratti si fondono per Warburg ora con quelli morbidi di un'ancella, ora con quelli alteri, temibili di Giuditta, assume, così come il toro, o il serpente, il profilo sicuro, definitivo degli archetipi⁴¹. Nello straordinario sforzo di individuare i più nascosti scambi ed intrecci tra regioni lontane nello spazio e nel tempo, l'iconografia di Saxl cede talora alla tentazione di cercare, al di là dei mutamenti stilistici, un materiale che permanga identico, invariato. È quest'ultimo, nella sua problematica indipendenza dal proprio articolarsi in forme di volta in volta diverse⁴², a

che gli autori di *Saturno e la melanconia* considerano la fonte dell'incisione, quella propria della sfera umana della ragione e, infine la più elevata, quella legata al dominio metafisico della mente. Per una critica a questa interpretazione cfr. Marco Bertozzi, *Mensula Jovis. Considerazioni sulle fonti filosofiche di Albrecht Dürer*, «I castelli di Yale. Quaderni di filosofia», 2, 1997, pp. 19-44. Messa in dubbio l'ipotesi che sia Agrippa a costituire la fonte filosofica di Dürer, Bertozzi mostra come gli elementi che compongono l'incisione rinvino ad un orizzonte unitario, comprendente tanto l'immaginazione quanto l'intelletto, tanto l'arte quanto la metafisica. Unica sarebbe dunque la Melencolia: «la prima e la più alta», riguardante «non solo il letterato o il filosofo, ma anche – a pieno titolo – il penseroso artista». Si vedrà più avanti l'importanza che questa ipotesi iconografica riveste per la tesi che si intende sostenere.

³⁹ Letteralmente «abbattimento», molto vicino alla nostra «malinconia». Il termine compare nel paragrafo 149 della *Filosofia del diritto*, dove si tratta del passaggio dal morale all'etico. *Melancholie*, invece, in Hegel non si trova. Quanto alla *Sehnsucht* e al dolore della coscienza infelice, sono senz'altro correlati alla malinconia, ma con essa non immediatamente identificabili. La *Gedrückttheit* è caratteristica della coscienza morale, prigioniera dell'opposizione tra infinito e finito, soggettività e mondo, purezza del dovere e irrimediabile determinatezza dell'agire. Lo stato di abbattimento va pertanto superato tramite il riconoscimento di un contenuto etico, oggettivo e condiviso, che restituisca all'io la possibilità di agire.

⁴⁰ I saggi di Saxl tradotti in italiano si trovano nella raccolta *La storia delle immagini*, Laterza, Bari 1990. Cfr. comunque anche i due volumi delle *Lectures* (Warburg Institute, London 1957).

⁴¹ Cfr. ad es. F. Saxl, *La storia delle immagini*, cit., pp. 3-14.

⁴² C. Ginzburg nota, a questo proposito, come l'unità di significato sia ottenuta talvolta, in Saxl, attraverso il ricorso a documenti esterni all'immagine, piuttosto che tramite l'analisi della sua forma immanente. Esempiare, a questo proposito,

costituire il cuore delle *pathosformulae* di Saxl. Al contrario di quelle di Warburg, che hanno nel continuo, reciproco trasformarsi di apparenza e contenuto, forma e *pathos*, la ragione, come si vedrà, della propria costante instabilità, le «formule di *pathos*» di Saxl emergono così, ogni volta, come presenze a tutto tondo, che calcano, immutate, secoli ed oceani.

Alla consistenza reale che le *pathosformulae* assumono nella riflessione di Saxl si oppone il carattere ideale che attribuisce loro Panofsky:

Come il mondo dei fisici o degli entomologi comprende la somma [...] di fatti o esseri singoli, ognuno dei quali è preso in considerazione [...] in quanto esemplifica una legge o una classe, così il mondo dell'arte classico comprende la somma complessiva di tipi ognuno dei quali rappresenta un gran numero di casi singoli: «particolari» ridotti a «universali», non per astrazione discorsiva ma per sintesi intuitiva.

Questa *typenprägende Kraft* (capacità di creare tipi) dell'arte classica [...] è evidente in ognuna delle arti [...]. E non solo la struttura e il movimento del corpo umano, ma anche le emozioni attive e passive dell'animo vennero subimate secondo i precetti della «simmetria» e dell'«armonia», nel nobile equilibrio e nella lotta furiosa, nel commiato dolce e triste e nella lotta sfrenata, nella clama olimpica e nell'azione eroica, nel dolore e nella gioia, nella paura e nell'estasi, nell'amore e nell'odio. Tutti questi stati passionali furono ridotti, per usare un'espressione cara ad Aby Warburg, a «formule di *pathos*» che avrebbero conservato la loro validità per molti secoli e che ci appaiono «naturali» proprio perchè sono «idealizzate» rispetto alla realtà, cioè perchè infinite osservazioni particolari sono state in esse condensate e subimate in un'esperienza universale⁴³.

L'universale non è qui, come per Saxl, il contenuto immediato del particolare, ma ciò che lo ordina, che lo media. Si pone in Panofsky il problema del rapporto, da cui l'immagine trae origine, tra esterno e interno, contingenza e significato. In accordo con la riflessione kantiana, è nella necessità della loro tensione che la rappresentazione trova la propria ragione d'essere. L'influenza di Kant è evidente sin dal saggio su *Il proble-*

è il saggio *Holbein and the Reformation* (1925), in *Lectures*, cit., I, pp. 277-285, in cui le xilografie dell'artista sono considerate espressione di un erasmismo dedotto non tanto dalle loro caratteristiche proprie, quanto dal loro confronto con alcune dichiarazioni di Lutero e con una didascalia, appartenente a un'altra xilografia attribuita a Holbein (Cfr. C. Ginzburg, *Da A. Warburg a E.H. Gombrich*, in *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 1986, pp. 44-51). Proprio in questo «conflitto non pienamente risolto tra piano iconografico e mutamento stilistico» è invece presentata come ricchezza da M. Ferrari nella sua recensione a F. Saxl, *La fede negli astri. Dall'antichità al Rinascimento*, «Rivista di storia della filosofia», n. 4, 1987, pp. 807-810.

⁴³ E. Panofsky, *Albrecht Dürer e l'antichità classica*, in *Meaning of visual arts* (1955), trad. it. *Il significato delle arti visive*, Einaudi, Torino 1962, pp. 252-253.

*ma dello stile*⁴⁴, in cui al formalismo di Wölfflin si oppone il necessario compenetrarsi tra il momento percettivo e quello significativo. Allo stesso modo, in *Idea*⁴⁵, è l'impossibilità kantiana di ricondurre soggetto e oggetto ad un'unità superiore a costituire, per le teorie dell'arte, il motore più produttivo. Idealismo e naturalismo, che per la filosofia non sono che «antinomie dialettiche», danno infatti vita, all'interno delle concezioni artistiche, a mondi di volta in volta diversi:

La contrapposizione tra «Idealismo» e «Naturalismo», quale ha dominato la filosofia dell'arte sino alla fine del secolo XIX, e quale sotto travestimenti molteplici (Espressionismo e Impressionismo: Astrazione e «*Einführung*») s'è conservata sino al secolo XX, deve apparire in ultima analisi come una «antinomia dialettica». Ma noi potremo d'ora innanzi comprendere perchè essa poté così a lungo mettere in movimento il pensiero teorico-artistico portando a sempre nuove, e sempre più o meno contraddittorie, soluzioni. Riconoscere queste soluzioni nella loro diversità e comprenderle sulla base delle loro premesse storiche non apparirà inutile alla considerazione storica, quando anche la filosofia abbia riconosciuto che il problema a lei posto è tale ch'ella, per la sua natura, deve rinunciare a risolverlo⁴⁶.

Così, se per il neoplatonismo medievale il Bello ha il suo luogo nella trascendenza delle Idee divine, di cui la mente umana è il riflesso, il Rinascimento lo cerca nell'accordo con l'esperienza⁴⁷. In Michelangelo, per cui l'opera è «un ponte gettato sull'abisso che sta tra la realtà e l'idea»⁴⁸, e in Dürer, che fa dell'uomo il Creatore delle proprie immagini⁴⁹, idealismo ed empirismo lasciano tuttavia il posto alla consapevolezza della centralità di un soggetto che prescrive all'arte le proprie leggi. Qualche secolo più tardi, Kant avrebbe affermato lo stesso per la conoscenza sensibile⁵⁰. Se nel caso di quest'ultima, però, le norme sono universali, nella creazione artistica sono «individuali» o «idiomatiche»:

A quel modo che opera l'intelletto, «per cui il mondo sensibile non è *natura* né oggetto dell'esperienza» (Kant, *Prolegomena*, § 38), allo

⁴⁴ *Il problema dello stile nelle arti figurative (Das Problem des Stils in der bildenden Kunst, 1915)*, in *La prospettiva come forma simbolica*, trad. it. di E. Filippini, Feltrinelli, Milano 1961, pp. 145-156.

⁴⁵ *Idea. Contributo alla storia dell'estetica (Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, 1924)*, tr. it. di E. Cione, Bollati Boringhieri, Torino 2006.

⁴⁶ Ivi, p. 79.

⁴⁷ Ivi, pp. 19-42.

⁴⁸ Ivi, p. 75.

⁴⁹ Ivi, pp. 76-78.

⁵⁰ Ivi, p. 79.

stesso modo diremmo che opera la *coscienza artistica*, per cui il mondo sensibile non è una *figura* né l'oggetto della rappresentazione artistica; dove è da notare peraltro che, mentre quella aderenza alle leggi che l'intelletto *prescrive* al mondo sensibile, e sul cui adempimento si fonda la natura stessa, è *universale*, l'analoga aderenza alle leggi che la coscienza artistica *prescrive* al mondo sensibile, e mercè il cui adempimento questo diventa «figura», è invece da considerarsi come *individuale*, o meglio, (per usare un'espressione di conio recente) come «idiomatica» (H. Noack, *Die systematische und methodische Bedeutung des Stilbegriffs*, Diss., Hamburg 1923)⁵¹.

Nell'arte il potere plasmante della soggettività è dunque infinito⁵². La meraviglia con cui lo storico, in *Idea*, guarda a tale potenzialità lascia il posto, ne *La prospettiva come "forma simbolica"*⁵³, alla contemplazione del suo momento terribile. In questo senso, pur richiamandosi esplicitamente alla *Filosofia delle forme simboliche* di Cassirer⁵⁴, Panofsky è qui più vicino a Kant che al neokantismo. Il tentativo del soggetto di ricondurre il mondo a sé non si risolve infatti nella piena autonomia che caratterizza, come si vedrà, il simbolo cassireriano, ma nell'inquietudine di un Io che rischia di restare imprigionato in sé stesso:

[...] *la prospettiva è un'arma a doppio taglio*: essa offre ai corpi lo spazio in cui dispiegarsi plasticamente e muoversi mimicamente – ma anche permette alla luce di diffondersi nello spazio e di scomporre pittoricamente i corpi; essa crea una distanza tra l'uomo e le cose («primo è l'occhio che vede, secondo l'oggetto che è visto, terza la distanza intermedia», dice Dürer riprendendo Piero della Francesca) – ma poi elimina questa distanza, *assorbendo* in certo modo nell'occhio dell'uomo il mondo di cose che esiste autonomamente di fronte a lui; essa riduce i fenomeni artistici a regole ben definite, anzi a regole matematicamente esatte, ma d'altro canto le fa dipendere dall'uomo, anzi dall'individuo, in quanto queste regole si riferiscono alle condizioni psicofisiche dell'impressione visiva, e in quanto il modo in cui agiscono viene determinato dalla posizione, che può essere liberamente scelta, di un «punto di vista» soggettivo. Così la storia della prospettiva può essere concepita ad un tempo come un trionfo del senso della realtà

⁵¹ Ivi, p. 141. Del rapporto tra Panofsky e il neokantismo di Cassirer, che il passo chiama in causa, si dirà tra poco.

⁵² Per un esempio di questa infinita capacità di trasformazione dell'immagine cfr. E. Panofsky, *Hercules am Scheidewege und anderen antiken Bildstoffe in der neuen Kunst*, Teubner, Leipzig-Berlin 1930.

⁵³ E. Panofsky, *La prospettiva come "forma simbolica"* (*Die Perspektive als "symbolische Form"*, 1924-25), in *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, a cura di G.D. Neri, Feltrinelli, Milano 1961.

⁵⁴ E. Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, La Nuova Italia, Firenze 1961. A essa si richiama infatti il titolo *La prospettiva come forma simbolica*.

distanziante e obiettivante, oppure come un trionfo della volontà di potenza dell'uomo che tende ad annullare ogni distanza; sia come un consolidamento e una sistematizzazione del mondo esterno, sia come un ampliamento della sfera dell'io⁵⁵.

La trasformazione dell'«*ousia* in *fainòmenon*»⁵⁶, che accomuna la moderna prospettiva al criticismo kantiano, cela dunque un'insidia. Nella loro matematica esattezza, le regole a cui i fenomeni artistici sottostanno si riferiscono infatti ad un «punto di vista soggettivo», che può essere liberamente scelto. Per creare una «distanza tra l'uomo e le cose», la prospettiva riconduce dunque l'autonoma esistenza del mondo all'«occhio dell'uomo», *assorbendola* «in un certo modo» in quest'ultimo. Il «senso della realtà distanziante e obiettivante» minaccia così di convertirsi, paradossalmente, in un «ampliamento della sfera dell'io» che «tende ad annullare ogni distanza»: nel fenomeno rischia di sprofondare ogni differenza tra individuo e mondo, ogni possibilità, per il soggetto, di volgere lo sguardo oltre sé stesso. Occorre allora cogliere ciò che la rappresentazione, nell'esprimere, occulta, la tensione tra forma e materia, interno ed esterno, che l'immagine non risolve, ma porta ad uno stato di arresto⁵⁷:

L'arte non è, come tenderebbe a far credere oggi una posizione che accentua eccessivamente la sua opposizione alla teoria dell'imitazione, una manifestazione soggettiva di sentimenti oppure una occupazione esistenziale di determinati individui, bensì uno *scontro* (*Auseinandersetzung*), realizzante e obiettivante, mirante a risultati *definitivi*, di una forza plasmante e di un materiale che va plasmato⁵⁸.

Il simbolo non riconduce dunque il non-io all'io, ma ne fissa il reciproco «scontro» in una configurazione definitiva. È quest'ultima a costituire la struttura trascendentale dell'immagine, da cui i suoi momenti concreti, contenutistici e stilistici, traggono la loro ragione d'essere e la loro reciproca unità⁵⁹. Panofsky sembra avere in mente qui più la prima che la ter-

⁵⁵ E. Panofsky, *La prospettiva come "forma simbolica"* (*Die Perspektive als "symbolische Form"*, 1924-25), cit., p. 72 [corsivi miei].

⁵⁶ Ivi, p. 76.

⁵⁷ Il permanere di questa tensione tra soggetto e oggetto allontana, come si vedrà tra breve, la posizione teorica di Panofsky da quella di Cassirer.

⁵⁸ E. Panofsky, *Il concetto del "Kunstwollen"* (*Der Begriff des Kunstwollens*, 1920), in *La prospettiva*, cit., pp. 157-174, p. 174 [corsivi miei].

⁵⁹ Panofsky chiama questo senso ultimo dell'opera dapprima, con un prestito dalla terminologia di Alois Riegel, «*Kunstwollen*» (*Il concetto di Kunstwollen*, cit.), poi, nell'articolarne il rapporto con gli altri due livelli interpretativi, quello formale e quello contenutistico (rispettivamente «senso del fenomeno» e «senso del significato»), «senso del documento» o «senso essenziale» (*Sul problema della descrizione e dell'interpretazione del contenuto di opere d'arte figurativa*, 1932, in *La prospettiva*, cit., pp. 215-232). All'*Introduzione* alla raccolta di saggi *Studies in Iconology* (1939, tr.

za *Critica* kantiana: il rapporto tra universale e particolare non è di tipo analogico, ma costitutivo. Del tutto *interno* all'oggetto artistico, il significato ne rappresenta dunque il principio unico e conchiuso.

A tale univocità non riesce però a far fronte l'interpretazione. Nei confronti di un'immagine in sé risolta, libera da ogni rimando all'indeterminato, l'indagine soggettiva non può che mostrare la propria insufficienza. È per questo che Panofsky le assegna dei «correttivi oggettivi»⁶⁰, che la salvaguardano da un eccessivo allontanamento dalla realtà fattuale: è con la «storia della tradizione» che l'interpretazione deve istituire un continuo, reciproco dialogo⁶¹. All'interno di quest'ultimo, dunque, la perfetta mediazione, nel «senso dell'essenza», tra forma e contenuto, particolare e universale non si dà a conoscere, di volta in volta, che come nuovamente irrisolta.

5. Cassirer e Warburg: questioni di confine

Una definitiva compenetrazione tra contingenza e significato si ha invece in Cassirer. Sin dal primo volume del *Erkenntnisproblem*⁶², l'apriori perde infatti la sua estraneità al mutamento per diventarne al tempo stesso parte e principio: se le forme della conoscenza non sono invariabili, come in Kant, ma soggette al divenire, è nondimeno soltanto attraverso l'unità tematica che esse istituiscono che quest'ultimo può essere colto⁶³. Nell'universale l'accadere non ha dunque la propria realtà ontologica ma, kantianamente, la propria condizione di conoscibilità. Diversamente che in Kant, i concetti perdono però la loro fissità rispetto agli oggetti, per identificarsi con l'intelligibilità del loro apparire.

La perfetta mediazione tra apriori e storia che così si compie diviene più tardi, nella riflessione sul concetto di «forma simbolica»⁶⁴, quella tra

it. *Studi di iconologia*, Einaudi, Torino 1975) risale invece la celebre distinzione dei tre livelli in «preiconografico», «iconografico nel senso ristretto del termine» e «iconografico in senso più profondo» o, nella versione dello stesso saggio pubblicata nel 1955 nella raccolta *Meaning of visual arts*, «iconologico» (*Iconografia e iconologia. Introduzione allo studio dell'arte del Rinascimento*, in *Il significato delle arti visive*, cit., pp. 31-57). È a quest'ultimo livello, quello del «senso essenziale» o «iconologico», in quanto condizione unitaria degli altri due, che ci si riferisce qui nel parlare, per Panofsky, di «significato». Sulla genesi e gli sviluppi dell'«iconologia» cfr. C. Cieri Via, *Nei dettagli nascosto*, NIS, Roma 1994.

⁶⁰ E. Panofsky, *Sul problema della descrizione*, cit., p. 226-230.

⁶¹ Cfr. ivi e nell'*Introduzione a Studies in iconology*, cit.

⁶² Il primo volume è del 1906. *L'Erkenntnisproblem*, in 4 volumi, è tradotto in italiano come *Storia della filosofia moderna* da A. Pasquinelli, G. Colli e E. Arnaud (Einaudi, Torino 1952-1958).

⁶³ Ivi, vol. I, pp. 32-34.

⁶⁴ Prima che nella *Filosofia delle forme simboliche*, una prima definizione di «forma simbolica» compare nel saggio *Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften*, con cui si inaugurano, nel 1923, i *Vorträge der Bibliothek*

significato e segno. A Simmel, che interpreta la cultura come conflitto tragico tra il movimento fluido ed infinito della vita e le forme in cui questa di volta in volta si oggettiva⁶⁵, Cassirer obietta così che non vi è contenuto vitale che non si dia come sempre già formato, né significato che possa svincolarsi «dall'elemento fisico» in cui è «incorporato e incarnato»⁶⁶.

Quel che sembra sfuggire a Cassirer è che la vita non costituisce per Simmel un principio a sé stante, ma il limite interno della forma, l'irriducibilità ad essa di un senso che di volta in volta la eccede. Il confronto tra Simmel e Cassirer lascia emergere una problematica che è, per alcuni tratti, la stessa che separa il neokantismo cassireriano dall'eredità warburghiana di cui Benjamin si appropria. Alla piena compenetrazione, in Cassirer, tra forma e significato, sia Simmel, sia Warburg oppongono la necessità, per la rappresentazione, di accogliere in sé l'irrappresentabile, ciò che inevitabilmente essa lascia inespresso, mancato.

Nella *Filosofia del denaro*⁶⁷, infatti, la genesi del valore è individuata nella differenza, interna all'immagine, tra il rappresentare e il rappresentato: «il contenuto di una rappresentazione non coincide con la rappresentazione del contenuto»⁶⁸. L'inteso non è dunque interamente riconducibile alla forma dell'intendere, ma si pone in essa come eccedente. È questa distanza tra essere e «rappresentazione» che, dal punto di vista della prassi, genera il desiderio e, con esso, il valore. L'oggettivazione di quest'ultimo è tuttavia altrettanto necessariamente incompiuta quanto quella dell'essere. Il valore, infatti, «richiede di essere riconosciuto»⁶⁹: è tale soltanto

Warburg: «Per “forma simbolica” si deve intendere ogni energia dello spirito mediante la quale un contenuto spirituale dotato di significato viene collegato ad un segno sensibile e viene ad esso intimamente attribuito. In questo senso il linguaggio, il mondo mitico-religioso e l'arte ci si presentano ciascuna come una forma simbolica particolare» (*Il concetto di forma simbolica*, in E. Cassirer, *Mito e concetto*, a cura di R. Lazzari, La Nuova Italia, Firenze 1992, pp. 95-135, pp. 102-103).

⁶⁵ Cfr. G. Simmel, *Concetto e tragedia della cultura* (*Der Begriff und die Tragödie der Kultur*, 1911), in *Arte e civiltà*, a cura di D. Formaggio e L. Perucchi, ISEDI, Milano 1976, pp. 87-88: «Di fronte alla vita che vibra incessante e tende all'infinito, alla vita dell'anima, in qualsiasi senso essa sia creatrice, sta il suo prodotto solido, idealmente immutabile, con l'effetto di fissare quella vitalità, anzi di irrigidirla; spesso è come se la mobilità creatrice dell'anima morisse nel proprio prodotto».

⁶⁶ E. Cassirer, *Sulla logica delle scienze della cultura. Cinque studi* (*Zur Logik der Kulturwissenschaften. Fünf Studien*, 1942), a cura di M. Maggi, La Nuova Italia, Firenze 1979, p. 39. Per la posizione di Cassirer nei confronti di Simmel cfr. anche *Metafisica delle forme simboliche* (1928), a cura di G. Raio, Sansoni, Firenze 2003, cap. I, “Spirito” e “vita”, e le considerazioni che lo stesso Raio svolge in *L'io, il tu e l'Es. Saggio sulla Metafisica delle forme simboliche di Ernst Cassirer*, Quodlibet, Milano 2005.

⁶⁷ G. Simmel, *Filosofia del denaro*, a cura di A. Cavalli e L. Perucchi, UTET, Torino 1984. L'edizione propone l'opera nella sua seconda stesura, del 1907, che contiene alcune aggiunte rispetto a quella del 1900.

⁶⁸ Ivi, p. 101.

⁶⁹ Ivi, p. 106. Per una riflessione su questo tema, cfr. F. Desideri, *Il confine delle*

nel confronto con l'ambito intersoggettivo, relativistico dello scambio. La rappresentazione del valore trova dunque un limite alla propria conclusa apparenza nell'infinita relazionalità e mobilità del contesto a cui rinvia e in cui acquisisce il proprio senso. Il denaro è allora il simbolo per eccellenza, perchè riproduce l'assoluta relatività della distanza tra essere e «rappresentazione». Sembra dunque annullata, in esso, ogni parvenza sostanziale, a favore della pura funzionalità, della semplice espressione di rapporti. Il denaro, però, è anche e sempre una cosa: si riproduce in esso la frattura tra essere e «rappresentazione», interiorità e oggetto⁷⁰ che la riconduzione di ogni individualità all'*unicum* della forma-valore avrebbe dovuto colmare.

Alla compiuta mediazione tra forma e contenuto, rappresentazione e significato che caratterizza il simbolo cassireriano Simmel oppone dunque un continuo, reciproco rimando tra il segno e ciò che lo eccede. In questo, l'immagine simmeliana ha, come si vedrà, la stessa interna instabilità di quella warburghiana, percorsa dalla stessa tensione tra il sensibile e l'intelligibile, tra il già stato e il non ancora. L'eccedenza di senso che insidia i contorni della rappresentazione è però pensata da Simmel come continuità, come fluire, piuttosto che, come in Warburg, come loro interruzione⁷¹. Se in Simmel è il carattere progressivo della temporalità della vita a determinare il costante autotrascendersi di quest'ultima, che si cristallizza nell'individualità conclusa della forma per poi di volta in volta superarla⁷², in Warburg è la forma stessa, nella sua istantaneità, a farsi aperta, carica di tempo. I contorni dell'immagine warburghiana sono infatti, al tempo stesso, ponte e confine: nel chiudere la rappresentazione entro i suoi limiti, la pongono in comunicazione con ciò che, al di là di essa, attende espressione. Percorsi dalla tensione tra il visibile e il suo altro, i confini della forma sono dunque intrinsecamente mossi, saturi di mutamento. Le figure di cui Warburg segue la nascita e le migrazioni hanno l'ambiguità, l'incostanza degli dei decaduti, dei demoni e dei folletti, sospesi tra rovina e salvezza, tra la certezza dell'immagine e il suo stesso dissolversi⁷³. Così la «ninfa» che ossessiona la ricerca warburghiana è ora angelo, ora assassina: appartiene a quel «mondo intermedio» in cui in ogni forma vibra ciò che essa non è più, o non è ancora⁷⁴.

forme. Dalla Philosophie des Geldes alla Lebensanschauung, «aut aut», n. 257, settembre-ottobre 1993.

⁷⁰ G. Simmel, *Filosofia del denaro*, cit., 659-663.

⁷¹ Cfr. il Capitolo III, § 1 di questa ricerca.

⁷² G. Simmel, *Intuizione della vita. Quattro capitoli metafisici*, a cura di A. Banfi, Bompiani, Milano 1938, pp. 21-37.

⁷³ Sull'importanza, nell'immaginario warburghiano, di demoni e animaletti alati, cfr. G. Chiarini, *Piccolo bestiario warburghiano. Serpenti, farfalle e altri esseri alati*, in *Lo sguardo di Giano*, a cura di C. Cieri Via e P. Montani, Aragno, Torino 2004, pp. 413-430.

⁷⁴ È questo forse quello che Paul Klee chiama «il regno dei non nati e dei morti,

La possibilità, per Cassirer, di una compiuta mediazione tra apriori e contingenza risiede allora forse in un modo radicalmente diverso di intendere il confine tra l'immagine e il suo oltre⁷⁵. Ad esso la riflessione cassireriana attribuisce infatti una fissità invalicabile: l'inespresso è relegato all'esterno della rappresentazione, che può così giungere a una perfetta penetrazione con un significato che le è del tutto immanente. L'interpretazione cassireriana di Kant è dunque rivolta a fare del noùmeno il presupposto logico del fenomeno, piuttosto che ciò che si dà, in esso, come frattura tra forma e materia, simbolo e significato. Più che una completa mediazione, l'analisi kantiana sembra infatti istituire tra questi ultimi un necessario, reciproco rimando, il cui carattere contraddittorio Cassirer tenta di risolvere.

È innanzitutto il concetto di «intuizione pura» ad indicare, nell'*Estetica trascendentale*⁷⁶, l'irriducibilità, nel fenomeno, di forma e contenuto, apriori e materia. La purezza dello spazio e del tempo non si dà infatti, ogni volta, che nella contingenza della loro intuizione: spontaneità e passività della conoscenza, trasformazione e accoglimento dell'irrapresentabile si implicano l'un l'altro. L'interpretazione cassireriana scioglie ogni tensione tra i due momenti, privando l'intuizione di qualsiasi immediatezza. Spazio e tempo

il regno di ciò che può venire e vorrebbe venire, ma non deve venire, un mondo intermedio» (P. Klee, *Confessione creatrice*, in *Teoria della forma e della figurazione. Lezioni, note, saggi*, Feltrinelli, Milano 1959). Per una riflessione sul concetto di «mondi intermedi», cfr. A.M. Iacono, *Gli universi di significato e i mondi intermedi*, in A.G. Gargani e A.M. Iacono, *Mondi intermedi e complessità*, ETS, Pisa 2005.

⁷⁵ Il rapporto tra Warburg e Cassirer nasce e si sviluppa all'insegna della collaborazione e del comune interesse per il simbolo, piuttosto che delle pur fondamentali differenze teoriche che separano i due studiosi. La ricerca cassireriana trova così posto nell'universo aperto e composito della Biblioteca, le cui collane dei *Vorträge* e degli *Studien* sono inaugurate rispettivamente dai saggi di Cassirer *Il concetto di forma simbolica nella costruzione delle scienze dello spirito (Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften, 1921-1922*, tr. it. in E. Cassirer, *Mito e concetto*, a cura di R. Lazzari, la Nuova Italia, Firenze 1992, pp. 95-135) e *La forma del concetto nel pensiero mitico (Die Begriffsform im mythischen Denken, 1923*, tr. it. in *Mito e concetto*, cit., pp. 5-77). La collaborazione prosegue con *Eidos und Eidolon*, che esce nei *Vorträge* del 1924 (*Eidos und eidolon. Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen, 1922-1923*, tr. it. di M. Ghelardi, *Eidos ed eidolon. Il problema del bello e dell'arte nei dialoghi di Platone*, in Aby Warburg – Ernst Cassirer, *Il mondo di ieri. Lettere.*, Aragno, Torino 2003, pp. 129-168) e *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento (Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance, 1927*, tr. it. di F. Federici La Nuova Italia, Firenze 1992), edito negli "Studien". Su questo periodo della riflessione di Cassirer cfr. M. Ferrari, *Ernst Cassirer. Dalla scuola di Marburgo alla filosofia della cultura*, Olschki, Firenze 1996, pp. 215-254. Per il rapporto tra Cassirer e Warburg cfr. anche le lettere raccolte nel volume *Il mondo di ieri* (Aragno, Torino 2003) e l'elogio funebre di Cassirer per Warburg, *Worte zur Beisetzung von Professor Dr. Aby Warburg* (ivi, pp. 111-126).

⁷⁶ I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft* (1787), tr. it. di G. Gentile e G. Lombardo-Radice, riv. da V. Mathieu, *Critica della ragion pura*, Laterza, Roma-Bari 2005, pp. 53-75.

perdono infatti il loro carattere di datità per acquisire, leibnizianamente, quello relazionale di modalità di ordinamento del fenomeno⁷⁷. Gli schemi, che connettono per Kant intuizione e concetto⁷⁸, hanno dunque a che fare con un sensibile sempre già primariamente articolato: non precedono la sintesi, ma ne dipendono⁷⁹. L'originaria mediazione tra dato e forma, che Cassirer istituisce, sopprime così quel momento spurio, asemantico della rappresentazione, che si esprime in Kant nell'irriducibilità di concetto e intuizione.

La «pura spontaneità»⁸⁰ della conoscenza non acquisisce dunque il proprio significato, come per Kant, nel proprio incontro con la contingenza ma nel proprio risolverla, di volta in volta, pienamente in sé stessa⁸¹. Così quando Cassirer, nell'*Introduzione* al III volume de *La filosofia delle forme simboliche*, afferma la necessità di risalire dalla conoscenza teoretica alla percezione sensibile, sottolinea di quest'ultima il carattere già pienamente determinato:

La critica trascendentale, se vuole scoprire la struttura della conoscenza oggettiva, non si può limitare a quella «sublimazione» in-

⁷⁷ Cfr. G.W. Leibniz, *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, a cura di M. Mugnai, Editori Riuniti, Roma 1993, pp. 137-148. L'affermazione del carattere puramente relazionale di spazio e tempo permette a Cassirer di difendere il kantismo dal colpo che la teoria della relatività di Einstein sembra assestare all'*Estetica trascendentale*. Cfr. E. Cassirer, *La teoria della relatività. Considerazioni gnoseologiche* (1921), a cura di G. Raio, Newton Compton, Roma 1981.

⁷⁸ I. Kant, *Critica della ragion pura*, cit., pp. 136-141.

⁷⁹ È quanto Cassirer obietta ad Heidegger, che aveva individuato nello schematicismo e nell'immaginazione la comune radice di sensibilità e intelletto (cfr. M. Heidegger, *Kant e il problema della metafisica*, a cura di V. Verra, Laterza, Bari 1981 e E. Cassirer, *Kant e il problema della metafisica. Osservazioni sull'interpretazione heideggeriana di Kant*, in *Disputa sull'eredità kantiana. Due documenti*, a cura di R. Lazzari, Unicopli, Milano 1990). Si vedrà come la concezione warburghiana della rappresentazione, che Benjamin fa propria, escluda invece la possibilità di un fondamento che risolva la tensione tra sensibile e intelleggibile.

⁸⁰ E. Cassirer, *Libertà e forma. Studi sulla storia spirituale della Germania*, a cura di G. Spada, Le Lettere, Firenze 1999: «pensiero e fare si connettono nella pura spontaneità e rimandano ad essa come alla loro radice più profonda». Per Kant, però, pensare non è sempre agire, ma spesso, al contrario, essere agiti, come dimostra il campo «smisurato» che l'*Antropologia pragmatica* (Laterza, Roma-Bari 2006) assegna alle «rappresentazioni oscure»: «noi spesso giochiamo con le rappresentazioni oscure...ma più spesso ancora *siamo noi stessi gioco* di rappresentazioni oscure, e il nostro intelletto non può salvarsi dalle assurdità nelle quali lo getta la loro influenza, se anche ne riconosca la natura illusoria» (pp. 18-19). Sulla possibilità di vivere l'illusione senza perdersi, muovendosi «al confine tra errore e verità», cfr. I. Kant, *Inganno e illusione*, Guida, Napoli 1998.

⁸¹ La «libertà» in cui Cassirer individua non solo il principio della ragion pratica, ma l'«inizio» e l'«origine» dell'intero sistema kantiano non appartiene, in verità, neppure alla seconda *Critica* (*Critica della ragion pratica*, 1788, tr. it. di V. Mathieu, Rusconi, Milano 1993). Si vedrà infatti tra breve come per Kant il carattere «sublime» della virtù morale rinvii non tanto alla libertà nella sua assolutezza, quanto alla soglia tra quest'ultima e la contingenza.

telletuale dell'esperienza, alla sovrastruttura della scienza teoretica, ma deve imparare a intendere del pari la sottostruttura, il mondo della percezione «sensibile» come una compagine *determinata e articolata* in modo specifico, come un *cosmo spirituale sui generis*⁸².

In quanto configurazione originaria, *Darstellung* che presiede ad ogni rappresentazione oggettiva, ad ogni *Vorstellung*⁸³, l'intuizione è quindi sempre «intuizione della forma»⁸⁴. La distinzione kantiana tra quest'ultima e la «materia» si riduce così a un semplice prodotto della riflessione, che scinde il tutto della conoscenza nei «termini di un'opposizione metodica»⁸⁵. Se l'elemento formale del fenomeno non si determina per Kant che in rapporto a un contenuto che lo eccede, il simbolo cassireriano, dunque, non reca invece traccia della frattura tra sé e l'altro da cui proviene: il carattere noumenico della contingenza è annullato.

La compiuta riconduzione della materia al significato si annuncia, secondo Cassirer, nella terza *Critica* kantiana⁸⁶. Con il giudizio riflettente sono infatti le «leggi stesse dell'intelletto» a «particolarizzarsi»⁸⁷, abbracciando, nel loro uso regolativo, la totalità «della vita naturale e spirituale», «come un unico organismo della ragione»⁸⁸. L'accidentale è così perfettamente raggiunto e compenetrato dall'universale, che ne costituisce l'articolazione interna. La possibilità di una tale mediazione incontra però il suo limite, in Kant, nel carattere analogico del giudizio riflettente.

Tra le immagini di cui l'intelletto umano, «nella sua discorsività, ha bisogno»⁸⁹ e le idee della ragione, il principio soggettivo della finalità non permette infatti altro legame che quello dell'analogia, di un «come se»⁹⁰

⁸² *Filosofia delle forme simboliche*, cit., vol. III/1, p. 15

⁸³ E. Cassirer, *Metafisica delle forme simboliche*, cit., p. 97: «l'accesso al mondo della *Vorstellung* va raggiunto sempre soltanto attraverso la porta della *Darstellung*».

⁸⁴ Cassirer usa questa espressione per l'arte: essa «non indaga sulle qualità o le cause delle cose ma ci dà l'intuizione della loro forma, intuizione che non rappresenta affatto la semplice presentazione di qualcosa che già si conosca ma è un'effettiva scoperta. L'artista è lo scopritore delle forme della natura così come lo scienziato è lo scopritore dei fatti e delle leggi naturali» (*Saggio sull'uomo*, Armando, Roma 1968, p. 252). Ciò che l'arte porta alla luce è però la dimensione originariamente produttiva, semantica, che caratterizza già sempre la percezione in quanto tale, che è quindi, ancora prima dell'arte, configurazione sensibile del senso, «intuizione della forma» (cfr. in proposito il prezioso saggio di G. Matteucci *Ipotesi di un'estetica della "forma formans"*, in E. Cassirer, *Tre studi sulla "forma formans"*. *Tecnica-Spazio-Linguaggio*, CLUEB, Bologna 2003).

⁸⁵ Ivi, p. 14.

⁸⁶ I. Kant, *Critica della capacità di giudizio* (*Kritik der Urteilskraft*, 1790), BUR, Milano 1995.

⁸⁷ E. Cassirer, *Storia della filosofia moderna*, cit., vol. III, p. 30.

⁸⁸ E. Cassirer, *Vita e dottrina di Kant* (*Kants Leben und Lehre*, 1916), tr. it. di G.A. De Toni, La Nuova Italia, Firenze 1987, p. 428.

⁸⁹ I. Kant, *Critica della capacità di giudizio*, cit., § 77.

⁹⁰ Cfr. ivi, *Introduzione*, § IV.

che unisce ma anche, irrimediabilmente, separa. Così, nel § 59 della *Critica della capacità di giudizio*, Kant afferma la natura analogica del simbolo: in questo senso, «il bello è il simbolo del bene morale»⁹¹. Estetico e intelligibile sembrano in tal modo tanto inseparabili, quanto reciprocamente irriducibili. Attraverso l'analogia, infatti, il simbolo rimanda al di là da sé, alla conciliazione, in esso irrimediabilmente incompiuta, tra l'idealità a cui tende e la contingenza da cui proviene⁹².

Legittimare l'immagine significa allora, per Kant, fissare per un attimo il suo dissolversi. È quanto accade nell'esperienza del sublime, in cui l'immaginazione viola le leggi dell'intuizione per produrre, per un istante, una rappresentazione refrattaria ad ogni determinazione, una non-immagine, la cui malinconica impossibilità rinvia alla trascendenza delle idee⁹³. Allo stesso non-luogo deve rivolgersi la critica della ragione, che affida la possibilità del simbolo a «qualcosa *nel* soggetto stesso e *fuori* di lui, qualcosa che *non* è natura e *neppure* libertà, ma è tuttavia connesso con il fondamento di quest'ultima, vale a dire col soprasensibile, nel quale la facoltà teoretica viene collegata con la pratica, accomunandole non sappiamo come»⁹⁴.

Nulla conserva di questo sfondamento interno il simbolo cassireriano. Più che al § 59 della *Critica della capacità di giudizio*, che Cassirer significativamente trascura⁹⁵, quest'ultimo si richiama infatti alla teoria leibniziana della rappresentazione. Per Leibniz, infatti, i fenomeni non imitano le idee, ma ne simboleggiano i rapporti:

Espressione di una cosa si dice ciò in cui sussistono le strutture (*habitudines*) che corrispondono alle strutture della cosa da esprimere. Ma vi sono varie specie di espressione; ad esempio, il modello di una macchina esprime la macchina stessa, la delineazione proiettiva (*sce-*

⁹¹ Ivi, § 59, p. 547.

⁹² Quest'ultima non è infatti risolta dal giudizio teleologico. Come nota infatti F. Desideri (*Il passaggio estetico*, Il Melangolo, Genova 2003, pp. 147-167), se nella seconda parte della *Critica*, quella dedicata al giudizio teleologico, la natura trova nell'analogia con l'arte la propria spiegazione, nella prima parte, sul giudizio estetico, è l'arte stessa a dover cercare nella natura il proprio fondamento. L'apparente assenza di intenzionalità che caratterizza l'opera bella è infatti il prodotto del «genio» come «natura nel soggetto»: «il genio è la disposizione d'animo innata (*ingenium*) mediante la quale la natura dà la regola all'arte» (I. Kant, *Critica della capacità di giudizio*, cit., p. 427). Il discrimine tra accidentalità e legge, particolare e universale, è dunque una zona mobile, in cui ogni termine, con la propria insufficienza, rimanda all'altro.

⁹³ I. Kant, *Critica della capacità di giudizio*, cit., § 27. Sin dalle *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime*, Kant associa quest'ultimo alla malinconia che accompagna la virtù morale: se «la virtù autentica», infatti, «ha in sé qualcosa che sembra accordarsi al massimo grado con un temperamento *melanconico*», quest'ultimo, da parte sua, «ha dominante il *sentimento del sublime*» (*Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime*, 1764, BUR, Milano 2001, pp. 94-95).

⁹⁴ I. Kant, *Critica della capacità di giudizio*, cit., § 59, p. 549.

⁹⁵ Cfr. M. Ferrari, *Ernst Cassirer*, cit., pp. 188-189.

nographica) di una cosa sul piano esprime un solido, il discorso esprime pensieri e verità [...] e ciò che è comune a tutte queste espressioni è che dalla sola considerazione delle strutture dell'espressione possiamo pervenire alla conoscenza delle proprietà corrispondenti della cosa da esprimere. Donde risulta che non è necessario che l'espressione sia *simile* alla cosa espressa, purchè si osservi una certa analogia tra le relative *strutture*⁹⁶.

Il segno possiede dunque un carattere puramente relazionale: è l'espressione di un ordine ideale. L'interpretazione cassireriana priva questo ordine di ogni consistenza ontologica⁹⁷, facendone il principio interno della rappresentazione. Il rifiuto dell'analogia quale fondamento del simbolo significa allora, per Cassirer, il superamento di ogni dualismo tra sensibile e intelligibile: l'idea cessa di essere l'altro a cui l'immagine rimanda, per costituirne la forma interna. Quest'ultima non sopprime la contingenza, non la pre-determina, ma si dà, in essa, come il «compito infinito» della sua articolazione⁹⁸. L'unità di forma e contenuto non è dunque primariamente data ma va, sempre ogni volta, conquistata: la «dimensione diacronica» del simbolo, la sua evoluzione, non può essere pensata che a partire dalla sua «dimensione sincronica»⁹⁹, che la complica e la allontana dalla progressività idealista¹⁰⁰. Nel suo contingente, sincronico darsi, la rappresentazione non rinvia tuttavia di volta in volta all'inespresso che come al suo esterno, come a quel divenire, quel «compito infinito», a cui la sua interna, conclusa struttura è soggetta. È questo rinvio del noumeno al di là della presenza

⁹⁶ Cfr. Leibniz, *Che cos'è un'idea*, in *Scritti di logica*, a cura di F. Barone, Zanichelli, Bologna 1968, pp. 179-180. In questo stesso senso Cassirer interpreta l'affermazione, contenuta nel § 61 della *Monadologia* (*Monadologia. Causa Dei*, a cura di G. Tognon, Laterza, Roma-Bari 1991), che «les composés symbolisent avec les simples»: «il mondo sensibile dei fenomeni non è certo una "copia" delle monadi semplici; eppure in esso si ritrovano determinati rapporti e determinate relazioni che corrispondono in maniera precisa alle relazioni fondamentali che pensiamo negli elementi semplici e che si presentano a noi, per così dire, in forma simbolica» (E. Cassirer, nota 114 a G.W. Leibniz, *Philosophische Werke*, vol. I: *Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie*, tr. di A. Buchenau, revisione, introduzione e note di E. Cassirer, Leipzig 1904).

⁹⁷ Che ha, invece, in Leibniz. Per questo, l'interpretazione cassireriana forza notevolmente il concetto leibniziano di simbolo: le sostanze semplici non rappresentano per Leibniz semplicemente l'ordine interno dei fenomeni, ma costituiscono una realtà autonoma con cui questi ultimi si pongono in rapporto di *corrispondenza* (cfr. *Che cos'è un'idea*, cit., p. 180: «che sussistano in noi le idee delle cose ha questo solo significato: che Dio, autore egualmente sia delle cose che della mente, ha impresso nella mente una facoltà del pensare tale che può trarre dalle sue operazioni tutto ciò che *corrisponde perfettamente* a quanto deriva dalla natura delle cose»).

⁹⁸ E. Cassirer, *Storia della filosofia moderna*, cit., vol. III, p. 469.

⁹⁹ M. Fererari, *Il tempo e la memoria. Warburg, Cassirer e Panofsky in una recente interpretazione*, cit., p. 314. Cfr. a proposito nota 101.

¹⁰⁰ Lo stesso Cassirer afferma in tal modo la propria distanza da Hegel: cfr. E. Cassirer, *Storia della filosofia moderna*, cit., vol. III, p. 469.

fenomenica a conferire al tempo della «forma simbolica» un orientamento necessariamente rivolto al futuro, ad attribuire alla dimensione diacronica, progressiva, un primato su quella sincronica, tensiva¹⁰¹.

Il giudizio riflettente perde in tal modo l'intrinseca problematicità che la riflessione kantiana gli attribuisce: la descrizione del divenire si emancipa dall'interrogativo sulla sua origine, sul fondamento della sua possibilità. Cassirer avvicina così Kant a Goethe, alla consapevole rinuncia, da parte di quest'ultimo, a penetrare oltre il fenomeno:

Solo l'idea del fine e quella della vita organica danno alla nostra esperienza e alla nostra conoscenza della natura quell'infinità immanente che ad esse appartiene in modo peculiare: esse trasformano le nostre esperienze condizionate e separate nella totalità, nell'intuizione di un tutto vivente, ma al tempo stesso indicano il limite di questo tutto, insegnando a conoscerlo come un tutto di fenomeni. «Quando infine trovo quiete nel fenomeno originario – dice Goethe una volta – questa è pur anche soltanto rassegnazione; ma resta una grande differenza che io mi rassegni ai limiti dell'umana natura oppure in un'ipotetica ristrettezza della mia occlusa individualità». Per Kant il fenomeno della vita organica e l'idea del fine in cui esso si esprime per la nostra conoscenza, è un siffatto fenomeno primordiale. Esso non è né l'espressione dell'assoluto stesso, né quella di una limitazione soggettiva, puramente accidentale e evitabile, del giudizio: ma conduce fino ai «limiti dell'umana natura» stessa, per comprenderli come tale e per rassegnarvisi¹⁰².

Nella *Critica della capacità di giudizio*, di cui è, come è noto, un entusiasta lettore¹⁰³, Goethe scorge la possibilità di interpretare l'*Urphänomen* come or-

¹⁰¹ È questo un aspetto che il libro di Silvia Ferretti *Il demone della memoria. Simbolo e tempo storico in Warburg, Cassirer, Panofsky* (Marietti, Casale Monferrato 1984) ha il merito di cogliere. Meno condivisibile è la frattura che l'autrice individua, in Cassirer, tra la sensibilità come primitiva immediatezza, «quasi un mondo della natura estrinseco alle leggi del pensiero» (ivi, p. 112), e l'intelletto che interverrebbe a darle, via via, forma. Il carattere sempre già pienamente articolato della conoscenza sensibile è infatti, come si è visto, ciò che conferisce all'interpretazione cassireriana di Kant uno dei suoi caratteri peculiari. In questo senso, come fa giustamente presente Massimo Ferrari nella sua recensione a *Il demone della memoria (Il tempo e la memoria. Warburg, Cassirer e Panofsky in una recente interpretazione*, cit.; cfr. anche la replica della Ferretti e la controreplica dell'autore in «Rivista di storia della filosofia», n. 1, 1988, pp. 113-120), l'accostamento, da parte dell'autrice, tra la teleologia cassireriana e quella hegeliana rischia di occultare, in parte, la posta in gioco che, come si è cercato di mostrare, è tutta interna all'unità kantiana di noumeno e fenomeno, forma e materia, simbolo ed idea.

¹⁰² E. Cassirer, *Vita e dottrina di Kant*, cit., p. 422. Cfr. a tale proposito anche E. Cassirer, *Goethe e la filosofia kantiana* (in *Rousseau, Kant, Goethe*, a cura di G. Raio, Donzelli, Roma 1999), pp. 65-67.

¹⁰³ «Poi mi capitò tra le mani la *Critica del giudizio*, e ad essa vado debitore di un'epoca veramente felice della mia esistenza. Vidi qui esposti uno accanto all'altro gli oggetti più diversi delle mie fatiche, prodotti dell'arte e della natura trattati gli

dine *interno* dell'accadere, simbolo di un'unità a cui nessun momento si sottrae¹⁰⁴. Il «fenomeno originario» non ha dunque una consistenza ontologica autonoma rispetto al sensibile, ma ne rappresenta il principio di continuità, di connessione tra i suoi elementi. La rinuncia al *erklären* in favore del *darstellen*, che la morfologia goethiana così compie, non implica però, come vorrebbe Cassirer¹⁰⁵, una compiuta separazione tra rappresentazione e inespresso.

6. Tra pathos e forma: Goethe e Novalis

È la tensione tra idea ed esperienza a definire per Goethe la natura del simbolo. Se l'allegoria «trasforma il fenomeno in concetto e il concetto in immagine, però in modo che il concetto si possa tenere e avere ancor sempre limitato (*begrenzt*) e completo (*vollständig*) nell'immagine ed esprimere attraverso di essa»¹⁰⁶, il simbolo «trasforma» invece «il fenomeno in idea, l'idea in immagine, così che l'idea rimanga nell'immagine sempre infinitamente efficace (*unendlich wirksam*) e irraggiungibile (*unerreichbar*) e, anche se espressa in tutte le lingue, rimanga lo stesso inesprimibile (*unaussprechlich*)»¹⁰⁷. Ciò che, nell'idea, si sottrae alla rappresentazione è il processo aperto dell'esperienza: non la «somma» di ciò che è stato, ma il suo «risultato», ciò che può ancora essere. «Il concetto» scrive Goethe «è la somma (*Summe*), l'idea il risultato (*Resultat*) dell'esperienza; a tirare quella si richiede intelletto (*Verstand*), ad afferrare questo ragione (*Vernunft*)»¹⁰⁸. La distinzione kantiana tra intelletto e ragione diviene qui quella tra la conoscenza di ciò che è compiuto e il coglimento di ciò che diviene.

La ragione indaga ciò che diviene (*das Wärende*), l'intelletto ciò che è divenuto (*das Gewordene*); quella non si preoccupa del fine, questo non chiede la provenienza. Essa si rallegra dello sviluppo; esso vuol tenere tutto fermo, per potersene servire¹⁰⁹.

uni come gli altri, giudizio estetico e giudizio teleologico illuminantesi a vicenda. Sebbene non fosse sempre possibile accordare il mio modo di vedere con quello dell'autore e, qua e là, sembrasse sfuggirmi qualcosa, le grandi idee maestre di quell'opera erano perfettamente analoghe a quanto avevo fin allora creato, fatto e pensato» (J.W. Goethe, *Influenza della filosofia recente*, in *Scritti scientifici*, in *Opere*, a cura di V. Santoli, Sansoni, Firenze 1970, vol. V, p. 54).

¹⁰⁴ Su questo tema cfr. P. Giacomoni, *Le forme e il vivente. Morfologia e filosofia della natura in J.W. Goethe*, Guida, Napoli 1993. Non condivisibile è invece l'opinione di G. Carchia, che interpreta i «fenomeni originari» come «il fondamento eterno di ogni vita che si evolve e muta nel tempo» (*Estetica ed erotica. Saggio sull'immaginazione*, Celuc, Milano 1981, p. 60).

¹⁰⁵ E. Cassirer, *Goethe e la filosofia kantiana*, cit.

¹⁰⁶ J.W. Goethe, *Maximen und Reflexionen*, tr. it. di M. Bignami *Massime e riflessioni*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1992, *Massima 1112*.

¹⁰⁷ Ivi, *Massima 1113*.

¹⁰⁸ Ivi, *Massima 1135*.

¹⁰⁹ Ivi, *Massima 555*.

Ciò a cui la ragione si rivolge non è la «forma» (*Gestalt*) in sé conchiusa dell'esistente, ma il movimento della sua «formazione» (*Bildung*):

Per indicare il complesso dell'esistenza di un essere reale, il tedesco si serve della parola *Gestalt*, forma; termine nel quale si astrae da ciò che è mobile, e si ritiene stabilito, concluso e fissato nei suoi caratteri, un tutto unico. Ora, se esaminamo le forme esistenti, ma in particolar modo le organiche, ci accorgiamo che in esse non v'è mai nulla di immobile, di fisso, di concluso, ma ogni cosa ondeggia in un continuo moto. Perciò il tedesco si serve opportunamente della parola *Bildung*, formazione, per indicare sia ciò che è prodotto, sia ciò che sta producendosi¹¹⁰.

L'idea non può dunque essere «limitata» nell'immagine perchè, come il divenire a cui si riferisce, non ha fine. Il simbolo è così attraversato da una costitutiva «polarità»¹¹¹ tra il visibile e l'invisibile a cui quest'ultimo dà corpo, tra l'identico e il diverso, tra l'uno e l'infinito. L'inespresso non è relegato, come in Cassirer, all'esterno della rappresentazione, ma si dà, *in* essa, come tensione tra l'identità della forma e il trascorrere dell'idea, tra l'unicità dell'istante e la totalità del divenire. Ciò che garantisce l'universalità dell'immagine è infatti la possibilità di cogliere un momento dell'accadere che, nella sua istantaneità, rimandi all'infinita possibilità del mutamento: nella rappresentazione dell'attimo (*Darstellung des Moments*) il simbolo si eleva all'universale¹¹². È dunque il suo costituirsi come «fulmine immobilizzato, onda pietrificata nell'istante in cui si infrange sulla riva»¹¹³, che conferisce al gruppo del *Laocoonte* il suo carattere di opera «autonoma e conchiusa»¹¹⁴: universale e particolare, idea e forma trovano in essa una piena, definitiva compenetrazione. L'agonia di *Laocoonte* si ricongiunge così al trapassare della natura: il suo dibattersi si converte in «calma ed unità»¹¹⁵, il suo dolore in «idillio»¹¹⁶.

¹¹⁰ J.W. Goethe, *Die metamorphose der Pflanzen* (1790), tr. it. di B. Groff, B. Maffi, S. Zecchi *La metamorfosi delle piante e altri scritti sulla scienza della natura*, a cura di S. Zecchi, Guanda, Parma 1983, p. 43.

¹¹¹ Cfr. J.W. Goethe, *La metamorfosi delle piante*, cit., p. 158. Per una riflessione sul legame, in Goethe, tra i concetti di «fenomeno originario», «simbolo» e «polarità», e l'influenza che essi esercitano sulla riflessione di Warburg e di Benjamin, cfr. l'importante saggio di A. Pinotti, *Lo studio degli estremi* (in *Giochi per melanconici*, Mimesis, Milano 2003, pp. 195-231), le cui conclusioni, come si vedrà, non sono tuttavia pienamente condivisibili.

¹¹² J.W. Goethe, *Laocoonte e altri scritti sull'arte* (1789-1805), Salerno Editrice, Roma 1994, p. 72.

¹¹³ Ivi, p. 73.

¹¹⁴ Ivi, p. 71.

¹¹⁵ Ivi, p. 76.

¹¹⁶ Ivi, p. 72.

Nell'interpretazione warburghiana del gruppo, la possibilità di questo acquietamento è negata: l'opera appare percorsa da un'«irrequietezza»¹¹⁷ che la sua «bella regolarità»¹¹⁸ non dissolve. L'«appassionato moto interiore ed esteriore»¹¹⁹ che scuote la scena non ne annulla però il «carattere razionalistico»¹²⁰, ma si mostra da quest'ultimo indivisibile: il momento dionisiaco della classicità non si sostituisce a quello apollineo, ma si rivela appartenente alla sua stessa essenza¹²¹. Al centro dell'interesse che Warburg manifesta per il problema dell'espressione non vi è infatti il manifestarsi del *pathos* nella sua originaria purezza, ma il suo prendere forma. Il sentire a cui le «*pathosformulae*» rimandano non si dà infatti, come si vedrà, che già sempre nel proprio rappresentarsi: come immagine corporea, come gesto. È alla «*Bildung*» goethiana, all'unità di identità e mutamento, di visibile e invisibile che la caratterizza, che la concezione warburghiana della rappresentazione attinge. Se per Goethe l'immagine trova però, come si è visto, nel coglimento dell'attimo la possibilità di una piena compenetrazione tra l'immobilità della forma e l'infinito trascorrere dell'idea, a quella warburghiana tale intrinseco compimento è negato. Non c'è per Warburg istante che possa consegnare definitivamente il *pathos* alla forma: il sentire a cui quest'ultima rinvia permane in essa come movimento inesauribile, indissolubile «irrequietezza». È, di volta in volta, dal «compromesso» tra l'immobilizzazione della forma e la «vitalità» del contenuto a cui quest'ultima rinvia che l'immagine scaturisce:

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.

La stessa duplicità domina in ciò che l'osservatore esige da una simile opera d'arte: da una parte il desiderio di ottenere una completa percezione del carattere inanimato dell'opera come presupposto implicito, dall'altra il desiderio di ritrovare l'intera parvenza della vita¹²².

¹¹⁷ A. Warburg, A. Warburg, *L'ingresso dello stile ideale anticheggiante nella pittura del primo Rinascimento* (1914), in *La rinascita*, cit., pp. 283-307, p. 307.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Ivi*, p. 306.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ «Gli studi sulle religioni dell'antichità greco-romana ci insegnano sempre più a guardare l'antichità quasi simboleggiata in un'erma bifronte di Apollo e Dioniso. *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» (*ivi*, p. 307).

¹²² *Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde (Frammenti fondamentali per una scienza pragmatica dell'espressione, 1888-1903)*, WIA, III.43.1.2.1, p. 1, 21.IX.1896, Berlin, 1:

Nel contrapporre alla «calma ed unità» del *Laocoonte* goethiano un «compromesso», necessariamente instabile, provvisorio, tra quiete e movimento, identità e mutamento, la concezione warburghiana accoglie al proprio interno un'istanza che già Novalis aveva fatto propria¹²³:

Non si potrebbe immaginare nel *Dramma di Laocoonte* un momento più comprensivo, insomma di grado più elevato? – forse quello in cui il dolore supremo trapassa in ebbrezza – la resistenza in resa – la vita suprema in pietra. Lo scultore non dovrebbe *sempre* saper afferrare – e cercare – e rappresentare il momento della *pietrificazione* e questo soltanto¹²⁴?

La compiuta riconduzione del particolare all'universale, del «dolore» all'«ebbrezza», della «vita» alla «pietra» non trova nell'opera piena realizzazione, ma si può solo «immaginare». Non è dato alla singola rappresentazione che di approssimarsi ad essa, come ad un «momento più comprensivo», «di grado più elevato». Quest'ultimo si determina, per Novalis, come «ideale», origine e fine a cui ogni opera tende. Le singole immagini vengono così a costituire una «serie» infinta, di cui tale opera ideale, in quanto irraggiungibile, costituisce «la somma»:

Le opere d'arte somme sono assolutamente *non piacevoli* – Sono ideali – imperativi estetici – che possono – e debbono – piacerci solo approssimando [...]. Dell'irraggiungibile, secondo il suo carattere, non si può pensare alcun raggiungimento – è per così dire solo l'espressione ideale dell'intera serie e di conseguenza solo apparentemente l'ultimo membro – è il tipo di ogni membro – indicato da ogni membro¹²⁵.

Se il legame tra immobilizzazione e movimento, da cui l'immagine scaturisce, trova dunque per Novalis nel carattere unidirezionale del tempo la

«I. Ein Kunstwerk, das einen dem menschlichen Leben entnommen[en] Gegenstand oder Vorgang, wie er erscheint, darzustellen versucht, ist immer ein Compromissproduct zwischen der Unfähigkeit des Künstlers, dem künstlerischen Gebilde wirkliche Lebendigkeit zu verleihen einerseits und dessen Fähigkeit andererseits die Natur getreu nachzuahmen.

II. Dieselbe Zweiheit herrscht in den Ansprüchen die der Zuschauer an ein derartiges Kunstw. stellt: Einerseits der Wunsch, die Nicht Lebendigkeit des Kunstw. als stillschweigende Voraussetzung fühlbar gemacht zu bekommen, andererseits der Wunsch, den völligen Schein des Lebens zu empfinden».

¹²³ Per un'analisi di questo tema, che chiama in causa la questione del «coappartenersi e, insieme, dell'intimo differire di classico e romantico», cfr. F. Desideri, *Laocoonte classico e romantico: Goethe e Novalis*, in *Cultura tedesca*, n. 21, 2002, pp. 171-180.

¹²⁴ Novalis, *Opera filosofica*, 2 voll., a cura di F. Desideri e G. Moretti, Einaudi, Torino 1993, vol. II (a cura di F. Desideri), p. 444 (*Allgemeines Brouillon*, n. 745).

¹²⁵ *Ibid.*

possibilità del proprio fondamento, in Warburg il «compromesso» su cui il simbolo si regge è invece destinato a restare tale. L'unità incompiuta di forma e di *pathos*, di apparenza e di contenuto vitale non rimanda più all'ideale del proprio compimento, ma alla necessità della propria incessante trasformazione: a «ciò che può venire e vorrebbe venire, ma non *deve* venire»¹²⁶. Allora e non-ancora, reale e possibile non trovano infatti per Warburg il loro posto lungo una «serie» orientata, ma si determinano ad ogni istante a vicenda. Ciò che l'immagine è non si costituisce cioè ogni volta che in rapporto a ciò che essa non è ancora, o non è più¹²⁷: in ogni attimo vibra ciò che esso si è lasciato alle spalle, o ancora attende, in ogni forma ciò che la eccede. Tempo e immagine si mostrano così legati da un reciproco, ineliminabile rimando. Se non è infatti che come movimento, temporalità originaria che la rappresentazione, come si è visto, si costituisce, è, a sua volta, soltanto nell'immagine, nell'intrecciarsi in essa di passato e presente, che il tempo incontra, di volta in volta, la possibilità della propria determinazione. All'autonomia del temporalità unidirezionale subentra così un «tempo-immagine» di cui spetta ad ogni istante decidere, di volta in volta, la direzione¹²⁸. È questa l'inquietante eredità warburghiana che Benjamin fa propria: l'«origine» a cui il simbolo rinvia non si dà, come in Goethe, come continuità né, come in Novalis, come ideale compimento del divenire, ma come necessità, per quest'ultimo, di riprendere ogni volta da capo.

7. *La malinconia dell'immagine*

È nell'espressione, in quanto originaria donazione di forma attraverso il corpo e nel corpo, che soggetto e mondo vengono per Warburg a costituirsi l'un l'altro. Com'è evidente sin dai frammenti giovanili¹²⁹, il più

¹²⁶ P. Klee, *Confessione creatrice* (cfr. nota 75).

¹²⁷ Cfr. Capitolo II di questa ricerca.

¹²⁸ Cfr. Capitolo III di questa ricerca. È questo il limite che ci si sente qui di opporre alla continuità che Andrea Pinotti (*Lo studio degli estremi*, cit., e *Memorie del neutro*, cit.), così come Cornelia Zumbusch (*Wissenschaft in Bilder*, cit.), individuano tra la morfologia di Goethe e la concezione della rappresentazione in Warburg e in Benjamin. L'immagine warburghiana e benjaminiana non si allontana dal simbolo goethiano perché contrappone, come troppo spesso si è pensato per Benjamin, alla composizione di forma e significato in una *totalità* la loro *frammentazione* (le argomentazioni di Pinotti e di Zumbusch sono in questo senso preziose; cfr. anche Capitolo I, § 5 di questa ricerca), ma per il carattere internamente *irrisolto*, instabile della totalità che istituisce: per Benjamin, come per Warburg, il «momento» (il goethiano «*Moment*») in cui il legame tra apparenza e contenuto si dà è sempre, al tempo stesso, quello della sua ridefinizione (cfr. a questo proposito Capitolo III, § 1 e § 2 di questa ricerca).

¹²⁹ Cfr. *Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde* (*Frammenti fondamentali per una scienza pragmatica dell'espressione*), cit., e *Symbolismus als Umfangbestimmung* (*Simbolismo come "determinazione del contorno"*, 1896-1901), WIA, III.45.1 e III.45.2. Il termine *Umfangbestimmung* indica propriamente «la determinazione dell'estensione di una classe» (E. Gombrich, *Aby Warburg*,

immediato sentire è sempre già gesto, «determinazione dei contorni»¹³⁰, raffigurazione dell'ignoto. Il rapporto primario al non-io non consiste quindi nella sua riproduzione, ma nella produzione di un'immagine che ne istituisca la visibilità, lasciando così emergere, in relazione ad esso, il luogo e i confini dell'io. È questa, secondo Warburg, la radice comune di ogni forma simbolica, dalle danze rituali ai simboli matematici.

Il significato non ha dunque il suo luogo, come per Saxl e per Panofsky, in un contenuto ultimo e universale, che trascenda la contingenza della rappresentazione, o, come per Cassirer, in un ordine che ne costituisca l'interna, compiuta determinazione, ma soltanto nel movimento, di volta in volta inconcluso, del suo presentarsi. Non è, infatti, che nell'instabilità del gesto che il legame tra noto e ignoto, soggetto e mondo, contenuto e forma si costituisce. Come mette in luce Benjamin, che ne *Il dramma barocco tedesco* fa propria l'idea warburghiana dell'originarietà dell'atto espressivo¹³¹, il significato a cui la rappresentazione rimanda non si lascia dunque fissare, ma deve essere sempre nuovamente interrogato, cercato nella singolarità della sua configurazione. L'apparenza sensibile, il cassireriano *eidolon*¹³², non rinvia ad un solo principio unificante, ad un *eidos* univocamente determinabile, ma ad una molteplicità sempre aperta di significati. Viene così meno la possibilità di appropriarsi definitivamente del senso della rappresentazione, che rimane affidato all'irriducibile eterogeneità degli elementi che la compongono.

Mai del tutto riconducibile al soggetto, l'immagine è dunque dotata di una propria ineliminabile autonomia, da cui trae la propria vitalità ma anche, come si vedrà nel primo capitolo, il proprio pericolo. La cooriginarietà di forma e contenuto è infatti costantemente esposta al rischio di mutarsi nell'illusione della loro identità. Viene allora meno ogni distinzione tra il simbolo e la cosa stessa, tra l'apparenza e l'esistenza reale: ciò a cui l'immagine ha dato corpo si anima magicamente. È il caso, particolarmente significativo per Warburg, delle divinità planetarie, che da strumenti d'orientamento si trasformano in mostri minacciosi e avidi di culto.

L'immagine esige allora, al tempo stesso, coinvolgimento e estraneità, fede e smascheramento. Poiché il significato non si dà in essa che come movimento inesauribile, unità di volta in volta incompiuta degli elementi che la compongono, la rappresentazione è infatti attraversata da un continuo, reciproco rimando tra il noto e l'ignoto, tra ciò che essa rende percepibile e ciò che sempre nuovamente resta nell'ombra. Cercare il significato nel-

Una biografia intellettuale, Feltrinelli, Milano 2003, p. 75) ed è adottato da Warburg per esprimere la funzione identificante dell'immagine. Per un'analisi di questa problematica, che risente dell'influenza di Usener, cfr. Capitolo I della presente ricerca.

¹³⁰ «Umfangbestimmung»: cfr. nota precedente.

¹³¹ Cfr. W. Benjamin, *Premessa gnoseologica a Il dramma barocco tedesco*. Cfr. Capitolo I, § 5 della presente ricerca.

¹³² Cfr. E. Cassirer, *Eidos e eidolon*, cit.

l'immagine significa dunque sopportarne la costitutiva ambiguità: l'unità di visibile ed invisibile, di assenza e presenza che la costituisce. È nella tensione tra la volontà di rendere un volto all'ignoto e la dolorosa consapevolezza di mancarlo, di perderlo nell'immagine, che la malinconia acquista il suo carattere 'eroico', la sua aristotelica grandezza. Così, la figura di Dürer è colta da Warburg nell'atto di lottare perché il potere identificante dei simboli non si trasformi, per questi ultimi, nella sostituzione del contenuto a cui danno corpo, il coinvolgimento nei loro confronti nel cedimento all'illusione della loro autonoma, reale esistenza.

Al contrario, è l'incapacità di sopportare l'intrinseca contraddittorietà dell'immagine che caratterizza per Benjamin la *Melencolia I*. Sono i tratti dell'*acedia*, la medievale «mancanza di cura» e di coraggio, quelli che l'interpretazione benjaminiana coglie nella figura düreriana. La malinconia allegorica, che la *Melencolia I* incarna, sostituisce infatti alla tensione tra apparenza e contenuto la loro reciproca estraneità: l'immagine si sottrae allo sforzo della costituzione del significato per limitarsi a rinviare ad esso¹³³. Assieme al proprio legame con il contenuto che, come si è visto, la eccede e la inquieta, la forma smarrisce così la propria interna necessità di trasformazione, per assumere il carattere di una datità irrimediabile. Il tentativo della malinconia allegorica di separare definitivamente la rappresentazione dall'irrappresentabile, il noto dall'ignoto si converte allora nel proprio opposto: nell'identificazione tra apparenza e significato, tra reale e possibile.

Sfuggire ad una dimensione che, come l'*acedia*, annulli ogni differenza tra presente e futuro, tra forma e contenuto, significa allora, come si intende mostrare nel secondo capitolo, rendere alla rappresentazione il suo carattere internamente dinamico, costitutivamente inconcluso. Perché l'immagine possa liberarsi dalla paralisi a cui la malinconia la sottopone, l'unità di apparenza e significato che la costituisce non deve trovare un compimento, ma essere riconosciuta nel suo carattere irrisolto. Sottrarsi all'inerzia malinconica non significa cioè cercare al di là della rappresentazione un principio che la determini definitivamente, ma immergersi in essa per cogliere l'unità di allora e non ancora, di reale e possibile da cui scaturisce. Per Warburg, come per Benjamin, l'«immedesimazione» (*Einfühlung*)¹³⁴ nell'immagine non accoglie ciò che essa è già, ma scopre ciò che in essa permane incompiuto: ciò che può ancora essere. Nei simboli del passato il senso della storia non è dunque custodito, come vorrebbe l'idea della *Geistesgeschichte*, ma continuamente posto in causa. Ricordare non significa infatti assegnare all'immagine un posto definitivo nella storia, ma cogliere in essa ciò che le permette, di volta in volta, di liberar-

¹³³ Cfr. Capitolo I, § 5 della presente ricerca.

¹³⁴ Per il concetto di *Einfühlung* in R. e F.T. Vischer, che di quello warburghiano costituiscono la fonte, cfr. Capitolo I, § 4. Per l'*Einfühlung* in Warburg e in Benjamin cfr. Capitolo II, § 1.

sene: i suoi lati dimenticati, le micro-fratture attraverso le quali ciò che è stato si fa incontro al presente e quest'ultimo si scopre, a sua volta, custodito nel passato.

Si apre così, come si intende mostrare nel terzo e ultimo capitolo, una temporalità non più lineare, ma 'intensiva': non c'è attimo che trovi il proprio posto già prefigurato tra il così fu e il non ancora, perché non è che nel loro reciproco rapporto che l'uno e l'altro, ad ogni attimo, si determinano. Il passato non è allora lo sfondo certo del presente, ma l'«onda»¹³⁵ che lo investe con le sue immagini e il loro carico di possibilità disattese. L'istante in cui l'allora e il non ancora si incontrano per configurarsi a vicenda segna dunque tanto un'eventualità incontrollabile, quanto la necessità di una scelta. Se non è infatti che nel proprio contingente «balenare»¹³⁶, nell'istante del proprio irrompere come «onda», che il passato può essere colto, è tuttavia al presente che spetta dargli forma. È in questo intrecciarsi, nell'immagine, di volontà e passività, intenzionalità e contingenza che la malinconia trova, come si vedrà, tanto il proprio inizio quanto la possibilità di andare oltre sé stessa.

8. Luci e ombre

Al di là dell'incisione düreriana «Melencolia I» si apre un orizzonte acquatico, interrotto da lembi di terra parzialmente sommersi che il mare sembra in procinto di inghiottire. In effetti, secondo la tradizione, inondazioni e maree dipendevano da Saturno, che conferiva ai suoi figli l'ambiguo dono della loro preveggenza¹³⁷. Ciò che si fa incontro alla figura di Dürer è dunque una catastrofe? Così sembrano ritenere gli autori di *Saturno e la malinconia*, che nella visione interiore di questi fenomeni, «in parte tristi, in parte minacciosi»¹³⁸, scorgono l'imporsi di un altrettanto «triste, ma sublime» «destino»¹³⁹. Eppure, prima che un'eventuale rovina, le maree evocano innanzitutto un mutamento, un passaggio. Alla luce dell'indagine che si sta per intraprendere, la «Melencolia» non apparirà più, come ai discepoli di Warburg, prigioniera entro un orizzonte che si

¹³⁵ A. Warburg, *Burckhardt e Nietzsche (Burckhardt-Übungen)*, 1927), «aut aut», n. 199-200, 1984, p. 46. Cfr. Capitolo I, § 2 della presente ricerca.

¹³⁶ W. Benjamin, *Das Passagen-Werk (1927-1940)*, tr. it. a cura di G. Agamben, *Parigi, capitale del XIX secolo*, Einaudi, Torino 1986, N 9, 7. Cfr. Capitolo III, § 2 della presente ricerca.

¹³⁷ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturno e la melanconia*, cit., p. 304.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ Ivi, p. 307: «Ma tutti questi antidoti sono solo un debole espediente di fronte al vero destino del melanconico. Come il Ficino aveva già compreso che la resa totale e senza condizioni alla volontà di Saturno era dopo tutto non solo l'*ultima* ma anche la *optima ratio* per l'intellettuale, così anche Dürer (come si può vedere dal volto scuro e dal pugno chiuso) crea una *Melencolia* il cui destino triste ma sublime non può, e forse non deve, essere allontanato da palliativi, sia naturali che magici...».

accinge ad inghiottirla, ma, al contrario, intenta ad abitare un territorio instabile, in cui la terraferma e le acque, il noto e l'ignoto, si ridisegnano senza sosta a vicenda.

Una riflessione sulla necessità dell'immagine permette infatti di rendere alla malinconia il suo carattere contraddittorio, quella duplice potenzialità che il *Problema XXX*. I le attribuisce e la modernità, per lo più, le sottrae. Relegandola, a partire dal romanticismo, entro i confini di una soggettività isolata, quest'ultima l'ha privata del suo momento creativo, identificandola con una dimensione esclusivamente negativa, con l'abbattimento e con l'impotenza. È l'io senza mondo, o contro il mondo, a cui Hegel rivolge le sue critiche, e che la psichiatria del Novecento, con la sua nozione di depressione, si ripromette di curare. È la marea che diviene alluvione, travolgendo ogni prospettiva di senso: è l'acèdia, che dalla malinconia trae origine senza, per questo, coincidere con essa.

L'indagine che si sta per intraprendere sposta il luogo della malinconia dal soggetto a quel territorio di confine, di continua intersezione tra il sé e la realtà esterna, tra l'interiorità e il mondo, che è la rappresentazione, intesa come concreto e reciproco configurarsi di entrambi. In essa l'io e le cose non si danno, ogni volta, che come altri da sé: lo spazio aperto dalla loro assenza è, al tempo stesso, quello del loro giungere ad espressione. In tale vuoto 'dinamico' la Melencolia trova dunque tanto la ragione del proprio dolore, quanto la propria consolazione. È l'unità di questi opposti momenti ad infondere alla figura di Dürer la sua forza visionaria, che le permette di vedere trasfigurarsi, all'orizzonte, i confini tra la terra e il mare.

Ci si può chiedere se fare della rappresentazione il centro dell'indagine non significhi inevitabilmente stemperare, in essa, ogni tensione tra esterno e interno, tra assenza e presenza. Perché non considerare l'immagine il luogo della loro conciliazione, piuttosto che della loro dialettica, aprendosi così a una dimensione finalmente libera dalla malinconia? La risposta può essere cercata nel saggio di Warburg su Burckhardt e Nietzsche¹⁴⁰. È infatti l'impossibilità di separare il visibile dalle sue zone oscure che infonde alla rappresentazione la sua forza e, al tempo stesso, la sua carica di pericolo. Nel tentativo di rendere luce all'ombra, come si vedrà, Nietzsche rinuncia all'immagine, perdendosi nella confusione mistica di ogni contorno. Per scampare a tale rischio, Burckhardt si ritira sulla sua «torre di veggente»¹⁴¹, lasciando che sia il «mondo degli occhi»¹⁴² a indicargli i suoi segreti. Perché, come spiega Benjamin¹⁴³, l'immagine non trova il suo si-

¹⁴⁰ *Burckhardt e Nietzsche*, cit. Cfr. Capitolo I, § 2 della presente ricerca.

¹⁴¹ Ivi, p. 46.

¹⁴² Ivi, p. 48.

¹⁴³ Cfr. ad es. *Sulla lingua in generale e la lingua dell'uomo (Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen)*, 1917; in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1995, pp. 53-70): «La lingua non è mai soltanto comunicazione del comunicabile, ma anche simbolo del non-comunicabile» (ivi, p. 69). E ancora, ne *Le affinità elet-*

gnificato che nella tensione con ciò che in essa, inevitabilmente, rimane inespresso. È questo, per Warburg come per Benjamin, il compito della malinconia che bussava alle porte di ogni filosofare: ricordare ciò che resta in ombra, ciò che non torna. Soltanto in nome di esso, infatti, il visibile può, di volta in volta, costituirsi.

tive (*Goethes Wahlverwandtschaften*, 1922, in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1995, pp. 163-243): «[...] nessuna opera d'arte può sembrare del tutto libera e viva senza diventare pura apparenza e cessare di essere opera d'arte. La vita che in essa fluttua deve sembrare irrigidita e come fissata nell'istante. Ciò che in essa spira è mera bellezza, mera armonia, che inonda e pervade il caos – esso solo in realtà, e non il mondo –, ma così facendo lo vivifica solo in apparenza. Ciò che impone un arresto a questa apparenza, fissa il movimento e interrompe l'armonia, è l'inespresso. Quella vita costituisce il mistero, questo irrigidimento la validità dell'opera. Come l'interruzione mediante una parola di comando può trarre, dalle tergiversazioni di una donna, la verità proprio nel punto che le interrompe, così l'inespresso costringe l'armonia tremante a fermarsi, ed eterna (con questa obiezione) il suo tremito» (ivi, p. 221). Per una riflessione sul legame tra rappresentazione e inespresso, cfr. Capitolo III, § 3 della presente ricerca.

CAPITOLO I

LA MALINCONIA E IL PROBLEMA DELLE IMMAGINI: WARBURG E BENJAMIN

Gli spiriti maligni che disegnavo, immediatamente acquistavano consistenza corporea. Cercavo poi protezione da mia madre e mi lamentavo perché i piccoli demoni guardavano dentro dalla finestra (Paul Klee).

1. Metafora e realtà: Lutero e il diavolo del mal di testa

Ne *Il dramma barocco tedesco*, Benjamin si rifa alle indagini astrologiche di Warburg e del suo ambiente ai fini di una propria interpretazione della «Melencolia I» di Dürer e dell'allegoria che della malinconia è la fonte. Ad essere ripreso è così lo strato più profondo della riflessione warburghiana sull'immagine, quello che ne mette a fuoco la costitutiva ambivalenza. Nel dare forma al non-io, la rappresentazione è infatti per Warburg il luogo, al tempo stesso, della sua identificazione, del suo controllo, e della sua opposizione all'io, del suo emergere come autonoma, irriducibile presenza. Tracciare, nell'immagine, un confine tra il sé e l'altro significa allora sempre al contempo, per il soggetto, rinunciare, come si vedrà, alla propria autosufficienza, al proprio conchiuso equilibrio, per protendersi verso ciò che, al proprio esterno, prende corpo. Nel presentarsi del non-io l'io trova dunque tanto la condizione necessaria della propria costituzione, quanto la minaccia costante del proprio smarrimento. Nell'apparenza che evoca di fronte a sé il soggetto rischia infatti ad ogni istante di perdersi: l'abbandono all'immagine coincide allora con il cedimento all'illusione del suo magico animarsi¹. È questo il motivo teorico che permea non solo le indagini sull'astrologia, che Warburg inizia solo verso il 1908, ma l'intero studio warburghiano delle immagini.

Dei demoni astrali è dunque il carattere contraddittorio a costituire il centro dell'interrogazione. Essi sono stati da sempre strumenti d'orientamento

¹ W. Kemp afferma che «Benjamin e Warburg sono come accomunati da un timore razionalizzato nei confronti delle immagini» (W. Kemp, *Walter Benjamin e Aby Warburg*, cit., p. 252). Di certo la riflessione dei due tocca alcune delle problematiche fondamentali sottese alla paura che le immagini sono da sempre in grado di suscitare.

cosmologico, di un primo tentativo di spiegazione del mondo, ma anche, al tempo stesso, fonte di un culto superstizioso, di terrore e smarrimento:

Erano esseri demonici dal potere sinistramente antitetico: come segni astrali ampliavano lo spazio, ed erano punti di orientamento per l'anima in volo attraverso l'universo; come costellazioni erano insieme idoli, con i quali i poveri uomini, alla maniera di uomini-fanciulli, cercavano di unirsi misticamente in riverenti cerimonie².

Nell'astrologia la scienza non sa resistere alla tentazione feticistica³ per cui l'immagine sensibile è immediatamente identificata con il suo significato, l'oggetto con l'intenzione umana che lo anima:

La logica che, mediante una definizione concettualmente distintiva, crea lo spazio fra uomo e oggetto che il pensiero percorre, e la magia che di nuovo distrugge appunto questo spazio mediante la concatenazione, ideale o pratica, di uomo e oggetto e superstiziosamente li riavvicina; entrambe le osserviamo nel pensiero profetico dell'astrologia ancora come strumento primitivo unitario, con il quale l'astrologo può tanto compiere misurazioni matematiche quanto atti di magia⁴.

È così che le immagini dei pianeti e i loro nomi cessano di essere semplicemente segni che compongono una scienza e sono trasformati in divinità:

Mentre l'astrologo interpreta l'universo da un lato chiaramente ed armonicamente nell'arido sistema lineare e sa calcolare in anticipo e con precisione le posizioni delle stelle fisse e dei pianeti nei confronti della terra e fra di loro, egli è animato, davanti alle sue tavole matematiche, pur sempre di una timidezza superstiziosa atavica rispetto a quelle denominazioni astrali che egli tratta sì come segni numerici, ma che sono pur propriamente dei demoni che egli deve combattere⁵.

Se «l'astrologia in fondo non è per l'appunto null'altro che un feticismo dei nomi proiettato nel futuro»⁶, è alle immagini astrologiche come testimonianze di tale pratica che si rivolge l'indagine di Warburg. Eppure, la considerazione warburgiana della «magia» delle immagini e dei nomi

² A. Warburg, *Divinazione antica e pagana*, cit., pp. 314-315.

³ Per una trattazione approfondita della genealogia di «feticcio» e «feticismo» cfr. M.A. Iacono, *Teorie del feticismo. Il problema filosofico e storico di un immenso "malinteso"*, Giuffrè, Milano 1985; cfr. inoltre il volume a cura di S. Mistura *Figure del feticismo*, Einaudi, Torino 2001.

⁴ A. Warburg, *Divinazione antica e pagana*, cit., p. 315.

⁵ Ivi, p. 332.

⁶ A. Warburg, *Arte italiana e astrologia internazionale nel Palazzo Schifanoia di Ferrara* (1912), in *La rinascita*, cit., pp. 247-272, p. 253.

travalica la problematica del feticismo e tocca direttamente una questione più radicale, che del feticismo costituisce il presupposto.

In una lettera del 5 settembre 1928 al fratello Max, Warburg si interroga sul rapporto tra metafora, tropo e simbolo astrologico:

Sin dalla mia dissertazione mi è chiaro che tendo in definitiva a quelle leggi che esistono in base alla prova di processi psico-fisio-tecnici. Mi sono proposto di cogliere, in base allo sviluppo storico-artistico comprovabile, il significato psico-fisico-tecnico del *Vergleich* e del *Gleichnis*, in forma di tropo, che sostituisce del tutto l'oggetto osservato con un altro, o in forma di metafora, che mantiene viva la consapevolezza del carattere condizionato dell'uguaglianza tramite l'aggiunta del «come». Così dai dipinti allegorici del Botticelli sono giunto all'uso e alla storia del simbolo astrologico.

Ciò che è generalmente più importante è che in questo modo possa fornire all'uomo capace di riflettere materiale per l'autoconoscenza, che riesca a capire e a dimostrare che il percorso dal pensiero concreto a quello astratto non è di netta opposizione, ma è un circolo organico nella facoltà intellettuale umana.

Risulta così che i simboli astrologici (i nomi degli astri) possiedono la caratteristica di essere talvolta tropi, talvolta metafore⁷.

Quando il «come» della metafora non solo è omissso, ma viene dimenticato, l'immagine cessa di rappresentare il suo contenuto e ne prende direttamente il posto. Il prodotto dell'attività simbolica assume allora l'apparenza dell'autonomia e il potere di assoggettare il proprio ideatore: «la perdita della distanza metaforica = lo scambio attraverso una sostituzione magicamente mostruosa di immagine e osservatore»⁸, annota Warburg.

⁷ Warburg Institute Archive (WIA), *General Correspondence* (GC), A. Warburg a M. Warburg, 5 settembre 1928: «Dass ich letzten Endes auf Gesetze lossteuere, die auf dem Nachweis psychophysiotecnischer Vorgänge beruhen, ist mir schon seit meiner Dissertation klar. Den inneren psychotechnischen Sinn des Vergleichens und des Gleichnisses, das in der form der "Tropo" den beobachteten Gegenstand (der einen anderen völlig ersetzt), oder in der Form der Metapher (die durch den Zusatz: "wie" das Bewusstsein von der nur bedingten Gleichheit wachhält), wollte ich auf Grund der Kunsthistorischen nachweisbaren Entwicklung irgendwo packen. So bin ich von den allegorischen Bildern Botticellis zur Pragmatik und Geschichte des astrischen Symbols gekommen. Das allgemein Bedeutsame besteht nun darin, dass ich dadurch Material zur Selbsterkenntnis des denkenden Menschen einliefere, dass ich den Weg von der Konkretion zur Abstraktion nicht als ausschliessende Gegensätzlichkeit sondern als organischen Kreislauf im menschlichen Denkvermögen auf-fasse und nachweise. Es stellt sich dabei heraus, dass die astrischen Symbole (Sternnamen) nun jene Eigenschaft haben, dass sie bald Tropo, bald Metapher sind».

⁸ WIA, *Grisaille-Mantegna*, III.102.5.3, p. 8, 12: «Der Verlust der metaphorischen Distanz Ersatz durch magisch monströse Verwechslung von Bildgestalt u. Betrachter».

Del venir meno della distanza tra immagine e significato non sfugge a Warburg la portata 'politica'. Nel *Tagebuch der KBW (Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg)*, che accompagna gli ultimi tre anni di vita dello studioso, leggiamo la preoccupazione per il residuo mitico-pagano presente nel dogma dell'eucaristia, cioè per la presenza *reale* del corpo sacrificale nel sacramento, che forniva lo spunto alle leggende antisemite sugli ebrei profanatori dell'ostia⁹. Si diceva che in tali occasioni l'ostia sanguinasse o si trasformasse in carne. Warburg non manca di cogliere il carattere sacrificale e cruento¹⁰ insito nel dogma dell'eucaristia, destinato a permanere sinché l'identificazione di corpo simbolico e corpo reale non lasci il posto alla percezione del carattere metaforico della loro relazione, di quel «come» che li lega ma anche, al tempo stesso, li mantiene distinti:

Gli dissi che non ero né anticattolico né protestante, ma potevo (e volevo) pensare ad un cristianesimo del futuro, che percepisse la funzione del «come» metaforico come un problema, sul quale occorre discutere¹¹.

Eppure, la tentazione di rimuovere la distanza e dare corpo alle immagini, interne od esterne, come quelle che i nomi degli astri suscitano nei superstiziosi, si fa strada nelle sfumature e nei modi più insidiosi: non sempre l'impostore si fa sorprendere su un altare.

Può agire con più discrezione. È il caso, per esempio, del «diavolo del mal di testa» di Lutero, che da espressione figurata si trasforma per quest'ultimo in «un essere del tutto personale», che lo insidia e lo tormenta¹². Le dichiarazioni personali del riformatore si incontrano, a questo proposito, con la tradizione che lo rappresenta con un piccolo demone poggiato sulle spalle e intento a cingergli la testa:

Il signor Johann Lichtenberger ha profetato che verrà un monaco, che questi ripulirà del tutto la religione; a questo monaco egli ha dipinto

⁹ Cfr. C. Schoell-Glass, *Aby Warburg und der Antisemitismus*, Fischer Verlag, 1998 e *Aby Warburg's late comments on symbol and ritual*, «Science in Context», 12, 4, 1999, pp. 621-642.

¹⁰ La fisicità violenta che caratterizza il momento magico, antimetaforico dell'immagine emerge in modo particolarmente suggestivo dall'interpretazione che il trattato medievale di magia *Picatrix*, di cui il *Warburg-Kreis* riscopri l'importanza, dà del termine «talismano». Letta al contrario, la parola significherebbe infatti la violenza di una forza sull'altra. (*Picatrix. The Latin version of the Ghayat al-hakim*, a cura di D. Pingree, Studies of the Warburg Institute XXXIX, London 1986; cfr. M. Bertozzi, *Geroglifici del fato. La magia dei talismani di Picatrix e l'astrologia di Palazzo Schifanoia a Ferrara*, in *Il talismano e la rosa. Magia ed esoterismo*, a cura di C. Gatto Trocchi, Bulzoni, Roma 1992, pp. 119-129, p. 127).

¹¹ *Tagebuch der KBW (Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg)*, in K. Michels, C. Schoell-Glass, *Aby Warburg, Gesammelte Schriften. Studienausgabe*, vol. VII, Akademie Verlag, Berlin 2001, p. 498.

¹² Warburg, *Divinazione antica e pagana*, cit., p. 347.

un diavolo sulla nuca. Allora un giorno Lutero prende in mano il libro e vuole tradurlo in tedesco. Sovraggiunge il dottor Justus Jonas e domanda che cosa intendesse fare. Il dottor Lutero glielo dice. Allora il dottor Jonas replica: perchè volete tradurlo dal momento che è contro di voi? Lutero gli domanda il perchè. Il dottor Jonas dice: Lichtenberger dice che voi avete il diavolo addosso, ma voi non l'avete affatto. Allora il signor Lutero sorride dicendo: eh, signor dottore, guardate un po' meglio il disegno; dove sta il diavolo? Non sta nel cuore del monaco, bensì sulla nuca. Ah, come ha colpito giusto: nel cuore vive il mio signor Gesù, mai più il diavolo riuscirà ad entrarci. Ma io penso che il diavolo mi stia alla nuca per mezzo del papa, dell'imperatore e dei grandi potenti e di tutti coloro che vogliono essere saggi. Se il diavolo non ne può più, mi fa un orribile ronzio nella testa. Come Dio vuole; mi tormenti pure esternamente, grazie a Dio egli non è che un diavolo estromesso, espulso¹³.

Il confine tra senso figurato e letterale può dunque farsi inaspettatamente incerto e cedevole¹⁴. Le immagini metaforiche perdono allora il proprio rimando e, chiudendosi su se stesse, assumono le sembianze di un'esistenza autonoma e reale. Esse cessano cioè di essere *paragonate* al fenomeno per essere invece *identificate* con esso: quest'ultimo può essere così sottratto all'indeterminato, ma le figure che in tal modo prendono vita divengono a loro volta, paradossalmente, ulteriori elementi di quell'eteronomia che si vorrebbe fronteggiare. È necessario esaminare entrambi i momenti e la loro antinomica coesistenza.

2. Un esorcismo incompleto

I demoni delle immagini traggono forza da quelle intemperie che abbattono i confini certi tra le cose. Così il diavolo di Lutero, che si approfitta della percezione e del timore, da parte del riformatore, di una complessità il cui confine emotivo con la confusione è incerto:

Poiché i segni di Dio e gli avvertimenti degli angeli sono mescolati con i suggerimenti e i segni di Satana, come il mondo merita invero che le cose siano tremendamente confuse e nulla si possa differenziare¹⁵.

La personificazione e animazione delle entità simboliche è allora un tentativo di opporre al caos l'individuazione: i demoni delimitano i contorni di

¹³ Ivi, p. 346-347.

¹⁴ Sulla necessità di questo confine, che permette di vedere l'immagine come immagine, e sulla sua possibilità, cfr. il densissimo saggio di F. Desideri, *Vedere l'immagine, imparare la differenza*, in *Intorno all'immagine*, a cura di P. De Luca, Mimesis, Milano 2008.

¹⁵ G. Loesche, *Analecta Lutherana et Melanthoniana*, in *Divinazione antica e pagana*, cit., p. 348.

fenomeni altrimenti confusi. Come nella turbolenta età della Riforma, in cui i pianeti accompagnano la Guerra dei contadini con un balenare di spade:

Lo spettro terrificante della grande congiunzione fra Saturno e Giove, come anche la figura del «piccolo profeta», [...] ai tempi di Lutero [...] dovettero agire con rinnovato vigore. All'epoca del conflitto fra autorità e contadini Saturno e Giove, presentandosi insieme, apparivano come istantanee dell'epoca della Guerra dei contadini, e il testo astrologico echeggiava anch'esso di accenti mirabilmente umani quando narrava dei moti dei lucenti corpi cosmici come di uomini guerreggianti. L'antichità demonica acquisiva qui dalla vita passionatamente pulsante della Riforma stessa una nuova vita del tutto spontanea, ominosamente realistica¹⁶.

Warburg cala il tema epicureo del «timor facit deos» all'interno della problematica dello statuto dell'immagine, sortendone risultati che travalicano decisamente, come si vedrà, il discorso evoluzionistico¹⁷ sulla storia delle religioni. Ad Hermann Usener¹⁸ Warburg deve infatti non solo la lettura di Tito Vignoli, che spiegava il processo di animazione della natura come tendenza umana costante di fronte alla paura, e che senz'altro contribuì per Warburg alla definizione di un certo orizzonte culturale, ma anche, soprattutto, alcuni spunti teorici di più vasta portata. Se per Vignoli soggetto e mondo sono preliminarmente dati, così che dalla volontà di controllo del primo sul secondo nascono le rappresentazioni demoniche, Usener indaga invece il sorgere del linguaggio dal bisogno primario dell'identificazione, che interessa insieme l'io e il mondo. Il tema che così si configura, e che sarà ripreso da Warburg, non è tanto quello della paura, quanto quello di ciò che è a monte di essa: la necessità di far fronte a quello che più tardi Ernesto de Martino chiamerà «il franamento di ogni limite»,

¹⁶ Warburg, *Divinazione antica e pagana*, cit., p. 342.

¹⁷ Il rapporto tra Warburg e l'evoluzionismo ottocentesco è un tema molto dibattuto. Ad aprire la discussione è E. Gombrich, che nell'articolo *Aby Warburg e l'evoluzionismo ottocentesco* («Belfagor», IL, VI, novembre 1994, pp. 635-662) fa giustamente presente l'importanza che Warburg attribuiva al libro di Darwin *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali* (*The expression of the emotions in man and animals*, 1872; Boringieri, Torino 1982). Tramite le lezioni di H. Usener Warburg aveva inoltre potuto conoscere le idee di Tito Vignoli e «quasi tutti gli insegnanti dell'università di Bonn, dove Warburg studiava, erano evoluzionisti» (E. Gombrich, *Aby Warburg e l'evoluzionismo ottocentesco*, cit., p. 639). La lettura in senso evoluzionistico che Gombrich fornisce della riflessione warburghiana non è tuttavia condivisibile, ed è stata da più parti contestata. Ci si occuperà della questione nel Capitolo III, § 1 della presente ricerca.

¹⁸ Sul rapporto Warburg-Usener cfr. A. Momigliano, *History and Theory, Studies in the Philosophy of History*, Beiheft 21, *New Path of Classicism in the nineteenth Century*, 1982, pp. 33-48; M.M. Sassi, *Dalla scienza delle religioni di Usener ad Aby Warburg*, in *Aspetti di Hermann Usener filologo della religione*, AA.VV., Pisa 1982, pp. 65-91; E. Garin, Introduzione a F. Saxl, *La storia delle immagini*, cit., pp. V-XVII, p. XII.

in cui «tutto può diventare tutto, che è quanto dire: il nulla avanza»¹⁹. L'atto espressivo diviene cioè modalità originaria di costituzione dei propri e altrui confini, della propria e altrui presenza dunque, risposta alla baudelairiana invocazione: «Ah! Ne jamais sortir des Nombres et des Êtres!»²⁰.

La ragione per cui, per Usener, lo studio del mito procede dall'analisi del linguaggio²¹ risiede infatti nella convinzione che la parola non è «né segno convenzionale del concetto (tramite *nòmos*), né una denominazione che riguarda (tramite *physis*) la cosa in sé e la sua essenza»²², ma ha a che fare con l'impulso ad individuare il concetto stesso, che nasce assieme ad essa: «la denominazione è certo in sé un fatto di formazione dei concetti»²³. Il linguaggio sorge di fronte all'esigenza di caratterizzare l'esperienza sensibile, dapprima attraverso una molteplicità di espressioni

¹⁹ E. de Martino, *Il mondo magico*, Boringhieri, Torino 1973, p. 149. Come è noto, la necessità dell'individuazione è esaminata da de Martino nel contesto del mondo magico, in cui essa «non è un fatto, ma un compito storico, e l'esserci è una realtà condanna» (p. 97). La fase magica della cultura è attraversata dal «dramma della presenza»: l'io non ha ancora la certezza del proprio esserci e vive nel costante pericolo di perderlo, smarrendosi nel mondo e assimilandosi ad esso, o di perdere il mondo stesso, nell'interazione con il quale soltanto può acquisire il senso della propria identità. La magia ha appunto la funzione di «trattenere nei suoi cardini» soggetto e mondo. Per questo essa non è, secondo de Martino, assimilabile al ritorno di modalità magiche che avviene nella malattia mentale, in particolare nella schizofrenia: anche le stereotipie magiche dello schizofrenico sono il tentativo di mantenere un controllo, ma ciò che le distingue dalle pratiche della magia culturalmente condivisa è il 'verso' in cui esse procedono. Mentre la magia conduce alla costruzione di un mondo effettivamente ordinato e gestibile, le pratiche dello schizofrenico sono lungi dall'arginare la perdita del mondo, a cui la malattia conduce. Quel che qui interessa è che, per de Martino, ciò che decide dell'esito positivo della magia di contro a quello negativo dei riti e delle credenze dello schizofrenico è la condivisione all'interno di un contesto storico-culturale: «Nel mondo magico la salvezza si compie per uno sforzo che non è monadistico, dell'individuo isolato, ma è dell'individuo in quanto partecipe di un dramma culturale, a carattere pubblico: nella schizofrenia l'individuo invece è solo o quasi nella lotta: il filo della tradizione è spezzato, lo sforzo e l'esperienza altrui o inesistenti o inutilizzabili per la mancanza di istituti magici definiti [...]. *Appunto perché autistico, isolato, monadistico, antistorico il compenso che lo schizofrenico cerca al suo rischio attraverso le sue stereotipie, i suoi manierismi, i suoi amuleti, è un compenso insufficiente*: il franamento continua in una direzione che, se percorsa interamente, mette capo all'esito demenziale» (p. 180). L'idea che un uso creativo anziché distruttivo delle immagini sia possibile soltanto all'interno di un contesto socialmente condiviso è uno dei motivi che conducono a calare l'interesse per l'espressione all'interno di un'interrogazione sulla memoria e sul tempo storico: seguendo questo movimento si passerà dal presente capitolo sulle immagini ai prossimi capitoli sul rapporto con la storia.

²⁰ C. Baudelaire, *Poesie e prose*, Mondadori, Milano 1973, p. 318.

²¹ Vedi soprattutto H. Usener, *Götternamen*, Cohen Verlag, Bonn 1929.

²² «[...] weder eine conventionelle Marke des Begriffs (nòmo) noch eine das Ding an sich und sein Wesen treffende (fysei) Benennung ist das Wort», *Götternamen*, cit., p. 4.

²³ «Die Benennung ist doch an sich eine Thatsache der Begriffsbildung», ivi, p. 5.

particolari sempre diverse, poi con parole sempre più generali e astratte²⁴, che accompagnano e rendono possibile la genesi del concetto. Il nome offre un primo strumento per individuare l'informe, per opporre alla confusione l'identificazione.

Warburg, allievo di Usener, concepisce l'immagine come denominazione che fa fronte al caos: «Il simbolismo è denominazione attraverso un'immagine. La denominazione è funzionale attraverso l'eliminazione della confusione caotica per il fatto che si collega sempre stabilmente qualsiasi prodotto del movimento riflesso con un significante»²⁵.

Il gesto come reazione agli stimoli esterni è già immagine. Il giovane Warburg si interroga sul percorso che da esso conduce a meccanismi di controllo dell'ignoto più elaborati, che si esprimono nelle arti e nella scienza. È l'obiettivo che si propone nei giovanili *Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde (Frammenti fondamentali per una scienza pragmatica dell'espressione)*, il cui titolo indica l'intenzione di indagare l'espressione²⁶ nei suoi più diversi aspetti. In un frammento del primo gennaio 1891, intitolato «Livelli delle fondamenta del sentire e della vita»²⁷, il processo di gestione delle emozioni attraverso le immagini inizia con i rituali religiosi, per giungere alla rappresentazione artistica e infine all'immagine come puro segno. Attraverso i diversi livelli la reazione allo stimolo sembra farsi sempre meno immediata, la rappresentazione più distanziata.

In quegli anni l'arte appare infatti a Warburg come tappa di un processo concepito secondo il modello evolucionistico allora in voga: «[...] la produzione artistica è una fase di transizione (*Durchgangsstufe*)²⁸ verso una terza fase, quella della determinazione del fondamento o delle cause, delle questioni, per così dire, scientifiche»²⁹. Si vedrà più avanti come l'evoluzionismo warburgiano non tardi a presentare seri segni di crisi. Già

²⁴ Ivi, pp. 3-5.

²⁵ Warburg, *Grundlegende Bruchstücke*, cit., WIA, III.43.1.2.1, p. 70, 26.III.1891, 141 b: «Symbolik ist Benennung durch ein Bild. Benennung ist zweckmässig durch die Aufhebung des chaotischen Durcheinander dadurch, dass man irgend ein Reflexbewegungsproduct mit einem Träger dauernd verbindet». Cfr. su questo tema A. Pinotti, *Chaos, Phobos. Arte e pericolo in Warburg, Worringer, Klee*, in *Il paesaggio dell'estetica. Teorie e percorsi*, Trauben, Torino 1997.

²⁶ Sul concetto di «espressione» come categoria fondamentale del pensiero tanto di Warburg quanto di Benjamin si tornerà più avanti. Si vedrà come esso comporti una critica alla tradizionale dicotomia tra forma e contenuto (Capitolo I, § 5) e come trovi il proprio limite nel concetto opposto di convenzione (Capitolo III, § 3).

²⁷ «Stufen d. Lebensgefühlsunterlegung», *Grundlegende Bruchstücke*, WIA, III.43.1.2.1, p. 51, 1.I.1891, 118.

²⁸ Sul concetto di età di transizione cfr. A. Pinotti, *Memorie del neutro*, cit.

²⁹ A. Warburg, *Grundlegende Bruchstücke*, III.43.1.2.1, p. 50, 15.XII.90, 116 b: «Am ersten noch so, dass die Kunstproduktion die Durchgangsstufe [ist] zu einer dritten Stufe[,] der Grund - oder Ursachensetzung bildet, etwa der wissenschaftlichen?».

nel 1890, comunque, in una lettera a Mary Hertz, Warburg dichiara che le prime fasi dello sviluppo, pur essendo precedenti, non vengono mai superate, e ne mette addirittura in dubbio l'«inferiorità»:

Per quanto riguarda le fasi del tentativo di rimettere ordine, io credo che siano originariamente acquisite in una certa sequenza, ma che adesso siano all'opera simultaneamente secondo le disposizioni individuali [...]. E quanto all'adattabilità di queste forme di ordine ad un dato scopo, non è assolutamente sicuro [...] che la più alta (cioè quella acquisita più tardi) debba essere sempre la più efficiente³⁰.

Il rituale religioso è dunque il primo ambito in cui le espressioni emozionali giungono a una codificazione. Warburg lo intende come culto primitivo, in cui le passioni vengono liberate secondo modalità orgiastiche e cruento. Sarebbero tali esperienze 'originarie' ad aver fornito il modello per la raffigurazione artistica delle emozioni. Ancora nell'introduzione all'ultimo, incompiuto progetto warburghiano, l'atlante *Mnemosyne*, leggiamo:

È nel contesto dell'esaltazione orgiastica collettiva che va cercato il modello che imprime nella memoria le forme espressive della più intensa esaltazione interiore esprimibile nel linguaggio gestuale, con una tale intensità che questi engrammi dell'esperienza emotiva sopravvivono come patrimonio ereditario della memoria e definiscono in modo esemplare il contorno tracciato dalla mano dell'artista quando i valori massimi del linguaggio gestuale vogliono pervenire alla luce delle forme in virtù di quella stessa mano³¹.

In questo interesse per le modalità profonde che connettono i diversi tipi di espressione e di esperienza dell'immagine trova origine il concetto warburghiano di *Pathosformulae*. Nel saggio del 1905 su *Dürer e l'antichità italiana*³², in cui il termine vede la luce³³, le formule di intensificazione delle emozioni e del movimento che l'arte classica ha trasmesso a quella del Rinascimento italiano testimoniano un aspetto della classicità che la «quieta grandezza» di Winckelmann ha finito per oscurare. Le antiche *Pathosformulae* affondano le loro radici in pratiche culturali in cui ciò che è simbolizzato non ha ancora ceduto la propria terrificante e concreta pre-

³⁰ Lettera a Mary Hertz del 31 dicembre 1890, citato in E.H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, cit., p. 79.

³¹ Aby Warburg, *Introduzione a Mnemosyne (Mnemosyne Einleitung)*, in *Mnemosyne. L'atlante della memoria di Aby Warburg*, Artemide, Roma 1998, pp. 23-26, p. 23 (modifico leggermente la traduzione di G. Sampaolo).

³² In *La rinascita*, cit., pp. 193-200.

³³ «[...] con quanta forza vitale questa medesima formula patetica, archeologicamente fedele (*archaologisch getreue Pathosformel*), ispirata a una raffigurazione di Orfeo o di Penteo, si fosse naturalizzata negli ambienti artistici...» (ivi, p. 196).

senza a favore della «messa a distanza spiritualizzante» che ne permette l'esorcismo nell'arte. Esorcismo sempre parziale, la cui compromissione con il demone bandito è al centro della ricerca warburghiana.

L'origine culturale delle *Pathosformulae* è la chiave per comprenderne l'ossimoricità. «Se *pathos*», osserva Salvatore Settis, «è legato a caratteri come instabilità, movimento, immediatezza, *formula* implica al contrario solidità, ripetizione di stereotipi»³⁴. Settis sottolinea come la codificazione propria della *formula* era ciò che nell'antichità permetteva di inscrivere i diversi *pathoi* in un *ethos*: all'interno della polarità *pathos-ethos*, fondamentale per la cultura greca, «*ethos* indica il carattere di un individuo nei suoi elementi stabili, nei suoi comportamenti costanti, mentre *pathos* (connesso a *pàschein*, «patire») le affezioni transitorie, momentanee»³⁵. Se l'*ethos* indica dunque le modalità di controllo socialmente condivisibili e il *pathos* ciò che le eccede e deve essere loro ricondotto, le *Pathosformulae* possiedono la stabilità del primo e la contingenza del secondo perché appartengono originariamente all'ambito del *rito*: servono al controllo delle emozioni mediante la loro codificazione, ma non fondano un *ethos* e acquisiscono valore tramite la loro ripetizione contingente. Il «rituale del serpente», per esempio, che Warburg osservò tra gli indiani del Nuovo Messico, incentrato su una danza con l'animale, simbolo della pioggia, «scongiura la paura del lampo, ma non si costituisce in sé come *ethos* e viene ogni volta ripetuto»³⁶.

A condurre il giovane Warburg tra i nativi d'America era stato il suo interesse per i legami tra i diversi livelli dell'espressione umana, la volontà di osservarne i più antichi. Il testo della conferenza su questa esperienza risale invece ad anni più tardi, quando, nel 1923, la pronunciò davanti a medici e pazienti della clinica psichiatrica di Kreuzlingen, dove era stato ricoverato sin dal 1918³⁷. Vi leggiamo una riflessione sul carattere «di

³⁴ S. Settis, *Pathos und Ethos, Morphologie und Funktion*, in *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, Akademie Verlag, Berlino 1997, vol. I, pp. 33-73, p. 39. Sul concetto di «*pathosformula*» cfr. anche il denso saggio di C. Cieri Via, *Aby Warburg: il concetto di pathosformel fra religione, arte e scienza*, in *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dei*, a cura di M. Bertozzi, Panini, Ferrara 2002, pp. 114-140.

³⁵ Ivi, p. 35.

³⁶ Ivi, p. 47.

³⁷ Warburg, *Il rituale del serpente (Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord Amerika, 1923)*, «aut aut», n. 199-200, 1984 (cfr. in proposito S. Settis, *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). Cfr. anche gli appunti sul viaggio nel New Mexico che Warburg stese prima e anche dopo la conferenza, ora tradotti in *Gli Hopi*, a cura di M. Ghelardi, Aragno, Torino 2006. I materiali riguardanti la malattia di Warburg e il suo ricovero a Kreuzlingen sono stati di recente pubblicati in L. Binswanger, A. Warburg, *La guarigione infinita*, testi a cura di C. Marzia e D. Stimilli, Neri Pozza, Vicenza 2005. Sul delirio warburghiano cfr. anche la lettura, forse un po' troppo sugges-

transizione»³⁸ del simbolo. Degli indiani Pueblo Warburg afferma infatti che «si trovano a metà fra magia e *logos* e lo strumento col quale si orientano è il simbolo. Fra gli uomini predatori e gli uomini razionali si colloca l'uomo che opera connessioni simboliche»³⁹. Nel «passaggio dalla simbolica effettivo-corporea, che opera un'assimilazione tangibile, a quella meramente ideale»⁴⁰, il simbolo si trova dunque a metà strada. La presenza reale del significato nell'immagine, la loro identificazione, non hanno ancora ceduto il passo a «un simbolo spirituale, invisibile»⁴¹.

Eppure l'egemonia di quest'ultimo è destinata a non compiersi. Già il giovane Warburg aveva sostenuto che i diversi livelli dell'espressione fossero «all'opera simultaneamente secondo le disposizioni individuali»⁴² anche nelle fasi più evolute. Il saggio su Nietzsche e Burckhardt mostra come il carattere di transizione del simbolo interessi l'immagine in quanto tale e ne determini le antinomie.

Definizione dell'immagine e sua dissoluzione sono i poli in base ai quali la «coscienza del mondo»⁴³ di Burckhardt e quella di Nietzsche si separano. Quest'ultimo si immerge senza limiti nell'«onda mnemonica»⁴⁴ che capta dalla storia, nelle immagini con cui il passato investe il presente, lasciandosi essere misticamente possedere. Viene così meno quella relazione frontale tra osservatore e immagine in cui si esprime, per quest'ultima, l'irrimediabile frattura tra esterno e interno, tra segno e significato che la costituisce. Nel sopprimere ogni distanza tra sé e la rappresentazione, per ricongiungere ciò che quest'ultima rende visibile a ciò che, di volta in volta, lascia nell'ombra, Nietzsche la condanna dunque alla dissoluzione. Sottratta alla propria separatezza, l'immagine smarrisce infatti ogni contorno, sciogliendosi in musica:

In Nietzsche l'orgiasmo arcaicizzante è un fantasma del desiderio, che egli non era in grado di fronteggiare, e così, come poeta, egli ha prodotto delle evocazioni che provengono da una regione musicale mai raggiunta da Burckhardt⁴⁵.

Se Nietzsche soggiace alle immagini interiori sino a cadere nel delirio, Burckhardt è colui che sa vedere «il pericolo»⁴⁶ insito in esse. Per questo

tiva, di G. Didi-Huberman, *Savoir-mouvement (l'homme qui parlait aux papillons)*, in A. Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Macula, Paris 1998, pp. 7-20.

³⁸ Warburg, *Il rituale del serpente*, cit., p. 24.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ivi*, p. 37.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² A. Warburg, Lettera a Mary Hertz del 31 dicembre 1890, cit.

⁴³ Warburg, *Burckhardt e Nietzsche*, cit., p. 46.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ivi*, p. 48.

⁴⁶ *Ibid.*

si serve del mondo figurativo per contrastare gli stessi demoni di cui esso stesso è foriero: nel dominio della forma scopre la possibilità di vivere il *pathos* senza soccombervi. È «il mondo degli occhi» in quanto già dotato di contorni e misura che gli giunge in aiuto:

Ora egli cerca ciò che era l'antitesi di Nietzsche, cerca la misura o la forma esaltata, una forma che fosse insieme vita e dominio della vita: Rubens. Egli aveva il mondo degli occhi, che gli presentava la forma già conosciuta e al tempo stesso gli dava le unità di misura. Poteva restare seduto nella sua torre e agire come uno specchio per le allodole, perché ciò che agiva su di lui era il processo del formare e non dramma mistico⁴⁷.

Burckhardt riesce ad essere specchio per le allodole piuttosto che allodola nello specchio: per mezzo di forme già delineate richiama altre forme e figure, instaurando un dialogo tra di esse di cui egli è l'arbitro, anziché, come Nietzsche, farsi da esse imprigionare, cadendo nell'inganno della loro supremazia.

Il motto «Du lebst und thust mir nichts» («Vivi e non mi fai nulla»), che Warburg aveva posto in epigrafe ai *Grundlegende Bruchstücke*, è al contempo una scoperta e un esorcismo. È la scoperta del potere di distanziamento e controllo che l'immagine offre sul mondo. L'altro è riconosciuto come tale e posto fuori di sé, di fronte. Ma proprio in quanto minaccia di mutare magicamente i significati che vi proiettiamo in linfa e vita propria: di qui l'esorcismo.

Proprio perché la relazione frontale tra immagine e osservatore non è una realtà ontologica ma un espediente conoscitivo può disfarsi ad ogni momento: salta allora la 'normale' distanza tra soggetto e mondo. È così il significato ad annegare nell'immagine, conferendole una vitalità demonica. Oppure è l'osservatore a smarrire il mondo e cadere nella malinconia: come si vedrà, il distanziamento eccessivo ricade nello sprofondamento nelle immagini, e la funzione identificante di queste è minacciata. Il venir meno della figurabilità, come si intende sostenere, è uno dei tratti della malinconia. Oppure, all'opposto, l'annullamento di ogni distanza trasforma l'osservatore in ciò che vede, come il Nietzsche del saggio warburghiano. Contro questo genere di pericoli, Warburg elabora il concetto di *Denkraum*, «spazio del pensiero».

3. Spazio dell'immagine e «spazio del pensiero»

Secondo una leggenda popolare di Praga il rabbino Löw diede vita al Golem d'argilla scrivendogli sulla fronte la parola EMETH (verità)⁴⁸. Il

⁴⁷ Ivi, p. 48.

⁴⁸ Sulla leggenda del Golem vedi tra gli altri: I. Moshe, *Golem: jewish magical and mystical traditions on the artificial anthropoid*, Albany, New York Press, 1990;

mostro divenne così il protettore del ghetto ebraico della città. Per impedirgli di lavorare il sabato, il rabbino cancellava ogni venerdì sera la prima lettera impressa sulla sua fronte, la Aleph, lasciando così Mem e Taw, che in ebraico insieme formano METH (morte). L'unica volta che se ne dimenticò, il Golem si scatenò in immense devastazioni, che Löw riuscì appena in tempo a fermare rimuovendo la prima lettera – la Aleph: quella che secondo la Bibbia è solo di Dio. I resti del gigante poterono così essere riposti nella soffitta della sinagoga *Altneu*, dove si dice riposino tuttora.

La riflessione warburghiana sulle immagini risente della problematica ebraica della scrittura come elemento di transizione (di allontanamento assoluto, ma al contempo unica possibilità di vicinanza) tra l'uomo e Dio⁴⁹, che, come si vedrà, permea più esplicitamente il pensiero benjaminiano. Il nodo, del tutto terreno, a cui Warburg è condotto da tale interrogarsi, è quello di una difficile, esatta tensione tra coinvolgimento e messa a

M. Podwal e E. Wiesel, *Il Golem: storia di una leggenda. Raccontata da E. Wiesel e illustrata da M. Podwal, tradotta da D. Vogelmann*, La Giuntina, Firenze 1992; I.B. Singer, *Il Golem*, Salani, Firenze 1990; A. Neher, *Faust e il Golem: realtà e mito del Doktor Johannes Faustus e del Maharal di Praga*, Sansoni, Firenze 1989; oltre naturalmente al celebre romanzo di Meyrink *Il Golem*. Su Meyrink cfr. il giudizio di Scholem: «[...] un uomo in cui profonde convinzioni mistiche erano indissolubilmente amalgamate con la ciarlataneria, sfruttate in moneta letteraria» (*De Berlin à Jerusalem*, Albin Michel, Paris 1977, p. 191). È molto interessante l'osservazione di Neher che la malinconia che caratterizza la figura del Rabbi Löw, quella che sorge faustianamente dalla constatazione dell'inutilità della conoscenza, affonda le radici nella *Qabbalà* ebraica, che tanta importanza ebbe nel Rinascimento, a cui la figura storica di Löw appartiene: «La vecchiaia di Faust, come quella del Grande Rabbi Loew, è permeata di malinconia. Le loro immagini si riuniscono per trasformarli in prototipi della tristezza morbosa di Lucas Cranach, in modelli maschili della "Melencolia" di Dürer. La loro vecchiaia è disillusa, delusa dal viaggio intorno alla Conoscenza che termina nel circolo vizioso dell'Ignoranza. Il mito ha qui attinto a una situazione mentale ispirata dalla *Qabbalà* ebraica, quella *Qabbalà* ebraica che chiamerei volentieri la "seconda anima" del Rinascimento. Niente è più eloquente infatti della corrispondenza quasi letterale tra il celebre inizio del *Faust* di Goethe e il meno celebre inizio del libro fondamentale della *Qabbalà*, lo *Zohar*...». (A. Neher, *Faust e il Golem*, cit., p. 22).

⁴⁹ Secondo Izhak il Cieco, la stessa legge divina, la Torah, non diviene leggibile che attraverso un processo di determinazione e delimitazione, che separa e, al tempo stesso, pone in comunicazione la Torah originaria, «non ancora dispiegata, concentrata» (G. Scholem, *La Kabbalah e il suo simbolismo*, tr. it. di A. Solmi, Einaudi, Torino 1980, p. 64) e la Torah scritta. Quest'ultima, a sua volta, non diviene leggibile che in virtù della parola interpretante. La Torah scritta è infatti il «fuoco bianco», invisibile, che attende di ricevere forma dal «fuoco nero» della Torah orale: «l'organismo igneo della Torah, che bruciò davanti a Dio in forma di fuoco nero su fuoco bianco, è ora interpretato... nel senso che il fuoco bianco è la Torah scritta, in cui non compare ancora la forma delle lettere, e che riceve invece tale forma, delle consonanti o dei punti vocalici, solo in virtù della forza del fuoco nero, che è la Torah orale» (ivi, p. 65). Ne *La porta della giustizia* (Pendragon, Bologna 1995), Fabrizio Desideri si richiama a questa idea per spiegare il concetto benjaminiano di teologia. Per una riflessione su questo problema, cfr. più avanti, al capitolo III, § 1 della presente ricerca.

distanza, tra il *credere* alle immagini e il sottoporle a critica genealogica. Chi si dimentica di cancellare periodicamente il marchio della verità dalla fronte del Golem rischia di trasformarlo da schiavo in dominatore, eppure può essere inutile rinchiudere i resti del mostro in una soffitta, perché non sempre, come nella leggenda, la sua morte è definitiva. Quella che Warburg chiama la «memoria delle immagini»⁵⁰ esige non un passo, ma due.

Il primo è senz'altro la messa a distanza, l'apertura di uno spazio per il pensiero: il *Denkraum*. «Il pensiero mitopoietico e quello simbolico, nella loro lotta per spiritualizzare la relazione dell'uomo con l'ambiente, hanno creato lo spazio come spazio di contemplazione (*Andachtsraum*) o spazio di pensiero (*Denkraum*) [...]»⁵¹, leggiamo ne *Il rituale del serpente*. La conferenza, tenuta davanti a a medici e pazienti della clinica psichiatrica di Kreuzlingen, doveva essere una prova dell'avvenuta guarigione. Non è un caso che vi si tratti di un atteggiamento che Warburg riteneva indispensabile tanto per la propria salute mentale, quanto per la civiltà stessa: quella capacità di distanziamento che, come accennato, l'aveva interessato sin dalle ricerche giovanili sulla psicologia dell'espressione.

L'affermazione contenuta nel gruppo di frammenti *Symbolismus als Umfangsbestimmung* che «l'opera d'arte è il frutto del ripetuto sforzo, da parte del soggetto, di istituire una distanza tra se e l'oggetto»⁵², è inserita ancora all'interno di quello schema evolutivistico già osservato nei contemporanei *Grundlegende Bruchstücke*, che pone l'arte ad un grado inferiore rispetto alla scienza. L'identificazione della magia con la distruzione o assenza della distanza e della scienza con l'istituzione di una lontananza ricorre a volte anche negli anni successivi: «Attraverso lo studio di un manoscritto francese sul modello del *Picatrix* diviene chiaro alla collega Bing che l'essenza della magia è quella di una pratica cosmologica sistematica finalizzata alla distruzione del *Denkraum*»⁵³. Nella conferenza sul rituale del serpente, tuttavia, il simbolismo religioso si colloca invece già nel pieno di quell'«illuminismo»⁵⁴ che conduce al dominio dell'ignoto. È anzi la scienza, con il suo porre ogni cosa a portata di mano, a minacciare qui il *Denkraum* che il pensiero mitico ha saputo creare:

⁵⁰ Warburg, *Divinazione antica e pagana*, cit., p. 364.

⁵¹ Warburg, *Il rituale del serpente*, cit., p. 39; trad. modificata.

⁵² *Symbolismus als Umfangsbestimmung* (1896-1901), WIA, III.45.1 e III.45.2, p. 23: «Das Kunstwerk ist ein Erzeugnis des wiederholten Versuches abseits des Subjektes, zwischen sich und das Objekt zu eine Entfernung zu legen [versucht]».

⁵³ *Tagebuch der KBW*, cit., p. 439.

⁵⁴ Per l'«illuminismo» cfr. innanzitutto G. Bing, *Aby M. Warburg*, «Rivista storica italiana», LXXII (1960), pp. 100-113. Cfr. inoltre Y. Maikuma, *Der Begriff der Kultur bei Warburg, Nietzsche und Burckhardt*, Athenäum, Koenigstein 1985; C. Brosius, *Kunst als Denkraum. Zum Bildungsbegriff von Aby Warburg*, Centaurus, Pfaffenweiler 1997.

In questo modo la civiltà delle macchine distrugge ciò che la scienza, scaturita dal mito, aveva faticosamente conquistato, *la sfera della contemplazione che crea spazio al pensiero*⁵⁵.

In queste osservazioni conclusive della conferenza sul serpente è anticipata quella critica warburghiana che porterà, come vedremo, il problema della perdita della distanza tra significato e significante, osservatore e oggetto, all'interno della scienza stessa⁵⁶. Importa per ora che per il Warburg della maturità l'immagine è già sempre pienamente attraversata dalla necessità e dalla possibilità di istituire il *Denkraum*. Possibilità: perché essa è già sempre atto illuministico. Necessità: perché, come si è visto e si continuerà a vedere, è sempre pronta a convertirsi nel processo opposto.

La messa a distanza, che l'immagine permette, è dunque il presupposto della capacità di riflessione: il pensiero ha bisogno di uno spazio. Spazio tra il sé e l'oggetto: «La creazione consapevole della distanza tra l'io e il mondo esterno è ciò che possiamo designare come l'atto fondamentale della civilizzazione umana»⁵⁷. Ma il *Denkraum* è anche l'intervallo tra lo stimolo e l'agire: «la pausa sempre fuggente tra impulso e azione»⁵⁸. Come si chiarirà, è questo il principio vivificante della memoria: perché le immagini del passato non si perdano e confondano, occorre che il presente le sappia porre a distanza, per trasformarle e farle proprie. Così se a Nietzsche, che se ne lascia investire, l'onda mnemonica non si manifesta che come forza travolgente e insondabile, a Burchkardt, che sa trattenerla, essa dischiude un universo di forme, un intero «mondo degli occhi»⁵⁹.

La distanza tra il presente e il passato è garantita, nella pittura rinascimentale, dalla tecnica della *grisaille*, «tipo di pittura al chiaroscuro, basato sull'uso esclusivo di toni grigi»⁶⁰, che relega i motivi pagani antichi in una dimensione lontana dal vivo realismo delle scene cinquecentesche⁶¹. È il caso, per esempio, delle figure classiche che si affacciano discrete e umbratili sulle scene di pietà medievale della Cappella Sassetti:

⁵⁵ *Il rituale del serpente*, cit., p. 39.

⁵⁶ Scienza che, negli anni giovanili, in quanto fase più avanzata rispetto all'arte, pareva garantire il progresso del genere umano.

⁵⁷ Warburg, *Introduzione a Mnemosyne*. Mi attengo qui alla traduzione di M. Ghelardi e B. Müller, in *Mnemosyne, L'atlante delle immagini*, Aragno, Torino 2002.

⁵⁸ Warburg, *Rembrandt Vortrag* (appunti per la lezione del maggio 1926 alla KBW), WIA, III.101.2.1, p. 110: «*die ewig flüchtige Pause zwischen Antrieb und Handlung*». Il testo è ora pubblicato e tradotto in A. Warburg, *Opere*, a cura di M. Ghelardi, vol. II, *L'antico italiano nell'epoca di Rembrandt* (pp. 405-654).

⁵⁹ A. Warburg, *Burckhardt e Nietzsche*, cit.

⁶⁰ *Enciclopedia dell'arte*, Garzanti Libri, Milano 2002.

⁶¹ Sulla *grisaille* in Warburg cfr. B. Buschendorf, *War ein sehr tüchtiges gegenseitiges Fördern: Edgar Wind und Aby Warburg*, «Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle», 4, 1985, pp. 164-165; Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, cit., pp. 213-214.

Nell'interregno delle ombre, ancora sotto il Santo, eppure già sopra i demoni della natura scatenati, nei triangoli sopra le due nicchie sepolcrali emergono, in chiaroscuro grigio, scene della vita guerriera di imperatori romani, copiate fedelmente da monete imperiali romane [...]. La posizione iconologica di queste figure in chiaroscuro grigio è chiara in base alle argomentazioni fatte sin qui; esse rientrano nella cerchia di quei simboli dell'equilibrio fra energie diverse, senza che sia concesso ad esse, costrette a rimanere come ombre sotto il santo, anche il privilegio di intervenire direttamente nel placido realismo del Ghirlandajo fino a trasformare il suo stile mediante l'eloquenza mimica della loro virtus romana⁶².

La *grisaille* è l'equivalente pittorico di quel «come» della metafora che Warburg, come si è visto, voleva restituire alla coscienza:

L'antichità resa come scultura simulata (*grisaille*), tramite incisione o disegno, mantiene il mondo delle ombre dei *revenants* prerappresentati e prefigurati ad una distanza metaforica⁶³.

La capacità di *filtrare* l'eredità immaginale attraverso una volontà selettiva distingue il genio dagli imitatori. Così Dürer, nel fare propria l'interpretazione che il Rinascimento italiano dà delle antiche *pathosformulae*, volge l'intensificazione gestuale e la teatralità che la caratterizza in direzione di un nuovo, più composto vigore:

[...] egli opponeva alla meridionale vivacità pagana l'istintiva resistenza della sua autoctona imperturbabilità norimberghese, la quale si comunica alla sue figure dalla mimica anticheggiante come un ipertono di calma forza e resistenza⁶⁴.

Se per questo motivo gli italiani durante la permanenza di Dürer a Venezia nel 1506, considerano la sua opera non «non di maniera antica, e perciò non buona»⁶⁵, un'analogia resistenza incontra, più di un secolo do-

⁶² Warburg, *Le ultime volontà di Francesco Sassetti* (1907), in *La rinascita*, cit., pp. 211-246, pp. 244-245.

⁶³ *Grisaille-Mantegna*, WIA, III.102.5.3, p. 18, 32:

«Die scheinplastische Antike Vertragsweise (Grisaille) oder Stich bzw. Zzsch. hält das Schattenreich der vorgeprägten präfigurierten Revenants in metaphorischer Distanz».

⁶⁴ A. Warburg, *Dürer e l'antichità italiana*, in *La rinascita*, cit., 193-200, p. 198.

⁶⁵ *Ibid.*

po, la metamorfosi a cui Rembrandt sottopone l'eredità classica. Alla vuota enfasi con cui l'arte seicentesca aveva sino ad allora rappresentato gli antichi temi subentra infatti, in quest'ultimo, una «nuova concretezza»⁶⁶, che converte la dispersione dei gesti nel raccoglimento della riflessione, la concitazione corporea in tensione interiore. Così Medea non è ritratta, secondo il modello corrente, nel momento della sua furia omicida, o al culmine della sua rovina, quando un carro la rapisce in cielo, ma nell'attimo in cui, di fronte alle nozze di Giasone con Creusa, medita vendetta.

A Rembrandt, come a Dürer, è dunque riuscito il *Denkraum* tra sé e l'oggetto, tra la memoria e l'azione. È questo, come si vedrà, ad opporre entrambi gli artisti a quella «degenerazione barocca» verso la quale, per Warburg, l'arte italiana si sente «fortemente attratta fin dalla metà del Quattrocento»⁶⁷, e alla quale il seicento abbandona definitivamente i modelli classici. All'interno della riflessione warburghiana il termine «barocco», o «maniera», indica un'accettazione immediata, acritica delle formule espressive del passato⁶⁸. Ciò che manca alla recezione barocca della tradizione è cioè la capacità di rinnovare, trasformandolo, il legame tra l'immagine e l'esperienza concreta in cui quest'ultima trova origine, tra la forma e il suo contenuto vitale. La «spiritualizzazione»⁶⁹ che Warburg contrappone all'esasperazione manieristica della gestualità non indica dunque, come sembra credere Gombrich⁷⁰, la conversione delle passioni corporee in puri moti dell'anima, la loro «sublimazione», ma il carattere trasformativo, internamente vissuto dell'espressione. Quest'ultima non perde in tal modo il proprio legame con il corpo ma, al contrario, lo investe di significato. È quanto accade, ad esempio, ai movimenti che scandiscono, in Rembrandt, la caduta di Proserpina, in cui rivive in tutta la sua forza il soffio «inquietante», ctonio, che spira dalla classicità sul destino umano:

Il cocchio si lancia verso gli inferi. Proserpina non vuole sapere della generale gesticolazione del lamento, e afferra Plutone in modo

⁶⁶ A. Warburg, *L'antico italiano nell'epoca di Rembrandt* (preferisco qui la traduzione di Gombrich, in *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, cit., p. 202, a quella di Ghelardi).

⁶⁷ A. Warburg, *Dürer e l'antichità italiana*, cit., p. 199.

⁶⁸ A questo proposito cfr. almeno A. Haus, *Leidenschaft und Pathosformel*, in *Europäische Barockrezeption*, Harrasowitz, Wiesbaden 1991, pp. 1319-1339.

⁶⁹ Cfr. ad es. A. Warburg, *Divinazione antica e pagana*, cit., p. 358: «Nel periodo di transizione del primo Rinascimento la causalità pagano-cosmologica trovò la propria espressione in simboli anticheggianti delle divinità; dal grado maggiore o minore in cui questi sono saturi di somiglianza umana dipende il vario sviluppo che dal culto demonico religioso conduce alla trasformazione puramente artistica *spiritualizzata*».

⁷⁰ E. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, p. 205. Gombrich sembra infatti considerare più avanti come un sinonimo della spiritualizzazione la «sublimazione», che sarebbe per Warburg compito dell'arte attuare (ivi, p. 251). Per una critica più approfondita a questa interpretazione di Gombrich, cfr. Capitolo II, § 4 della presente ricerca.

risoluto alla faccia [...]. Tuttavia, la cosa più convincente sono i cavalli che non sono più disposti a fare eroicamente il civettuolo salto al galoppo per cui ogni capello della criniera appare un *dux*: essi si lanciano nel baratro degli inferi [...]. Tutte le frasi retoriche sentimentali sono spazzate via: soffia quell'aria inquietante dell'Adè che fa tremolare fin dal risveglio la scultura e la pittura del Rinascimento⁷¹.

Alla *mancata distanza* nei confronti dei modelli mimici antichi, che si esprime, per la maniera, nell'abbandono all'exasperazione gestuale, corrisponde dunque l'*eccessivo allontanamento* dalle esperienze vitali a cui tali modelli rimandano. L'assimilazione senza filtri dell'antico patetismo è inseparabile dall'assenza di coinvolgimento, di credenza nell'immagine. Con il riconoscimento di questa duplicità ci si avvicina, come si vedrà, al concetto benjaminiano di barocco e ai suoi paradossi. Il secondo passo che la «memoria delle immagini» esige è quello del credere. La maniera inizia infatti là dove l'immagine, in quanto cosa *falsa*, cessa di riguardarci:

La maniera sorge quando, oltre al marcare il sentimento della mancanza di scopo, all'osservatore non è richiesto alcun direzionamento della volontà verso il futuro come compenso per il suo sforzo⁷².

4. Simbolo e allegoria: tra magia e disincanto

L'immagine feconda si colloca allora in una terra di nessuno situata tra l'identificazione magica del segno con il significato e la riduzione del primo a pura convenzione. La ricomposizione di idealità e realtà, di mito e storia sembra ogni volta compiersi e al tempo stesso negarsi, perché è necessario al tempo stesso vivere l'illusione e riconoscerla come tale. Il rapporto con l'immagine richiede la capacità di sopportare la tensione senza cedere alla rassicurazione degli estremi: abitare la frontiera e praticare il contrabbando.

Alla concezione warburghiana del simbolico come campo di forze contrapposte, luogo «di transizione», contribuì sin dai primi anni lo studio delle teorie di Robert Vischer⁷³ e del padre Friedrich Theodor⁷⁴. Nella

⁷¹ A. Warburg, *L'antico italiano nell'epoca di Rembrandt*, cit., p. 440.

⁷² Warburg, *Grundlegende Bruchstücke*, WIA, III.43.1.2.1, p. 33, 10.VIII.90, 68: «Gefühl der Ziellosigkeit. Manier entsteht dadurch, dass von dem Zuschauer neben dem Kennzeichen das Gefühl der Ziellosigkeit keiner Richtung des Willens auf die Zukunft als Lohn für seine Anstrengung verlangt wird».

⁷³ R. Vischer, *Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Ästhetik*, Credner, Leipzig 1873 (trad. it. *Sul sentimento ottico della forma. Un contributo all'estetica*, in A. Pinotti, *Estetica ed empatia*, Guerini, Milano 2001, pp. 95-139).

⁷⁴ F.T. Vischer, *Das Symbol* (1887), in *Kritische Gänge*, a cura di Robert Vischer, Meyer und Jessen Verlag, Muenchen 1922, 4 vol., pp. 420-456; trad. it. F.T. Vischer, *Il simbolo*, in A. Pinotti, *Estetica ed empatia*, cit., pp. 141 sgg. Tra i primi a eviden-

sua opera *Das Symbol* quest'ultimo definisce il simbolo come una «semplice connessione esteriore tra immagine e contenuto attraverso un termine di confronto»⁷⁵ e individua tre tipi possibili di tale legame. Il primo è quello in cui la connessione tra immagine e significato è ancora «*oscura e non libera*»: «immagine e significato vengono *scambiati*», «si produce un'identificazione»⁷⁶. Poiché l'oggetto sensibile è il significato, il comportamento che si produce nei suoi confronti non può consistere che in un'azione reale e immediata, in atti di culto⁷⁷: il primo tipo di legame simbolico appartiene alla «coscienza *religiosa*».

Il terzo genere di connessione appartiene invece all'atteggiamento speculativo: essa è «del tutto *chiara e libera*», fondata sulla «consapevolezza del fatto che l'immagine e il senso siano collegati solo attraverso un *tertium comparationis*»⁷⁸. È qui l'intelletto a prevalere sull'immagine: «l'immagine è ancora presente, ma limitata a una misura insufficiente, poiché la chiarezza è in fondo chiarezza dell'intelletto, consapevolezza della conformità allo scopo»⁷⁹. Il simbolo diviene allora allegoria e l'immagine assume un valore strumentale.

I due tipi estremi di legami simbolici servono a F.T. Vischer a inquadrare quello che gli interessa di più: il caso intermedio. Se la prima era «oscura» e la terza «chiara», la seconda forma di connessione è definita «*peculiare crepuscolo*»⁸⁰: «sta a metà strada tra il libero e il non libero, tra il chiaro e l'oscuro»⁸¹. Lo scambio tra immagine e significato non è cioè rimosso, come nel terzo caso, né preso sul serio come nel primo, ma assunto in un modo «come si può dire? – *per metà serio*»⁸². Il partecipare all'illusione senza esserne succubi è per F.T. Vischer un «*porre in riser-*

ziare l'influenza dei Vischer su Warburg è stato Edgar Wind, nel suo *Il concetto di "Kulturwissenschaft" di Warburg e il suo significato per l'estetica (Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik, 1931)*, «aut aut», 199-200, 1984, pp. 121-135, e nella recensione ad *Aby Warburg. Una biografia intellettuale* di E. Gombrich: *Una recente biografia di Warburg* (1971), in *L'eloquenza dei simboli*, Adelphi, 1992, pp. 161-173; sull'importanza dei Vischer per Warburg cfr. inoltre S. Ferretti, *Il demone della memoria*, cit., pp. 15 e sgg., A. Pinotti, *Memorie del neutro*, cit., pp. 73-78, B. Buschendorf, *Zur Begründung der Kulturwissenschaft. Der Symbolbegriff bei Friedrich Theodor Vischer, Aby Warburg und Edgar Wind*, in H. Bredekamp, B. Buschendorf, E. Hartung e J.M. Krois, *Edgar Wind, Kunsthistoriker und Philosoph*, Berlin 1998, pp. 227-248.

⁷⁵ F.T. Vischer, *Das Symbol*, cit., p. 141.

⁷⁶ Ivi, p. 144 e p. 145.

⁷⁷ Ivi, p. 145.

⁷⁸ Ivi, p. 172.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ F.T. Vischer, *Il simbolo*, cit., p. 152 [corsivo mio].

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Ivi, p. 154 [corsivo mio].

va (*Vorbehalten*)»⁸³: «la differenza tra immagine e senso, la comprensione della natura meramente simbolica della loro connessione rimangono come poste in riserva»⁸⁴. È questa presa di distanza parziale che permette la sospensione dell'azione nei confronti dell'oggetto a favore di una sua fruizione estetica, di un abbandono ad esso di cui Vischer coglie l'ambivalenza: «Nella parola apparenza (*Schein*) occorre distinguere due significati: l'apparenza che ci inganna davvero e l'apparenza a cui ci abbandoniamo, pur sapendo che si tratta solo di apparenza»⁸⁵.

Le diverse modalità di connessione simbolica paiono formarsi attraverso uno sviluppo storico progressivo, ma l'una non è destinata a scomparire di fronte a quella che le succede, bensì a coesistere con essa. Non a caso Vischer, come più tardi Warburg, porta come esempio del primo tipo di legame il dogma dell'eucaristia. Né tanto meno potrebbe considerare perituro il secondo genere di simbolo, che è quello che garantisce per lui la possibilità dell'arte.

Nel quadro delle estetiche post-hegeliane, F.T. Vischer tenta dunque di sottrarre il simbolo alla morte a cui Hegel l'aveva assegnato. Allo smascheramento hegeliano della frattura, propria dell'espressione simbolica, tra esterno ed interno, forma e significato⁸⁶, la riflessione vischeriana oppone il carattere irriducibilmente ipotetico e contingente del legame tra io e non-io. L'unità tra contenuto soggettivo e immagine, su cui l'esperienza estetica si fonda, non possiede infatti per Vischer un fondamento ontologico, ma si costituisce come movimento empatico (*Einfühlung*), «come se» che supera la differenza tra soggetto e oggetto senza annullarla: «lo spettatore si immedesima nell'inanimato, *come se* con la sua forza vitale e la sua anima fosse egli stesso dentro di esso, si muovesse, si sollevasse, oscillasse in su e in giù, si estendesse in ampiezza»⁸⁷. Attraverso l'empatia, l'io sente l'inanimato come effettivamente carico dei contenuti che vi ha proiettato, ma mantiene al tempo stesso la coscienza della loro provenienza da sé e della propria differenza dall'oggetto: il significato prende vita nell'immagine senza, per questo, identificarsi con essa. Se così non fosse si rimarrebbe all'interno della prima forma di connessione simbolica, quella magico-religiosa, e si perderebbe quel nesso specifico di credere e non credere che caratterizza il simbolo estetico e, a livello psicologico, l'empatia. In questo senso, la teoria dell'*Einfühlung* si pone come demitizzazione della concezione idealistica: ciò che empaticamente è avvertito non è la realtà ma un puro atto di coscienza⁸⁸. Vischer scrive che «anche la forma

⁸³ *Ibid.*; preferisco tradurre «porre in riserva» piuttosto che «porre delle riserve».

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ F.T. Vischer, *Kritische Gänge*, cit., p. 222.

⁸⁶ G.W.F.H. Hegel, *Estetica*, a cura di N. Merker, Einaudi, Torino 2000, vol. I, pp. 343-365.

⁸⁷ F.T. Vischer, *Il simbolo*, cit., p. 157.

⁸⁸ Cfr. G. Carchia, *Aby Warburg: simbolo e tragedia*, «aut aut», n. 199-200, 1984, pp. 92-108.

che noi chiamiamo empatia è in sostanza solo simbolica; non così come a noi sembra è vero che spirito e natura sono Uno»⁸⁹.

Tuttavia, per Vischer, essi *sono* Uno, *devono* esserlo. Respinta dalla sfera dell'effettività, l'identità tra spirito e natura si ripresenta come sentimento mistico, intuizione che non fonda il legame empatico, ma vi si annuncia: «si può pensare all'unità dell'universo in modo diverso dalla reale effettività e pur tuttavia, o a maggior ragione, considerare l'arte, l'intuizione estetica, soprattutto la forma intima della simbolica come manifestazione sensibile e testimonianza di questa unità»⁹⁰. Su questo punto la riflessione di Vischer e quella di Warburg si dividono. Nulla più del panteismo, infatti, è lontano dall'intenzione warburghiana di indagare, come si è visto, le modalità che permettono di mantenere quella distanza tra soggetto e oggetto che è «l'atto fondamentale della civilizzazione umana»⁹¹.

Se la riflessione di Vischer, inoltre, è volta a ritagliare all'arte una propria autonomia di contro agli sviluppi hegeliani, Warburg la riprende al fine di una riflessione sull'attività simbolica come fondamento della cultura in generale. In questo senso, malgrado le notevoli divergenze, l'utilizzo warburghiano della problematica del simbolo precorre la trattazione del Cassirer de *La filosofia delle forme simboliche*.

Da Vischer Warburg eredita invece la percezione del simbolo come campo di forze che lo definiscono attraverso il loro carattere polare. Sin dai *Grundlegende Bruchstücke*⁹² l'indagine warburghiana si incentra, come si è visto, sulla dialettica interna all'opera tra la resa del movimento e del contenuto patetico e la sua immobilizzazione e messa a distanza, tra il carattere «inanimato» dell'immagine e la «parvenza della vita» che essa accoglie⁹³. La resa figurativa del movimento è centrale per Warburg perché racchiude quelle espressioni più antiche e immediate del sentire che si esprimono innanzitutto nei gesti. Il contenuto delle *pathosformulae* precede la rappresentazione artistica, appartiene a un patrimonio di esperienze primarie che in esse si affacciano. La civilizzazione affonda le sue radici in un sottosuolo di pratiche orgiastiche e cruenta, di cui è ambasciatrice la figura ossessionante della ninfa:

Chi è dunque la «Ninfa»? Come essere reale, in carne ed ossa, può essere stata una schiava tartara liberata [...] ma nella sua vera essenza è uno spirito elementare, una dea pagana in esilio⁹⁴.

⁸⁹ Ivi, p. 175.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ A. Warburg, *Introduzione a Mnemosyne*, cit., p. 3.

⁹² Qui Warburg annota di aver compiuto una «sempre ripetuta lettura» di *Das Symbol*. WIA, III.43.1.2.1, p. 55, 26.I.1891, 126:

«Symbol.

Ausgangspunkt: die immer wiederholte Lektüre von

F. Th. Vischer's Aufsatz über das Sym_

Bol. (Festschr. F. Zeller)».

⁹³ Ivi, WIA, III.43.1.2.1, p. 1, 21.IX.1896, Berlin, 1. Cfr. Introduzione, § 6.

⁹⁴ E. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, cit., p. 113.

Eppure, malgrado il parere di molti⁹⁵, il *pathos* dell'origine è estraneo alla riflessione warburghiana. Quest'ultima rompe infatti le cristallizzazioni culturali per portarne allo scoperto un nucleo emozionale vivo, che tuttavia non ipostatizza mai. Il sentire a cui l'immagine rinvia non si dà infatti nella sua purezza originaria, ma soltanto nel suo configurarsi: come gesto, movimento espressivo. Il corpo in cui il simbolo affonda le proprie radici non costituisce dunque un contenuto atemporale ma, al contrario, il punto in cui immediatezza della sensazione e movimento del linguaggio, temporalità e forma si intrecciano. L'origine a cui la rappresentazione rimanda non conosce quindi identità piena, ma è già sempre divisa da sé, attraversata dalla tensione tra ciò che è stato e ciò che diviene. Il gesto non istituisce infatti un confine definitivo tra individuo e mondo, ma ne infrange continuamente la stabilità. Nelle forme opposte, che l'*Atlante Mnemosyne* indaga, dello «sprofondamento» e dell'«ebrezza»⁹⁶, della caduta e dell'aggressione, il movimento espressivo si configura come rottura dell'equilibrio, generazione di un nuovo nesso tra soggetto e oggetto, interno ed esterno. Rendere il simbolo al suo legame con il corpo non significa dunque ripristinarne l'essenza immutabile ma, al contrario, individuarne il nucleo incompiuto, il *pathos* che ne attraversa ed inquieta la forma. L'«originario», che alcuni studiosi considerano la meta della ricerca warburghiana, non è che il tentativo di scoprire nell'immagine ciò che può rimetterla in movimento, sottrarla al «mito del museo»⁹⁷. L'esperienza comune della paura e del dolore, dell'esaltazione e del coraggio, a cui le *pathosformulae* rinviano, non è un archetipo, ma un'energia libera che scompiglia il «così è» della storia⁹⁸.

Di qui l'ostilità di Warburg al barocco. Sin dai *Grundlegende Bruchstücke* la maniera rappresenta infatti, come si è visto, il risultato estremo

⁹⁵ Tra di essi G. Carchia, *Aby Warburg: simbolo e tragedia*, cit., dove a pp. 102-103 il tracollo di Warburg è considerato dovuto all'«incapacità di lasciar stare [...] il velo dinnanzi all'irrepresentabile». L'«origine» non si dà però, in Warburg come in Benjamin, che sempre già velata, nel suo rapporto con ciò che diviene. Pur richiamando più volte l'attenzione su questa eredità goethiana che Warburg accoglie, A. Pinotti (*Memorie del neutro*, cit.) si riferisce nondimeno altrove al contenuto delle «*pathosformulae*» come al «presente senza tempo del corpo» (ivi, p. 113). Pinotti sembra così voler fare propria un'ambiguità che caratterizza già, come si vedrà, il discorso warburghiano, e che qui si è scelto, piuttosto, di provare a sciogliere. Nel Capitolo III si cercherà infatti di interpretare l'«epoca [...] fuori dal tempo» a cui Warburg si riferisce come ciò che eccede ogni modello *unico*, stabile di tempo (cfr. Capitolo III, § 1).

⁹⁶ A. Warburg, *Introduzione a Mnemosyne*, in *Mnemosyne, L'atlante delle immagini*, cit., p. 4.

⁹⁷ Cfr. A. G. Gargani, *Dal mito del museo all'inferenza pragmatica*, in *Homo duplex. Filosofia e esperienza della dualità*, a cura di G. Paoletti, ETS, Pisa 2004, pp. 197-226.

⁹⁸ Cfr. su questo tema G. Boffi, *Nero con bambino. L'antropologia impolitica di Walter Benjamin*, Mimesis, Milano 1999.

del processo di distanziamento del simbolo dallo stimolo concreto. Nello stile provvisorio dei frammenti, il passaggio dalla rappresentazione classica delle scene di lotta e dalla sua ripresa idealizzante nel Rinascimento all'espressione barocca è quello dall'«espressione difensiva dell'essere umano che consciamente soccombe in battaglia (dall'antichità a Raffaello)»⁹⁹ all'«espressione di sensazioni dell'essere umano apparentemente vittorioso, indipendentemente da un avversario implacabile, desideroso di vittoria, calcolata sull'effetto nei confronti di un pubblico di spettatori solenni»¹⁰⁰. L'«apparenza» si autonomizza dall'effettività, l'«effetto» dalla convinzione: la forma dal contenuto. Viene così meno la funzione vitale delle *pathosformulae* classiche: il loro riattivare contenuti esperienziali fondamentali. Soltanto nel suo nesso indistricabile con tali contenuti la forma assume il suo significato:

Forma e contenuto sono concetti troppo astratti per spiegare il dualismo interno all'opera d'arte: dovrebbe dirsi proprietà e contenuto vitale (*Lebwesen*), soggetto e predicato.

La particolarità del processo artistico consiste nel fatto che il predicato fa la sua comparsa contemporaneamente al soggetto¹⁰¹.

Poiché la forma (cioè la «proprietà» o «predicato») non è mai scindibile da un contenuto vitale, se non nel depotenziamento della rappresentazione che il barocco rappresenta, l'immagine non può mai essere tenuta definitivamente a distanza. Occorre abitarne il nucleo turbolento senza farsi risucchiare: correre il rischio.

Come il Nietzsche del suo saggio, Warburg si rivolge dunque a ciò che percorre sotterraneamente la forma, al *pathos* che la attraversa e che la eccede. Ricongiungere l'immagine all'irrappresentabile che essa accoglie in sé significa però, inevitabilmente, annullarla, revocarne i contorni. Per sottrarsi a tale destino, che travolge la riflessione nietzschiana e minaccia ad ogni istante la propria, è allora al «mondo degli occhi» che Warburg si appella. Non è oltre la forma che occorre cercare, ma nelle sue stesse pieghe: alla dissoluzione nietzschiana dell'immagine, la riflessione warburghiana oppone il tentativo di cogliere nel visibile l'oltre a cui rimanda, nell'esibizione del senso ciò che le si sottrae. I confini della rappresentazione non

⁹⁹ A. Warburg, *Grundlegende Bruchstücke*, cit., WIA, III.43.1.2.1., p. 9, 3.XII.1888, 18: «[...] defensive Äusserung des Menschen, der bewusst im Kampf unterliegt (Antike bis Rafael)».

¹⁰⁰ *Ibid.*: «Empfindungsäusserung des scheinbar siegenden Menschen, unabhängig von einem unerbittlichen, siegenwollenden Gegnern, auf d. Effect auf das zusehende feierliche Publikum berechnet».

¹⁰¹ Ivi p. 46, 11.XI.1890, 107: «Form und Inhalt sind zur Erklärung des Dualismus im Kunstwerke zu abstrakte Begriffe: es müsste heissen Eigenschaft und Lebwesen, Subjekt und Prädikat –Das eigentümliche am Kunstprozesse ist, dass das Prädikat gleichzeitig mit dem Subjekt in die Erscheinung tritt».

cedono in tal modo all'informe, ma si fanno tanto instabili quanto necessari, tanto intrinsecamente mossi quanto irrinunciabili. Nel riconoscimento di questa polarità è custodita la possibilità di un rapporto creativo con le immagini, di un'esperienza che contrabbandi la loro interna irrequietezza dalla dimensione dello smarrimento in quella delle forme. Alla vigilia del suo tracollo mentale, Warburg esprime, come si vedrà, la necessità di questa tensione nella sua analisi della «Melencolia I» di Dürer¹⁰².

Y. Maikuma interpreta la malinconia come dilatazione estrema del *Denkraum*, eccessivo estendersi del warburghiano distanziamento tra il sè e l'oggetto:

La malinconia in effetti non è nient'altro che una pausa del pensiero (*Denkpause*) eccessivamente estesa, un distanziamento estremo che rende impossibile le azioni conseguenti [...]. La malinconia è il caso estremo della pausa del pensiero, che non conduce però il rimuginatore alla distanziata saggezza che ci si aspetterebbe, ma al contrario all'«alchimia, magia, fascinazione, rapporto con gli spiriti», insomma alla degenerazione della condizione di terrore mitico¹⁰³.

L'analisi di Maikuma è corretta: come si avrà modo di vedere, il distanziamento eccessivo riconduce alla perdita della distanza. Ma perché, in quale modo? Per rispondere a tale interrogativo è necessario tornare a un concetto che, come la malinconia, è connesso ad un dilatarsi del *Denkraum*: il barocco.

5. Forma e significato: l'eclissi barocca

Matthew Rampley¹⁰⁴ individua due caratteri distintivi del concetto warburghiano di barocco. In primo luogo lo sradicamento dei valori formali dell'opera dalle esperienze emotive che li hanno generati e la conseguente arbitrarietà che il legame tra significante e significato assume. In secondo luogo, «l'altro motivo che domina il riferimento di Warburg al barocco è quello dell'«inflazione». Con questa metafora economica Warburg esprime la conseguenza della degenerazione dei simboli in formule vuote, insomma l'uso di una retorica accentuata *per compensare* il fatto che l'immagine attuale non è più connessa alla sua impronta originaria»¹⁰⁵. L'intensificazione del *pathos*, che Rampley a ragione individua come caratteristica del barocco, non sembra però per Warburg e per Benjamin una misura *compensatoria*, conseguente allo svuotamento delle formule, ma un proces-

¹⁰² A. Warburg, *Divinazione antica e pagana*, cit.

¹⁰³ Y. Maikuma, *Der Begriff der Kultur*, cit., pp. 39-40 [tr. mia].

¹⁰⁴ M. Rampley, *Remembrance of things past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*, Harrassowitz, Wiesbaden 2000.

¹⁰⁵ Ivi, p. 63.

so cooriginario al distanziamento tra immagine e significato. L'unità dei due aspetti, l'allontanamento tra contenuto e forma e la dilatazione a cui quest'ultima va incontro, definisce così il barocco non come progressiva degenerazione dello stato 'normale' dell'espressione, ma come direzione intrinseca allo stesso processo rappresentativo, come modalità primaria dell'esibizione del senso. Si concluderà allora gaddianamente che «barocco è il mondo»¹⁰⁶? La risposta non è affatto scontata.

Per Warburg, come si è visto, il barocco non deriva soltanto da un allontanamento eccessivo dai contenuti effettuali dell'esperienza, ma anche dalla mancanza di un *Denkraum* sufficiente a filtrare il potenziale patetico delle antiche formule. È dunque una carenza nella riflessione, piuttosto che un'eccessiva mediatezza, a separare il patetismo dei rinascimentali minori dal genio di Dürer. La categoria del distanziamento non è sufficiente a definire la caduta in quello che Warburg chiama il «calligrafismo», perché in esso, se la separazione dal contenuto cresce, la distanza dalla forma rimane invece troppo esigua. Del resto, il barocco non è per Warburg una categoria 'scolastica' che definisce un periodo artistico successivo al Rinascimento, ma un concetto che interessa già pienamente l'arte quattrocentesca:

Dürer faceva parte quindi di quella mimica barocca verso la quale l'arte italiana si sentiva fortemente attratta fin dalla metà del Quattrocento. In modo del tutto errato si ritiene infatti che il ritrovamento del Laocoonte del 1506 sia una delle cause dello stile barocco romano del grande gesto, che in quell'epoca ha il suo inizio. La scoperta del Laocoonte è per così dire solo il sintomo esterno di un processo storico-stilistico che trova in se stesso la propria logica e sta allo zenith, non all'inizio della «degenerazione barocca»¹⁰⁷.

Il barocco è dunque una possibilità originaria dell'espressione. Con le parole di Benjamin, «non è convenzione dell'espressione», ma «espressio-

¹⁰⁶ «Un violoncello è uno strumento barocco; un contrabbasso, meglio che andar di notte; un femore, coi relativi còndili, è un osso barocco; idem un bacino; il ghiandolone fegato è una polta barocca; il sedere del manichino femmina della grande sarta Arpalice è un manichino barocco; la gobba del dromedario è barocca; le trippe del pretore Mamurra, panzone barocco, erano trippe barocche; gli enunciati del trombone in fa (chiave di basso) sono enunciati barocchi; i fagioli, le zucche, i cocòmeri oblungi sono altrettante scorribande, verso il barocco, della entelechia delle zucche e dei cocòmeri quali natura tuttavia li elabora»: «grottesco e barocco non [sono] ascrivibili a una premeditata volontà o tendenza espressiva dell'autore, ma legati alla natura e alla storia... talchè il grido-parola d'ordine 'barocco è il G.!' potrebbe commutarsi nel più ragionevole e più pacato asserto 'barocco è il mondo, e il G. ne ha percepito e ritratto la barocaggine'» (C.E. Gadda, *La cognizione del dolore*, Einaudi, Torino 1979, *Appendice*, p. 236).

¹⁰⁷ Warburg, *Dürer e l'antichità italiana*, cit., p. 199.

ne della convenzione»¹⁰⁸. Il ruolo che in esso gioca la convenzione è cioè espressione diretta di alcune problematiche inerenti all'essenza dell'espressione stessa. Sia Warburg sia Benjamin le individuano sin da principio, ma mentre Warburg si concentra sul punto d'equilibrio che evita il loro implodere, è la riflessione benjaminiana a indagare il momento in cui le contraddizioni interne alla produzione simbolica si radicalizzano nella disgregazione che il barocco rappresenta.

Alle radici del riconoscimento, comune a Warburg e a Benjamin, del carattere non conciliato, contraddittorio del simbolo, c'è l'idea dell'espressione come categoria originaria e dell'inscindibilità di forma e contenuto. All'interesse warburghiano per la genesi e le vicende delle modalità espressive umane, risponde la riflessione benjaminiana sulla natura primaria della «facoltà mimetica»¹⁰⁹. Benjamin afferma che «la più alta capacità di produrre somiglianze è propria dell'uomo. Il dono di scorgere somiglianze, che egli possiede, non è che un resto rudimentale dell'obbligo un tempo schiacciante di assimilarsi e condursi in conformità»¹¹⁰. Nel passato la legge delle corrispondenze dominava un ambito molto più esteso: attraverso azioni rituali si cercava di produrre somiglianze con la natura e con il cosmo. Per Benjamin, come per Warburg, la gestualità corporea è dunque all'origine dell'espressione. Ciò che la informava erano le «somiglianze immateriali» che l'uomo ancora sapeva cogliere: tra le sue danze e il corso degli astri, per esempio. Eppure, «le più antiche forze di produzione e ricezione mimetica»¹¹¹ non sono scomparse come sembrerebbe, ma soltanto migrate in altro ambito: rifugiate per intero nella lingua. Il carattere mimetico del linguaggio, «lo stadio supremo del comportamento mimetico e il più perfetto archivio di somiglianze immateriali»¹¹², spiega così «la somiglianza immateriale che fonda le tensioni non solo fra il detto e l'inteso, ma anche fra lo scritto e l'inteso, e altresì fra il detto e lo scritto»¹¹³. Si tratta allora di somiglianze preesistenti e nascoste, che solo il radicamento dell'espressione umana in un ordine prestabilito può garantire? Per comprendere come non sia così, occorre gettare uno sguardo alla *Premessa gnoseologica de Il dramma barocco tedesco*.

Qui ritroviamo l'idea del carattere originario della rappresentazione (*Darstellung*), che si dimostra inscindibile dalla nozione di verità. «È proprio della letteratura filosofica ritrovarsi, a ogni sua svolta, di nuovo di fronte al problema della rappresentazione»¹¹⁴: così esordisce il libro di

¹⁰⁸ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 149.

¹⁰⁹ Benjamin, *Sulla facoltà mimetica*, in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1995, pp. 71-74.

¹¹⁰ Ivi, p. 71.

¹¹¹ Ivi, p. 74.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ Ivi, p. 73.

¹¹⁴ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 3.

Benjamin sul barocco. La *Darstellung* è tutto ciò che si può ottenere mediante la conoscenza filosofica. La verità è infatti di per sé «la morte dell'intenzione (*Intention*)»¹¹⁵: *può essere solo rappresentata*.

La «rappresentazione» che è compito della filosofia tracciare non si attua dunque che attraverso l'abbandono del pensiero astratto a favore di una discesa nei particolari oggettivi del mondo. Gli «elementi cosali» possono essere così riuniti e coordinati in concetti. Sono infatti questi ultimi a dare vita, attraverso le loro correlazioni reciproche, alle *idee*:

[...] la rappresentazione delle idee si compie nel medium dell'empiria. Poiché le idee si rappresentano non in se stesse, ma solo e unicamente attraverso una coordinazione di elementi cosali nel concetto: ossia in quanto configurazioni di elementi¹¹⁶.

Il pensiero non può pertanto darsi un'autonoma forma sistematica, ma deve chinarsi ininterrottamente a raccogliere i frammenti del mondo sensibile:

Come nei mosaici la capricciosa varietà delle singole tessere non lede la maestà dell'insieme, così la considerazione filosofica non teme il frammentarsi dello slancio. Entrambi si compongono di elementi disparati [...]. Il rapporto tra l'elaborazione micrologica e la forma globale esprime quella legge per cui il contenuto di verità di una teoria si lascia cogliere solo nella più precisa penetrazione dei singoli dettagli di un concetto¹¹⁷.

Le idee a loro volta non esprimono direttamente la verità, ma la raffigurano tramite le loro reciproche correlazioni: «Ogni idea è un sole, e il suo rapporto con le altre idee è come un rapporto fra altrettanti soli»¹¹⁸.

Inoltre, la natura rappresentativa delle idee non deriva soltanto dalla varietà di elementi cosali che le costituiscono, ma anche dal carattere essenzialmente *storico* del loro determinarsi. L'idea non è l'eternamente identico che sta dietro ai mutamenti temporali, ma è l'identità che solo *in essi* si costituisce. Il concetto di «origine» esprime questa dialettica di forma e di tempo:

L'origine, pur essendo una categoria pienamente storica, non ha nulla in comune con la genesi [*Entstehung*]. Per «origine» non si intende il divenire di ciò che scaturisce, bensì al contrario ciò che scaturisce dal divenire e dal trapassare. L'origine sta nel flusso del divenire come un

¹¹⁵ Ivi, p. 11.

¹¹⁶ Ivi, p. 9. Per un approfondimento di questo farsi della rappresentazione, cfr. più avanti, Capitolo II, § 2.

¹¹⁷ Ivi, pp. 4-5.

¹¹⁸ Ivi, p. 12.

vortice, e trascina dentro il suo ritmo il materiale della propria nascita. Nella nuda e palese compagine del fattuale, l'originario non si dà mai a conoscere, e il suo ritmo si dischiude soltanto a una duplice visione. Essa vuol essere intesa come restaurazione, e dall'altro, e proprio per questo, come qualcosa di imperfetto e di inconcluso. In ogni fenomeno originario si determina la forma sotto la quale un'idea continua a confrontarsi col mondo storico, finché essa non sta lì, compiuta, nella totalità della sua storia¹¹⁹.

Le «somialtanze immateriali» che l'espressione umana instaura con le cose non sono dunque ad essa preesistenti, ma sono e iniziano ad essere soltanto in essa. Il legame tra forma e significato, da cui l'immagine scaturisce, non è cioè fondato in senso trascendentale: l'idea si dà, di volta in volta, nelle diverse apparizioni che la costituiscono, e non al di là di esse. Né è possibile intendere fenomenologicamente l'origine a cui la rappresentazione rimanda come l'invisibile che «sta fra» le varie determinazioni concrete: al pari del contenuto originario a cui le *pathosformulae* warburghiane rinviano, l'*Ursprung* benjaminiano non è sottratta al divenire, ma già sempre calata in esso, percorsa dalla tensione tra allora e non ancora, tra immediatezza della sensazione e movimento del linguaggio¹²⁰.

Si spiega così il carattere dinamico, internamente mosso che, tanto nella concezione warburghiana quanto in quella benjaminiana, il simbolo assume¹²¹. Esso è attraversato, per Warburg, dalla contraddizione tra misura e gesto patetico, distanza e immedesimazione, illuminismo e cedimento all'illusione di realtà dell'immagine. Il rifiuto dell'«interiorità priva di contrari» del classicismo, che spingerà Benjamin ad una critica del concetto stesso di simbolo, si è già compiuta, per Warburg, con la visione antiwinkelmanniana dell'antichità come «una erma bifronte di Apollo e Dioniso», la cui «duplice ricchezza» offre al Quattrocento tanto la «bella regolarità», quanto «i superlativi della mimica»¹²². Non c'è messa a distanza che garantisca definitivamente dalla contraddittorietà dell'espressione. Lo dimostra, per esempio, la Fortuna che nella cappella Sasseti è rappresentata come donna che 'cavalca' il vento su di un veliero: da un lato il nuovo umanesimo, l'astuzia e intraprendenza come valori a cui la figura rimanda, e il filtro illuministico che la lettura allegorica pare offrire nei confronti del soggetto anticheggiante; dall'altro

¹¹⁹ Ivi, p. 20.

¹²⁰ Per un approfondimento di questa tematica, cfr. il prossimo capitolo sulla concezione della storia.

¹²¹ Per una riflessione sul significato e le origini della «polarità» che caratterizza il simbolo warburghiano cfr. S. Ferretti, *La polarità nella formazione filosofica e culturale di Aby Warburg*, in *Lo sguardo di Giano*, a cura di C. Cieri Via e P. Montani, Arago, Torino 2004.

¹²² A. Warburg, *L'ingresso dello stile ideale anticheggiante nella pittura del primo Rinascimento*, cit., p. 307.

il terrore mitico che fa capolino proprio dal carattere antropomorfo dell'allegoria stessa:

[...] 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 di un avito modo di pensare antropomorfo¹²³

Il fallimento degli intenti anti-demonici dell'allegoria è al centro de *Il dramma barocco tedesco*, che riprende la tematica warburghiana della sopravvivenza degli antichi dei per indagare la contraddittorietà del simbolo non più nelle sue possibilità di mantenimento di un equilibrio dinamico, come aveva fatto Warburg, ma nelle sue conseguenze estreme.

Il capitolo *Allegoria e dramma barocco* si apre infatti con una critica all'uso, in ambito estetico, del concetto stesso di simbolo, in cui «l'unità dell'oggetto sensibile e di quello soprasensibile, che è il paradosso del simbolo teologico, viene distorta in una relazione tra apparenza e essenza»¹²⁴. La concezione tradizionale¹²⁵ del simbolo come unità pienamente realizzata di forma e contenuto, fenomeno e noumeno, si scontra con l'idea, espressa nella *Premessa gnoseologica*, che la verità non sia ciò che si cela al di là dell'immagine, ma ciò che in essa di volta in volta si dà: «né l'involucro, né l'oggetto velato [...], ma l'oggetto nel suo involucro»¹²⁶.

L'importanza del barocco e dell'allegoria come sua forma espressiva consiste nello smascheramento dell'illusione che si cela dietro la concezione del simbolo come presenza dell'universale nel particolare. La singola immagine non è infatti per il barocco che un frammento di un unico, irriproducibile complesso, in cui il significato divino del mondo è riposto. È questa la scrittura sacra di cui i geroglifici costituiscono, a partire dal Rinascimento, il modello: nei segni grafici della mistica egiziana si cerca «una saggezza originaria, capace di svelare tutte le oscurità della natura»¹²⁷. Da questo intento trae origine la scienza degli emblemi, che, unendo e compenetrando tra il Cinque e Seicento «i linguaggi per immagini egiziano,

¹²³ A. Warburg, *Le ultime volontà di Francesco Sassetti*, cit., p. 235.

¹²⁴ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 135.

¹²⁵ Per una ricostruzione di tale sfondo della critica benjaminiana, cfr. C. Zumbusch, *Wissenschaft in Bildern*, Akademie Verlag, Berlin 2004, *Einleitung* (pp. 1-30).

¹²⁶ W. Benjamin, *Le affinità elettive* (1922), in *Angelus Novus*, cit., pp. 163-243, p. 236. L'espressione si riferisce in particolare all'idea del bello, ma può essere estesa a ogni idea e quindi alla verità.

¹²⁷ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 144.

greco, cristiano»¹²⁸, accentua sempre più il proprio carattere indecifrabile e sacrale¹²⁹. L'emblematica barocca si distacca dunque dal simbolo medievale e rinascimentale, ancora incentrati sull'uomo e sulla sua condizione terrena, per rivolgersi al significato ultimo dell'universo. Nel loro rinviare ad un contenuto del tutto trascendente, i singoli elementi della rappresentazione smarriscono così ogni autonomia, per divenire parte di un tutto mai definitivamente ricomponibile, in cui forma e significato, apparenza e verità troverebbero un misterioso, inaccessibile ricongiungimento. Nel rivolgersi al sacro, la scrittura barocca si allontana dunque dalla «combinazione di atomi» propria del linguaggio alfabetico per costituirsi come immagine, totalità tanto irriproducibile quanto irrinunciabile:

La sacralità della scrittura è inseparabile dalla sua codificazione rigorosa. Perchè ogni scrittura sacra si fissa in blocchi di senso, i quali alla fine mirano a costituirne o formarne uno solo e immutabile. Perciò la scrittura alfabetica, in quanto combinazione di atomi scritturali, si allontana al massimo dalla scrittura per agglomerati sacrali. Questi ultimi si imprinono invece nella forma geroglifica. Se la scrittura vuole assicurarsi del proprio carattere sacrale – e allora non potrà sottrarsi al conflitto tra valore sacrale e comprensibilità profana – essa tenderà agli agglomerati, ossia al geroglifico. È quanto accade nel barocco. Da un punto di vista esterno e stilistico – nella drasticità della frase come nella metafora sovraccarica – lo scritto tende all'immagine¹³⁰.

Dell'unico, universale geroglifico a cui affida il proprio sapere il barocco non possiede che residui isolati, parti irrimediabilmente sconnesse: la bella totalità del classicismo è dissolta. Si apre, al suo posto, un «abisso tra l'essere figurale e il significato»¹³¹: diviene evidente la scissione tra immagine e senso, ciò che irrimediabilmente «non torna»¹³².

Nell'inseguire invano il suo contenuto, la forma si smarrisce in se stessa: «la parola ha una lascivia stralunata, perduta nell'immagine»¹³³; la cornice («dediche, prefazioni e poscritti di mano propria e altrui, certificati e referenze con cui presentarsi») si autonomizza dal suo soggetto e si fa «sovraccarica», «perché lo sguardo capace di appagarsi della cosa stessa era raro». Al suo interno, come nei quadri del manierista El Greco, la figura

¹²⁸ Ivi, p. 146.

¹²⁹ Ivi, p. 144.

¹³⁰ Ivi, p. 149.

¹³¹ Ivi, p. 140.

¹³² Per una riflessione sulla necessaria coesistenza, nell'immagine, di un momento simbolico, che si esprime nella sua autonomia significativa, e uno allegorico, che si manifesta nel suo costante rinvio al di là da sé, cfr. F. Desideri, *Forme dell'estetica*, Laterza, Roma-Bari 2004.

¹³³ Ivi, p. 154.

si fa «gesto che cerca [...] di incorporarsi il significato»¹³⁴. La riflessione benjaminiana permette allora di intravedere un motivo teorico implicito, come si vedrà, già nell'analisi di Warburg. Dietro alle fisionomie agitate dei drammi e dei quadri barocchi non si cela un semplice disinteresse per l'interiorizzazione, ma il caos, l'angoscia per la perdita del significato. Nella dilatazione della forma si esprime per l'io lo smarrimento di una distanza prospettica nei confronti del mondo, il sottrarsi di quest'ultimo a quella possibilità di configurazione la quale soltanto, come si vedrà, garantisce dalla malinconia. L'eccessivo allontanamento di immagine e contenuto riconduce così allo stesso risultato della loro primitiva, magica identificazione: il significato a cui la rappresentazione dà corpo, il suo «*eidós*», «si oscura»¹³⁵ e rimane soltanto il potere soggiogante di un *eidolon* non più interrogabile, di una datità imm modificabile. Nell'essenza che accoglie in sé l'apparenza non trova infatti, come per Cassirer, il principio della propria interna, conchiusa determinazione¹³⁶, ma la ragione della propria ineliminabile incompiutezza, la necessità della propria costante trasformazione. Il problema del barocco non è quello dell'arbitrarietà dell'immagine, del suo prescindere da un contenuto univoco e fondante, ma quello del venir meno, in essa, del legame vitale tra la forma e ciò che necessariamente l'ecede, tra il visibile e l'invisibile che l'investe di senso. Di quest'ultimo non resta, all'immagine barocca, che un riflesso remoto e inattuabile, come quello che agita, con il proprio bagliore, i cieli di El Greco.

L'allegoria barocca lascia dunque emergere, di contro alle illusioni di un'estetica conciliata, il momento spurio, non-comunicativo e contingente che separa la rappresentazione dal suo contenuto, ma non è capace di sopportarlo: condanna le immagini alla privazione del significato e la speculazione all'inseguimento di un significato senza immagine. Per questo, è certamente errata la linea interpretativa che ha voluto vedere nell'allegoria oltre all'oggetto anche il «metodo» e il «contenuto» della riflessione benjaminiana¹³⁷. Per Benjamin la *Darstellung* non si limita, come si

¹³⁴ Ivi, p. 185.

¹³⁵ Ivi, p. 150.

¹³⁶ Cfr. Introduzione, § 5 della presente ricerca.

¹³⁷ Cfr. R. Solmi, *Introduzione a W. Benjamin, Angelus Novus*, cit., pp. VII-XLIII, p. XIV-XV. Per questa interpretazione di Benjamin cfr. anche G. Lukács, *Il significato attuale del realismo critico* (1955-1956), tr. it. di R. Solmi, Einaudi, Torino 1957; M. Jesinghausen-Lauster, *Die Suche nach der symbolischen Form*, V. Koerner Verlag, Baden-Baden 1985; P. Bürger, *Kunst und Rationalität. Zur Dialektik von symbolischer und allegorischer Form*, in A. Honneth, T. McCarthy, C. Offe, A. Wellmer, *Zwischenbetrachtungen im Prozess der Aufklärung. Jürgen Habermas zum 60. Geburtstag*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1989; J. Becker, *Ursprung so wie Zerstörung: Sinnbild und Sinnggebung bei Warburg und Benjamin*, in W. Reijen, *Allegorie und Melancholie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1992, pp. 64-89; R. Kany, *Mnemosyne als Programm*, cit.; G. Schiavoni, *Fuori dal coro, introduzione a W. Benjamin. Il dramma barocco tedesco*, cit. Cfr. su questo tema A. Pinotti, *Lo studio degli estremi*, cit., e C. Zumbusch, *Wissenschaft in Bildern*, cit., pp. 15 e sgg. Per una critica alla

è visto, a dare forma ad un contenuto che la preceda, ma coincide con il suo originario costituirsi: «non ha in sé nulla di ancillare», non cade dalla cosa «come una scoria», ma «penetra» in essa «come la sua “figura”»¹³⁸. L'allegoria barocca tradisce questo compito: si sottrae alla fatica della costituzione del significato per limitarsi a rinviare ad esso come a qualcosa di preconstituito ed estraneo. Benjamin scrive che «nel contesto dell'allegoria l'immagine è soltanto segnatura, monogramma dell'essere, e non l'essere stesso nel suo involucro»¹³⁹. Al di là dell'immagine la verità non si lascia però, come si è visto, scorgere in volto né cifrare: nel volgersi direttamente ad essa, l'allegoria la riduce irrimediabilmente «in polvere»¹⁴⁰. È allora per la «pazienza» della rappresentazione, contro la fuga nell'allegorico, che Benjamin si schiera:

D'altra parte, se la meditazione non si rivolge con pazienza alla verità ma tende senz'altro e ossessivamente, con tutto l'acume del suo sguardo, al sapere assoluto, è proprio ad essa che le cose si sottraggono nella loro semplicità di cose per ridursi davanti ad essa a rimandi allegorici e in seguito in polvere. L'intenzione allegorica è così contra-

continuità che sia Pinotti, sia Zumbusch sembrano istituire tra la riflessione Benjaminiana e il concetto goethiano di simbolo cfr. tuttavia Introduzione, § 6.

¹³⁸ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 189.

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ Ivi, p. 204. Ci si discosta qui anche dalla posizione di Markus Ophälders (*Costruire l'esperienza. Saggio su Walter Benjamin*, CLUEB, Bologna 2001), che interpreta queste affermazioni benjaminiane come valide non solo per l'allegoria, ma anche per i concetti che, nella *Premessa Gnoseologica*, compongono i fenomeni nella *Darstellung* (ivi, p. 68). Il tentativo dell'autore di individuare nell'integrazione, «fino a un certo punto», tra la concezione romantica e quella goethiana dell'arte (ivi, pp. 37 sgg.) la genesi del concetto benjaminiano di esperienza come intreccio di storia e natura è straordinariamente interessante. L'istantaneità dell'*Erfahrung*, a cui tale sforzo conduce (ivi, p. 41), non può tuttavia identificarsi con quella dell'allegoria. L'istante allegorico è infatti, come quello della malinconia che dell'allegoria è la fonte, drammaticamente isolato, slegato. Lo *Jetzt* della conoscenza filosofica rinvia sempre invece, come si cercherà di mostrare, al di là di sé stesso: a ciò che non è più, e che può ancora essere. In esso, dunque, l'immagine non «accenna», come nell'allegoria, «misticamente» all'assoluto (ivi, p. 35), ma alla possibilità, per ciò che è rimasto nascosto, «mistico», di trovare nuova forma. L'istante della «dialettica in stato di quiete» (o «di tregua», come traduce Ophälders) non reca cioè in sé semplicemente una rottura, come quello della «dialettica negativa» di Theodor Wiesengrund Adorno (Adorno T.W., *Negative Dialektik*, tr. it. Di P. Lauro *Dialettica negativa*, Einaudi, 2004 Torino) – a cui Ophälders sembra talvolta un po' troppo avvicinarla – ma sempre anche, al tempo stesso, una connessione (cfr. più avanti, capitolo III, § 1 della presente ricerca): in esso la trasformazione «rivoluzionaria», il passaggio tra ciò che è e ciò che non è ancora, non è mai presente soltanto «potenzialmente» (*Costruire l'esperienza*, cit., p. 52), ma sempre anche in atto. La composizione di una vera totalità non è, come in Adorno, affidata all'utopia, ma attuata, come si cercherà di sostenere, ad ogni istante da capo.

ria alla ricerca della verità che proprio in essa appare in piena luce la coincidenza tra la curiosità, rivolta al puro sapere, e la superba separatezza dell'uomo¹⁴¹.

Assoggettate ad un significato del tutto estraneo, che le lascia frantumate, umiliate nel momento stesso in cui sembra elevarle rendendole vicarie di ben altro da esse¹⁴², le immagini allegoriche sono facile asilo per i demoni che la Controriforma vorrebbe bandire. Nel riportare in vita l'antico Pantheon, il Rinascimento aveva rianimato, insieme al suo momento apollineo, puramente estetico, anche il contenuto demonico che esso, a partire dalla tarda antichità, aveva acquisito. Cacciati dall'Olimpo con l'avvento del cristianesimo, gli antichi dei si erano infatti trasformati in divinità della natura, oscure forze che governavano, come le potenze astrali, i processi terrestri. Benjamin riprende la riflessione warburghiana sul riemergere, ad opera degli umanisti, del carattere demonico delle antiche immagini¹⁴³, per individuare nell'incontro tra l'antichità rinascimentale e lo spirito della Controriforma l'origine dell'allegoria barocca. È infatti il concetto controriformistico del peccato che, nell'investire tanto la natura, quanto gli antichi dei che la governano, induce a cercare nella trasfigurazione allegorica di questi ultimi la loro unica possibilità di salvezza. L'allegoria tenta di liberare le immagini dalla loro componente corporea, creaturale, per elevarle a puri concetti. Questi ultimi, però, accolgono nuovamente in sé quel contenuto demonico che avrebbero dovuto annientare: «l'estinguersi delle figure e il loro ridursi a concetti è [...] il presupposto per la metamorfosi allegorica del pantheon classico in un mondo di *creature magico-concettuali*»¹⁴⁴. Le immagini allegoriche di queste ultime non inducono le antiche divinità a «volatilizzarsi», a farsi «via via più astratte»¹⁴⁵ ma, al contrario, danno loro nuovo corpo. Benjamin riprende il tema warburghiano della contraddittorietà dello sforzo allegorico, che nel ricondurre «i fenomeni celesti» «in forma umana allo scopo di costringerne la forza demonica nello spazio di una figura»¹⁴⁶, li investe di un'apparenza minacciosamente autonoma e reale. Mentre si volge al controllo del potenziale magico dell'immagine, l'allegoria ne mantiene al tempo stesso viva la memoria:

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² È questa una delle «antinomie dell'allegorico». Cfr. *Il dramma barocco tedesco*, pp. 148-149.

¹⁴³ È soprattutto *Divinazione antica e pagana in testi ed immagini dell'età di Lutero*, cit., ad essere citato. Per una riflessione su questo saggio warburghiano, cfr. il prossimo paragrafo.

¹⁴⁴ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 201 [corsivo mio].

¹⁴⁵ Ivi, p. 198.

¹⁴⁶ A. Warburg, *Divinazione antica e pagana*, cit., p. 364; citato in W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, p. 196.

[...] la profezia di Prudenziò – «Il marmo risplenderà, puro da ogni sangue; i bronzi, che ora sono presi per idoli, si ergeranno senza colpa» – milleduecento anni più tardi non si è ancora avverata. Per il Barocco, e prima ancora per il Rinascimento, i marmi e i bronzi antichi continuavano a emanare quel brivido con cui Agostino aveva riconosciuto in essi, «per così dire, i corpi degli dei». «Essi erano abitati da spiriti che potevano essere evocati, e che erano in grado di nuocere ai loro fedeli e adoratori, o viceversa di soddisfarne i desideri»¹⁴⁷.

Si mostrerà come il carattere demonico dell'allegoria sia al centro dell'interpretazione benjaminiana della malinconia. Per Warburg, al contrario, la «Melencolia I» di Dürer segna il momento in cui l'umana autocoscienza prevale sull'illusione dei demoni. Ma la vittoria, come si vedrà, non è definitiva.

6. Il volto umano di Saturno

Il saggio *Divinazione antica e pagana in testi e immagini dell'età di Lutero* nasce dall'interesse che Warburg sin dal 1908 aveva maturato per le rappresentazioni astrologiche. Nel culto superstizioso dei pianeti era possibile indagare con particolare chiarezza il fenomeno dello scambio magico tra significante e significato, il timore di fronte all'autonomia illusoria dei simboli.

Al centro della fede negli astri è la figura terrificante di Saturno, demone della malinconia:

Sceglieremo Saturno come astro-guida in questa peregrinazione attraverso il labirinto dei demoni astrali, perché anche nell'età della Riforma il timor di Saturno sta al centro della fede negli astri¹⁴⁸.

Warburg riprende le ricerche di Giehlow sulla concezione rinascimentale del legame tra influsso saturnino e *humor melancholicus*¹⁴⁹ ai fini di una propria reinterpretazione della «Melencolia I» di Dürer. Come già Giehlow aveva osservato, emerge in quest'opera, di contro alla sottomissione medievale alla potenza distruttiva degli astri, la nuova fiducia che il Rinascimento ripone nell'uomo. Nell'incisione di Dürer il mostro Saturno lascia infatti il posto ad una figura umana che siede pensierosa:

Da quel demone planetario accigliato, divoratore di fanciulli, dalla cui lotta entro il cosmo con un altro pianeta reggente dipende la sorte della creatura irradiata, nasce in Dürer, in virtù di una meta-

¹⁴⁷ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 200.

¹⁴⁸ A. Warburg, *Divinazione antica e pagana*, cit., p. 332.

¹⁴⁹ Sugli studi che da Giehlow, a Warburg, sino a Panofsky, Klbanky e Saxl si rivolgono a questo tema, cfr. Introduzione, § 3 e 4.

morfosi umanizzante, l'incarnazione plastica dell'uomo lavoratore che pensa¹⁵⁰.

La proiezione di cause magiche è sostituita dall'analisi di uno stato d'animo interiore:

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 pensosità¹⁵¹.

A permettere a Dürer di abbandonare l'iconologia dell'acèdia, la passività senza rimedio in cui precipita il melanconico medievale, per rappresentare invece, come aveva osservato Giehlow, la meditazione creativa propria di quella «malinconia eroica» che il Rinascimento, sulle orme di Aristotele, richiama in vita¹⁵², è dunque, per Warburg, la capacità di riappropriarsi di ciò che, nell'immagine, sembra trascendere ogni controllo, eccedere ogni comprensione. A contrapporre l'opera düreriana al Medioevo è cioè lo stesso processo di interiorizzazione che, nel saggio sull'antichità italiana¹⁵³, la oppone, come si è visto, al barocco: ciò che all'esterno si manifesta come potenza ignota, caos irriducibile, è ricondotto all'interno, raggiunto dalla riflessione. È quest'ultima, infatti, a strappare Saturno alla sua estraneità demonica: «in Dürer il demone Saturno è [...] reso innocuo dall'attività propria riflessiva della creatura irradiata»¹⁵⁴. Nella «somialianza umana» che caratterizza la «Melencolia I» si esprime dunque il tentativo, per l'io, di stabilire un legame con il non-io a cui l'immagine dà forma, di sottrarre quest'ultimo all'incommensurabilità che gli è propria:

Nel periodo di transizione del primo Rinascimento la causalità pagano-cosmologica trovò la propria espressione in simboli antichegianti delle divinità; dal grado maggiore o minore in cui questi sono saturi di somiglianza umana dipende il vario sviluppo che dal culto demonico religioso conduce alla trasformazione puramente artistica spiritualizzata¹⁵⁵.

Nel dare un volto all'ignoto, l'arte lo trasforma, liberandolo dal terrore. È questa la promessa che l'elemento «apollineo» della classicità, a cui Dürer si rivolge, custodisce: ricondurre l'incommensurabile a una misu-

¹⁵⁰ A. Warburg, *Divinazione antica e pagana*, cit., p. 357.

¹⁵¹ Ivi, p. 359.

¹⁵² Per un confronto tra la concezione, di origine aristotelica, della «malinconia eroica» e quella medievale dell'«acèdia», cfr. Introduzione, § 3 della presente ricerca.

¹⁵³ A. Warburg, *Dürer e l'antichità italiana*, cit. Cfr. Capitolo I, § 3 della presente ricerca.

¹⁵⁴ A. Warburg, *Divinazione antica e pagana*, cit., p. 359.

¹⁵⁵ Ivi, p. 358.

ra, l'informe alla forma. Nell'«almanaccare faustiano sulle proporzioni», che caratterizza l'intera opera düreriana, il caos incontra la necessità del proprio «acquietamento»:

[...] l'antichità lo [Dürer] aiutava nella mediazione italiana non soltanto come stimolo dionisiaco, bensì anche come acquietamento apollineo: l'Apollo del Belvedere gli stava dinnanzi allorchè egli indagava la misura ideale del corpo virile, e alle proporzioni di Vitruvio egli raffrontava la reale natura. Questo almanaccare faustiano sulle proporzioni ha dominato Dürer con intensità crescente per tutta la sua vita¹⁵⁶.

Attraverso la «trasformazione puramente artistica» dell'immagine l'apparenza magica di quest'ultima cede il posto al suo valore estetico, il suo carattere culturale alla sua fruizione contemplativa:

L'atto più propriamente creativo che fa della «Melencolia I» di Dürer il foglio di conforto umanistico contro il timor di Saturno, può essere capito soltanto riconoscendo come quella mitologia magica sia il vero e proprio materiale che nella trasformazione artistica è spiritualizzato¹⁵⁷.

L'«acquietamento» a cui l'elemento caotico, incontrollabile del simbolo così perviene non sembra, però, definitivo. La tavola numerica presente nell'incisione «Melencolia I» è infatti ancora riconducibile alla credenza astrologica: è il quadrato di Giove, pianeta in grado di temperare e nobilitare i pericolosi influssi di Saturno. Proviene dalle pratiche della medicina ermetica, come il teucrion, la pianta che la figura reca in capo, tradizionale rimedio contro la malinconia. L'emancipazione dai demoni è quindi in Dürer soltanto parziale, così come in Lutero, la cui resistenza alle interpretazioni astrologiche allora imperanti è oggetto della prima parte del saggio:

Lutero e Dürer si incontrano dunque, fino a un certo punto, nella loro lotta contro la mitologia della grande congiunzione [quella tra Giove e Saturno]. In essi vi è già la polemica per l'emancipazione interna, intellettuale e religiosa, dell'uomo moderno, certo soltanto agli inizi: infatti, come Lutero teme ancora i *monstra* cosmici (e le antiche Lamie per giunta), così nemmeno la «Melencolia» è ancora del tutto esente dalla paura degli antichi demoni. Il suo capo non è ornato dall'alloro, bensì dal teucrion, la pianta medicinale classica contro la malinconia, ed essa si difende nel senso di Ficino dalla maligna influenza di Saturno mediante quel magico quadrato numerico¹⁵⁸.

¹⁵⁶ A. Warburg, *Dürer e l'antichità italiana*, cit., p. 198.

¹⁵⁷ A. Warburg, *Divinazione antica e pagana*, cit., p. 357.

¹⁵⁸ Ivi, p. 360.

Il fatto che, con la «Melencolia I», il processo di liberazione dall'apparenza magica delle immagini sia «agli inizi» non significa che sia possibile individuarne un compimento. Mentre Warburg scrive il suo saggio, l'Europa è dilaniata dalla prima guerra mondiale: alla rappresentazione che il tempo tumultuoso di Lutero si faceva dei «moti dei lucenti corpi cosmici come di uomini guerreggianti»¹⁵⁹ risponde il terremoto che sta allora scuotendo il mondo dell'autore. In quel momento Warburg si rivolge all'umana capacità di ripristino della ragione, ma mai come allora poteva anche coglierne l'ineliminabile conflittualità con ciò che, nelle immagini, sembra irrimediabilmente sottrarsi. Quando il saggio fu pronto, infatti, il suo autore era così prossimo alla psicosi che doveva colpirlo, che dovette chiedere aiuto a Saxl per curarne la pubblicazione¹⁶⁰.

A resistere ad ogni tentativo di smascheramento razionale è, nell'immagine, quell'illusione consapevole, posta «in riserva»¹⁶¹, da cui quest'ultima, come si è visto, trae la propria vita. Il «peculiare crepuscolo»¹⁶² che avvolge il simbolo, rendendolo refrattario ad ogni compiuto controllo, non caratterizza, come per Vischer, soltanto l'arte, ma appartiene, per Warburg, all'essenza stessa della rappresentazione. Neppure la scienza permette dunque una definitiva cacciata dei demoni: come il caso della commistione tra cosmologia e mitologia astrologica testimonia, nei segni attraverso i quali il pensiero si orienta si annida inevitabilmente l'apparenza di un'esistenza autonoma e disorientante.

La costitutiva incompiutezza che caratterizza il processo di «emancipazione interna, intellettuale e religiosa, dell'uomo moderno»¹⁶³ non suscita tuttavia in Warburg alcuna simpatia irrazionalistica, anzi. Proprio il riconoscimento di un'ineliminabile compresenza, nell'immagine, di trasparenza e opacità, controllo e credenza, permette di cogliere l'importanza dei momenti liberatori e la loro necessità:

Mi va di lasciarmi trascinare attraverso un Inferno soltanto da chi confidi abbia anche la capacità di condurmi attraverso il Purgatorio fino al Paradiso. Ma proprio questo manca ai moderni; non chiedo un Paradiso dove tutti cantino salmi vestiti di bianco e privi di genitali e i cari agnellini si aggirino in compagnia di buoni leoni fulvi senza desideri carnali – ma disprezzo chi perde di vista l'ideale dell'*homo victor*¹⁶⁴.

¹⁵⁹ Ivi, p. 342.

¹⁶⁰ Cfr. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, cit., pp 181 e sgg.

¹⁶¹ F.T. Vischer, *Il simbolo*, cit., p. 154. Cfr. più indietro, capitolo, § 4 della presente ricerca.

¹⁶² F.T. Vischer, *Il simbolo*, cit., p. 152.

¹⁶³ A. Warburg, *Divinazione antica e pagana*, cit., p. 342.

¹⁶⁴ WIA, GC, A. Warburg to J. Dwelshauvers (Mesnil), 26.VI.1896, p. 7: «Ich mag mich nur von jemandem durch ein Inferno schleifen lassen, dem ich auch die Fähigkeit als Führer durchs Purgatorio zum Paradiso zutraue. Aber daran fehlt es

7. Malinconia e crisi dell'immagine

Nel fare propria, ne *Il dramma barocco tedesco*, l'interpretazione warburghiana della malinconia, Benjamin la sottopone ad alcuni netti, inaspettati capovolgimenti.

Se nella «Melencolia I», per Warburg, il caos esterno è interiorizzato, ricondotto ad una compostezza assorta, per la riflessione benjaminiana l'incisione racchiude invece, ancora «in germe» e «legata dalla forza di un genio», ma pronta ad esplodere, l'esteriorizzazione dei contenuti che caratterizza l'immagine barocca. L'«incarnazione plastica»¹⁶⁵ di uno stato d'animo, da cui, nell'interpretazione warburghiana, l'opera di Dürer trae il suo carattere unitario, lascia infatti il posto, nell'analisi di Benjamin, alla «fioritura» allegorica di significati dispersi:

Questo «frutto estremamente maturo e misterioso della cultura cosmologica dell'epoca di Massimiliano», come lo chiama Warburg, potrebbe contenere in germe la pienezza allegorica del barocco, qui ancora legata dalla forza di un genio e tuttavia pronta a un'esplosiva fioritura¹⁶⁶.

Al centro dell'immagine düreriana non è più, come per Warburg, l'uomo, ma la finitezza della natura di contro alla trascendenza divina. Il warburghiano «spirito di *umana pensosità*»¹⁶⁷ cede così alla tristezza che, nello sguardo del *cane*, riflette la perdizione della creatura:

Tra le intenzioni contemplative essa è in effetti quella propriamente creaturale, e da sempre è stato osservato che lo sguardo del *cane* la esprime con non minore intensità del genio che rimugina¹⁶⁸.

La malinconia non è dunque più, come per Warburg, un'attitudine specifica dell'uomo, ma accomuna quest'ultimo non soltanto alle altre creature, ma alla stessa natura inanimata. È infatti nel simbolo della pietra, di cui è per lo più sfuggita agli studiosi l'importanza, che l'*humor melancholicus* si esprime come conflitto tra la «massa inerte» del creato e la potenza divina:

eben den Modernen; ich verlange kein Paradies, wo alle weissgekleidet und ohne Genitalien Psalmen singen und die lieben Lämmchen mit den guten gelben Löwen ohne fleischliche Gelüste spazieren gehen – aber ich verachte den Mann, der das Ideal: homo victor aus den Augen verliert».

¹⁶⁵ A. Warburg, *Divinazione antica e pagana*, cit., p. 357 (cfr. paragrafo precedente della presente ricerca).

¹⁶⁶ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 128.

¹⁶⁷ A. Warburg, *Divinazione antica e pagana*, cit., p. 359.

¹⁶⁸ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 121 [corsivo mio]. Su questo legame tra cane e inespresso cfr. l'impagabile «meditazione sull'essere cane» e sul pascoliano «latrare dell'anima» di Hans Tuzzi, *Gli occhi di Rubino. Di cani, di libri, di cani nei libri*, Edizioni Sylvestre Bonnard, Milano 2006.

Il recupero degli antichi simboli della malinconia [...] ne ha probabilmente sorvolato uno, che sembra essere sfuggito all'attenzione di Giehlow e di altri studiosi. Si tratta della pietra [...]. Può darsi che nel simbolo della pietra si debba vedere solo la figura più esplicita della Terra fredda e asciutta. Ma si può anche pensare [...] che la massa inerte alluda al concetto propriamente teologico di melanconico, che è quello di un peccato mortale. È l'*acedia*, la *pigrizia del cuore*¹⁶⁹.

La lettura benjaminiana fa quindi prevalere sulla malinconia eroica d'ispirazione aristotelica la più antica concezione medievale, centrata sull'idea del peccato capitale dell'*acèdia*¹⁷⁰. Alla «spiritualizzazione»¹⁷¹ che, in Warburg, spoglia Saturno della sua apparenza demonica, Benjamin contrappone la «pigrizia del cuore», l'indifferenza spirituale che getta il melanconico tra le braccia di Satana. A quest'ultimo appartiene infatti, per la cristianità, il mondo della materia inanimata ed inerte in cui l'*acedia* precipita lo spirito:

Per il dramma barocco è importante il fatto che il Medioevo avesse rivestito delle sembianze di Satana lo stretto legame tra la materialità e il demoniaco. Ma soprattutto, il concentrarsi delle molteplici istanze pagane in *una* figura di Anticristo dai tratti teologicamente rigorosi fa sì che proprio alla materia, più che ai demoni, venga assegnata un'apparenza oscura e soverchiante [...]. Se l'intenzione allegorica si rivolge al mondo delle cose creaturali, un mondo morto o tutt'al più semivivo, l'uomo non cade sotto il suo sguardo. Se essa si attiene unicamente agli emblemi, la metamorfosi repentina, la salvezza, non sono pensabili¹⁷².

Gli intenti di Benjamin sono dunque opposti a quelli di Warburg? Per rispondere occorre chiarire il significato che la malinconia assume all'interno del pensiero benjaminiano.

¹⁶⁹ Ivi, pp. 128-130.

¹⁷⁰ L'evidenziazione del carattere dialettico della malinconia, notato per primo da Aristotele, è per Benjamin un grande merito di Panofsky e Saxl: «[...] si annuncia un tratto dialettico della concezione di Saturno, che corrisponde nel modo più sorprendente alla dialettica del concetto greco di melanconia. L'aver scoperto questo nucleo vitale dell'immagine di Saturno è il merito specifico di Panofsky e Saxl nel loro bel lavoro *Dürers Stich "Melencolia I" und der maximilianische Humanistenkreis* [La «Melencolia I» di Duerer e la cerchia umanistica di Massimiliano]» (ivi, p. 124). L'*extremitas* propria del melanconico benjaminiano è tuttavia priva di quell'equilibrio, quel senso della «misura nella dismisura» che in Aristotele e poi in Ficino ripara il melanconico di talento dagli eccessi negativi del suo temperamento. L'allegorista di Benjamin è totalmente sprofondata nella sua malinconia e negli eccessi che essa comporta: l'*extremitas* è un continuo spingersi sino agli estremi. La malinconia barocca si avvicina così più all'*acedia* medievale che alla malinconia aristotelica. Cfr. in proposito M. Bertozzi, *Melanconie barocche*, cit.

¹⁷¹ A. Warburg, *Divinazione antica e pagana*, cit., p. 358, (cfr. paragrafo precedente della presente ricerca).

¹⁷² Ivi, pp. 201-202.

Il concetto di malinconia è elaborato per la prima volta ne *Il dramma barocco tedesco*, ma è centrale anche nella più tarda raccolta di appunti sui *passages* parigini, il cosiddetto *Passagen-Werk*¹⁷³. Il legame fondamentale che in entrambe le opere esso intrattiene con l'allegoria segnala che per Benjamin, come già per Warburg, la malinconia è direttamente connessa al problema delle immagini. Mentre in Warburg essa è colta come il momento in cui l'individuo moderno trova la forza di raccogliersi in se stesso per sottrarsi alla soggezione magica ai propri simboli, per Benjamin la malinconia rappresenta il momento in cui, venuto meno il legame tra forma e significato, l'immagine, svuotata, sfugge ad ogni possibilità di controllo. Due letture contrapposte, dunque, che tuttavia conducono sorprendentemente, come si vedrà, ad un progetto per molti versi simile.

Come si è visto, la riflessione warburghiana sull'immagine non si rivolge infatti soltanto alle opere d'arte ma ad ogni forma di espressione, 'nobile' o, come le illustrazioni astrologiche, 'secondaria', definitivamente impressa nella materia o, come le danze rituali, di volta in volta agita. Nel fare proprio l'intento di Warburg, Benjamin estende la propria indagine ad ogni momento, anche sfuggente, della presentazione del senso: immagine non è soltanto ciò che, come la scrittura, o le arti plastiche, è intenzionalmente e universalmente codificato come tale, ma ogni suono, odore, parola in cui il sentire, anche solo per un istante, prende corpo. Le immagini benjaminiane non appartengono più di quelle warburghiane alla sfera puramente mentale, ma sono invece, al pari di queste ultime, già sempre attraversate dalla tensione tra l'esterno e l'interno, tra ciò che emerge alla forma e ciò che le rimane sottratto, tra l'identità e il mutamento. È ad una riflessione su queste polarità, da cui la rappresentazione trae la propria vita, che, nel riprendere l'analisi warburghiana della malinconia, Benjamin mira.

Se Warburg aveva visto nella «Melencolia I» «l'incarnazione plastica dell'uomo lavoratore che pensa», Benjamin ne *Il dramma barocco tedesco* riprende il tema di Panofsky e Saxl¹⁷⁴ degli oggetti che, abbandonati ai piedi della figura, esprimono l'estraneazione di quest'ultima da ogni attività vitale¹⁷⁵. La malinconia allegorica nasce infatti da un sentimento di assoluta nullità della realtà terrena di contro ad una essenza sempre trascendente. L'allegoria è, come si chiarirà, un tentativo, destinato allo scacco, di salvare il mondo da questo annullamento di senso: nello sforzo di rianimare la natura svuotata dai significati, il malinconico gliene attribuisce allegoricamente di nuovi. Propria della malinconia è dunque una «riluttanza a vivere» che spegne gli affetti e la connessione emotiva con il mondo: all'«umana pensosità» di Warburg subentra un

¹⁷³ Trad. it. *Parigi, capitale del XIX secolo*, cit.

¹⁷⁴ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturno e la melanconia*, cit., pp. 296-297. Per le differenze nell'interpretazione della «Melencolia I» tra Warburg e la successiva lettura di Panofsky e Saxl, cfr. Introduzione, §§ 3 e 4 della presente ricerca.

¹⁷⁵ *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 116.

vero e proprio «crampo contemplativo»¹⁷⁶, che chiude il soggetto in una spasmodica attività mentale.

Quel che più importa è che la contemplazione melanconica non è diretta verso l'alto, verso entità celesti, ma verso gli oggetti più prossimi: verso la terra (di qui lo sguardo rivolto al suolo della *Melanconia I* di Dürer), che cerca di salvare. La speculazione che sorge dalla compressione malinconica fa delle cose più vicine e comuni degli enigmi, i frammenti di un mistero interamente mondano. L'allegoria che nasce dalla malinconia conduce così ad un avvicinamento estremo all'oggetto, all'ingrandimento di ogni suo singolo elemento: «Sulla via verso l'oggetto – anzi, sulla traiettoria nell'oggetto stesso»¹⁷⁷. Ma non si tratta della penetrazione nel particolare necessaria alla filosofia di cui Benjamin tratta, come si è visto, nella *Premessa gnoseologica a Il dramma barocco tedesco*: la malinconia produce un incremento di immagini, ma sono immagini prive di conoscenza, disperatamente vuote e disgregate.

La malinconia si rifiuta infatti di accettare la dotazione di senso che il mondo vorrebbe rivendicare per sé, e per questo lo fa a pezzi, nello sforzo di salvarne i singoli brandelli. «Poiché coloro che scavavano più a fondo si vedevano gettati nell'esistenza come in un campo di macerie, al centro di azioni a metà, inautentiche» scrive Benjamin ne *Il dramma barocco tedesco*¹⁷⁸. Trasportato dal malinconico sentimento di estraneità, l'allegorista estrapola gli oggetti dal loro contesto vitale, per dotarli di un significato superiore. In questo modo, però, li uccide nel momento stesso in cui cerca di salvarli: la speranza di rianimare la natura si tinge irrimediabilmente del dolore per la sua morte. Nel divenire allegoria, l'immagine non acquista infatti nuova vita, ma si riduce a *maschera*, sinistra dissimulazione del vuoto del significato:

Il lutto è la mentalità nel cui ambito il sentimento rianima il mondo svuotato nella forma di una maschera, per attingere un enigmatico compiacimento alla sua vista¹⁷⁹.

Nell'«enigmatico compiacimento» che accompagna lo svuotamento del mondo dal suo significato vitale, la sua riduzione a maschera, si esprime la «parentela» che lega il «lutto» all'«ostentazione»¹⁸⁰, la disperazione dell'allegorista alla sua illimitata superbia. Nel proiettare il proprio sentimento

¹⁷⁶ Ivi, p. 116 (mi attengo però alla traduzione di E. Filippini, piuttosto che a quella, più recente, di F. Cuniberto).

¹⁷⁷ Ivi, p. 116 (ma mantengo in parte la precedente traduzione di E. Filippini, che in questo caso rende il senso del testo benjaminiano meglio di quella di F. Cuniberto).

¹⁷⁸ Ivi, p.142.

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ Ivi, p. 116.

di perdizione sulla realtà esterna, il malinconico ne diviene infatti il giudice supremo, condannandola senza appello alla dannazione. Il mondo è così pronto per essere distrutto e sezionato, nella ricerca di un ordine diverso. Per il suo carattere scheletrico e frammentario, l'oggetto allegorico non è tuttavia mai in grado di appagare lo sguardo in cerca di pienezza, di «vera vita», ma lo attrae senza sosta su di sé. In questo infinito ripetersi consiste l'ostentata gravità dell'allegorista, il suo continuo, intenzionale sprofondamento: «il lutto» scrive Benjamin «ha la facoltà di una particolare intensificazione, di un continuo approfondimento della sua intenzione»¹⁸¹.

L'allegorista si cala dunque in un'interrogazione senza fine dei frammenti di materia che estrapola dal loro contesto. Poiché «è proprio di ogni virtù avere una fine di fronte a sé, e cioè il suo modello in Dio; mentre la dannazione inaugura sempre un progresso all'infinito»¹⁸², il protrarsi all'infinito dell'attività allegorica conferisce a quest'ultima un carattere demoniaco. Altrettanto demoniaco è, nell'immagine barocca, il sottrarsi della materia al dominio dello spirito: sciolta da ogni legame vitale con il significato, la forma sensibile acquisisce, come si è visto, una minacciosa autonomia. Nella figura di Satana, che emerge alla fine de *Il dramma barocco tedesco*, si esprime la potenzialità eversiva, demistificante che caratterizza la malinconia benjaminiana. Satanico è infatti lo scioglimento, nella cattiva infinità e nella pura materialità dell'allegoria, dell'apparenza illusoria dell'immagine come totalità, realizzazione univoca e compiuta del nesso tra contenuto e forma, spirito e materia¹⁸³. Se la dissoluzione di tale illusione, su cui si fonda il concetto classico di simbolo, è, come si è visto, necessaria¹⁸⁴, altrettanto irrinunciabile è tuttavia, per Benjamin, che l'unità di fenomeno sensibile ed idea sia sempre nuovamente sottratta al proprio scacco. In essa soltanto, infatti, la conoscenza ha la propria condizione di possibilità: «mentre la salvazione dei fenomeni si compie per mezzo delle

¹⁸¹ Ivi, p. 143.

¹⁸² Ivi, p. 205.

¹⁸³ Per questo suo «ghigno» (ivi, p. 202) interno, questa sua potenzialità demistificante nei confronti di ogni totalità che si voglia in sé risolta, l'allegoria è accostabile al concetto, trattato da Benjamin in *Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik* (1919, tr. it. *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, Einaudi, 1982 Torino), dell'ironia romantica. Su quest'ultima cfr. lo studio di M. Ophälders, *Dialettica dell'ironia romantica. Saggio su K.W.F. Solger* (CLUEB, Bologna 2000). Nel suo saggio su Benjamin (M. Ophälders, *Costruire l'esperienza*, cit.), lo stesso autore sembra però procedere ad un'identificazione forse eccessiva tra l'ironia solgeriana e il benjaminiano «balenare» della conoscenza. All'interno di quest'ultimo viene infatti meno, come si cercherà di mostrare, il carattere progressivo che caratterizza, invece, la riflessione romantica (che può, di volta in volta, «essere elevata, ma non ridotta»: W. Benjamin, *Sul concetto di critica*, cit., p. 52) Non è pertanto «bruciando» (*Costruire l'esperienza*, cit., p. 62) che il fenomeno libera, per Benjamin, il proprio contenuto di verità, ma recuperando al contrario ogni volta, al proprio interno, ciò che al procedere della riflessione, inevitabilmente, sfugge.

¹⁸⁴ Cfr. più indietro, § 5.

idee, la rappresentazione delle idee si compie nel medium dell'empiria»¹⁸⁵. La malinconia non può allora costituire l'ultima parola: nell'abdicare definitivamente al legame tra apparenza e significato, essa si fa espressione della rinuncia all'espressione, comunicazione dell'incapacità di comunicare. Nella risata satanica con cui la materia, alla fine del libro sul barocco, trionfa feticisticamente sulla coscienza si esprime il venir meno di ogni linguaggio: della *Darstellung* a cui per Benjamin, come si è visto, la verità si affida, la malinconia non conserva che le spoglie¹⁸⁶.

Ne *Il dramma barocco tedesco* la tristezza allegorica non è mai temporanea né si tinge mai di dolcezza, ma solo di un nero profondo, nel quale la soggettività annega e il dramma del mondo affonda le sue radici: la sua poesia è sempre inesorabilmente dilacerante. La malinconia non è uno stato d'animo, ma lo stato delle cose. L'allegorista è più un 'tipo' che un essere umano in carne ed ossa. Nel *Passagen-Werk*, invece, la malinconia assume sembianze moderne: elegge ad oggetto delle sue allegorie non più, come nel barocco, il cadavere, ma la merce e diviene *spleen*. Questo indica, oltre allo stato di catastrofe permanente della malinconia più violenta, anche un più vago e soggettivo velo di noia, che avvolge nel suo grigiore l'abitante delle grandi città. È lo stato d'animo di chi vagabonda senza meta, come il *flâneur*, o di chi attende silenzioso qualcosa di perfettamente ignoto. Ad entrambi capita di anelare ad una giornata senza sole, in cui il tempo scompare e le ore si fanno uniformi e vuoti raccoglitori d'ozio:

La pioggia di città, con quel suo invito tanto penetrante a lasciarsi trasportare dal sogno negli anni della prima infanzia, risulta comprensibile solo a chi sia cresciuto in una grande città. La pioggia tiene ovunque più nascosti e rende le giornate non solo grigie, ma uniformi. Così dal mattino alla sera si può far sempre la stessa cosa [...] mentre il sole invece ombreggia le ore e non si addice al sognatore¹⁸⁷.

Nel *Passagen-Werk* diviene più evidente il nesso tra malinconia e sogno. Esso era già presente ne *Il dramma barocco tedesco*:

¹⁸⁵ Ivi, p. 9.

¹⁸⁶ Non è pertanto condivisibile una posizione come quella di Adi Efal, che nell'articolo *Warburg's "Pathos Formula" in Psychoanalytic and Benjaminian Contexts* («Asaph», 5, 2000) individua tra gli elementi che differenziano Benjamin da Warburg la declinazione malinconica e lamentosa che il primo dà dei temi warburgiani: «Benjamin exchanges the anxiety and fear directed toward the vital presence and the defense procedures against it, which are latent in the concept of the Warburgian "Pathos Formula", for a melancholic concept of continuous mourning for a presence that never was. The phrase, "you live and do me no harm", is exchanged for the phrase, "you're dead" (or dying) and so cannot give me redemption». L'identificazione del pensiero benjaminiano con la malinconia di cui tratta va di pari passo con quella con l'allegoria, che, come si è visto, è un errore assai diffuso (cfr., Capitolo I, § 5 del presente lavoro).

¹⁸⁷ Benjamin, *Parigi capitale*, cit., D Ia, 9.

Il mondo che si rende percepibile nei *Reyen*¹⁸⁸ è quello dei sogni e dei significati. L'esperienza dell'unità dei due mondi è la prerogativa del melanconico¹⁸⁹.

Nel libro sul dramma, tuttavia, il sogno non ha alcunchè della morbidezza che caratterizza il sonno della collettività del diciannovesimo secolo: è piuttosto il sogno molesto, talvolta premonitore, che la vulgata attribuisce sin dal Medioevo al malinconico.

L'unità di sogno e mondo percepito è nondimeno un tratto fondamentale della malinconia. Il sogno è lo spazio interiore in cui il malinconico trasfigura completamente la realtà, in un continuo rimescolamento e in un'ininterrotta reinterpretazione dei segni in cui essa si muta.

Ma i sogni, si sa, «non hanno nessun lato esterno»¹⁹⁰: finchè vi si è immersi è impossibile renderli utili alla veglia, a quella realtà con cui il malinconico li confonde. Se la «profonda inclinazione umana al sogno costituisce forse l'autentica forza dell'*accidia*» (M 3, 10), è ora, per Benjamin, di prepararsi al risveglio. È, ancora una volta, la riflessione warburghiana a giungergli in aiuto.

¹⁸⁸ I cori del dramma.

¹⁸⁹ Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, p. 168.

¹⁹⁰ «I *passages* sono case e corridoi che non hanno nessun lato esterno – come il sogno» (L Ia, I).

CAPITOLO II

MALINCONIA E FILOLOGIA: IL FUTURO DIMENTICATO

1. *L'immagine in movimento*

Nel *Passagen-Werk*, Benjamin individua come tratto caratteristico della malinconia l'immedesimazione (*Einfühlung*): «nei casi estremi, quando all'orizzonte deserto non compare nessuna vela e nessuna cresta d'onda, al soggetto isolato, colto dal *taedium vitae*, rimane un'ultima cosa: l'immedesimazione»¹. La malinconia, come si è visto, priva l'immagine di ogni tensione tra interno ed esterno: viene meno ogni differenza tra forma e significato, tra sonno e veglia. Il soggetto si immedesima allora senza residui in ciò che è più vicino, in un'apparenza sensibile che, nella sua immediatezza, si sottrae ad ogni possibilità di intervento, di comprensione. L'immagine in cui il melanconico sprofonda è senza tempo, irrimediabilmente chiusa nella propria datità. Così, ad esempio, abdicato ad ogni sogno di un'umanità migliore, la borghesia del XIX secolo affida la propria interiorità e la propria storia agli arredi sovraccarichi delle stanze in cui si rinchiude, vere e proprie «tele di ragno» in cui spazio e tempo restano avviluppati:

Intérieur del XIX secolo. Lo spazio si traveste, indossa come un essere tentatore i costumi degli stati d'animo [...]. In fondo, le cose sono solo manichini, e perfino i grandi momenti della storia sono solo costumi sotto i quali essi scambiano occhiate di intesa col nulla, con il meschino e il banale. Tale nichilismo è il nucleo profondo dell'intimità borghese [...] questo stato d'animo comprende anche un'avversione per lo spazio aereo libero, per così dire uranico, che getta una nuova luce sugli eccessi della tappezzeria negli interni di allora. Vivere in essi significava restare intessuti ed ermeticamente involuppati in una tela di ragno, intorno alla quale l'accadere del mondo sta sospeso come corpi di insetti cui è stata succhiata la linfa².

¹ W. Benjamin, *Parigi capitale*, cit., M 4a, 3. Per il nesso tra malinconia e immedesimazione cfr. almeno, nel *Passagen-Werk*, le sezioni M, *Il flâneur*, e m., *Ozio*.

² Ivi, I 2, 6.

Sfuggire alla malinconia significa allora sottrarre l'immagine alla sua chiusura, scoprirvi quel «lato esterno»³ che lo sprofondamento melanconico le nega. Occorre cioè rendere alla *Darstellung* il suo costitutivo rimando al di là da sé, ad un contenuto che la eccede. In rapporto ad esso, l'immagine lascia emergere il suo carattere costitutivamente incompiuto, la sua intrinseca necessità di mutamento⁴. Liberare l'apparenza dalla «tela di ragno» in cui l'immedesimazione malinconica l'ha avvolta non significa dissolverla, per scoprire una verità celata al di là di essa⁵, ma riconoscere in essa l'illusione che la costituisce, quel credere soltanto «per metà serio»⁶ che lascia costantemente spazio ad altro⁷.

È in Warburg che Benjamin trova indicata la possibilità di un avvicinamento all'immagine che non si configuri come smarrimento al suo interno, cedimento al suo carattere di datità, ma come penetrazione in ciò che, in essa, attende di ricevere nuova forma. All'interno della riflessione warburghiana, l'«*Einführung*» non si rivolge infatti a ciò che è più vicino, ma alla lontananza a cui quest'ultimo rinvia: nel presente scopre il passato e il futuro che gli appartengono, nel visibile ciò che non è ancora o non è più tale. Nella concezione warburghiana dell'immedesimazione, media-tezza e immediatezza, origine e mutamento si coappartengono.

³ Ivi, L Ia, I (cfr. nota 331).

⁴ Giorgio Agamben sostiene che, più che inserire le immagini nel tempo, occorre inserire «il tempo nelle immagini» (G. Agamben, *Nimphae*, «aut aut», 321-322, maggio-agosto 2004, pp. 53-67. Cfr. ora anche *Ninfe*, Bollati Boringhieri, Torino 2007). Portare «il tempo nelle immagini» significa parimenti, però, spogliare quest'ultimo della propria conchiusa autonomia per rendergli, di volta in volta, il suo carattere immaginale. Cfr. a questo proposito la nota 447 e il § 1 del Capitolo III della presente ricerca.

⁵ È questo il limite dell'interpretazione secondo la quale l'immagine, per Warburg, è sintomo. L'origine a cui l'immagine rimanda non si dà infatti, come si è visto, come significato preconstituito, contenuto che la preceda e la giustifichi, ma come ciò che in essa di volta in volta prende forma. Warburg adotta talvolta la metafora del sintomo o dell'indizio, ma nessuno di questi concetti, per il dualismo che sottende, può rappresentare esattamente la sua concezione. Per una lettura «sintomatica» dell'immagine warburghiana cfr.: G. Didi-Huberman, *Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne*, in «Genèses. Sciences sociales et histoire», 24, settembre 1996, pp. 145-163, *Notre Dibbouk. Aby Warburg dans l'autre temps de l'histoire*, «La part de l'oeil», 15-16, 1999-2000, pp. 219-235, e *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, cit, pp. 251 sgg. Per l'interpretazione dell'immagine warburgiana come «indizio» cfr. invece C. Ginzburg, *Miti, emblemi, spie*, cit., pp. 158-209.

⁶ F.T. Vischer, *Il simbolo*, cit., p. 154 (cfr. § 4 del capitolo precedente).

⁷ Che sottrae, quindi, l'immagine al suo non poter essere altrimenti: alla sua «naturalizzazione». Per quest'ultimo concetto, cfr. M.A. Iacono, *Autonomia, potere, minorità. Del sospetto, della paura, della meraviglia, del guardare con altri occhi*, Feltrinelli, Milano 2000, pp. 86-97 e, sempre di Iacono, *Storia, verità e finzione*, Manifestolibri, Roma 2006, pp. 111-128.

Ne *Il "Déjeuner sur l'herbe" di Manet*⁸ Warburg afferma che «solo coloro che condividevano l'eredità spirituale del passato erano in grado di trovare uno stile carico di valori espressivi. Tali valori, infatti, derivano la loro forza di penetrazione non dalla rimozione, ma dalla sfumatura che apportano alla rielaborazione delle antiche forme»⁹. L'importanza che la tradizione riveste per il processo creativo si esprime ne *La "Nascita di Venere" e la "Primavera" di Sandro Botticelli*¹⁰ nell'idea della «sensibilità per l'atto estetico dell'immedesimazione (*Einfühlung*) come potenza creatrice di stile»¹¹. L'*Einfühlung*, per Friedrich Theodor Vischer e per il figlio Robert¹² l'atto mediante il quale, come si è visto, il soggetto trasferisce contenuti spirituali propri in un oggetto esterno, è qui inteso da Warburg come un farsi uno, da parte dell'artista, con la tradizione e con le suggestioni del presente, declinandole a modo proprio. L'intensificazione del movimento, che Botticelli infonde alle capigliature e agli accessori, è attribuibile infatti, per il Warburg di questo saggio¹³, più al gusto degli ambienti che circondano l'artista che ai modelli dell'antichità a cui questi intende rifarsi. Se, dunque, nei confronti delle suggestioni dell'epoca il pittore ha mancato di iniziativa personale, il suo avvicinamento alla tradizione classica racchiude invece in sé una forte carica trasformatrice. L'«immedesimazione» warburghiana è allora differente da quel processo di semplice accoglimento di una realtà in sé già pienamente determinata che il termine indica nello storicismo¹⁴: implica un «farsi uno» con il passato di tutt'altro tipo.

⁸ A. Warburg, *Il "Déjeuner sur l'herbe" di Manet* (1929), «aut aut» n. 199-200, 1984, pp. 40-45; il testo è ora anche in A. Warburg, *Opere*, vol. II, cit., pp. 783-803.

⁹ Ivi, p. 40.

¹⁰ A. Warburg, *La "Nascita di Venere" e la "Primavera" di Sandro Botticelli. Ricerche sull'immagine dell'antichità nel primo Rinascimento italiano* (1893), in *La rinascita*, cit., pp. 1-58.

¹¹ Ivi, p. 3. Sostituisco qui «immedesimazione» a «compenetrazione», che il traduttore ha scelto per rendere il termine *Einfühlung*. Scopo di questa analisi è tuttavia proprio mostrare come l'«immedesimazione» sia sempre, per Warburg, una «compenetrazione»: non un accoglimento passivo dell'oggetto, ma una reciproca trasformazione di quest'ultimo e del soggetto che vi si rivolge.

¹² È proprio Robert Vischer a introdurre il termine nell'accezione in cui poi anche il padre lo intende (R. Vischer, *Sul sentimento ottico della forma*, cit.).

¹³ In seguito, Warburg riconosce nell'antichità stessa, accanto alla *facies* apollinea della «serenità idealizzante», quella dionisiaca della «mimica intensificata» (*Dürer e l'antichità italiana*, cit., p. 195). Nel fare prevalere quest'ultima sulla prima, gli artisti rinascimentali dimostrano come la mimesi culturale non sia mai pura ripetizione: «ogni epoca» afferma Warburg «ha la rinascita dell'Antico che si merita» («jede Zeit hat die Renaissance der Antike die sie verdient», tr. it. ne *L'antico italiano nell'epoca di Rembrandt*, cit., p. 634).

¹⁴ Per lo storicismo, infatti, l'immedesimazione mira a cogliere «ciò che è stato in realtà»: «unicamente e soltanto» esso, infatti, importa (Ranke, *Erotiche Kunst*, cit. in W. Benjamin, *Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico*, in *Opere complete*, cit., vol. IV, p. 469).

L'unità di imitazione e trasformazione, che caratterizza per Warburg l'*Einführung*, emerge in tutta la sua importanza nel saggio Il "*Déjeuner sur l'herbe*" di Manet, in cui Warburg ripercorre la tradizione da cui il dipinto deriva. L'origine delle tre figure di Manet, piacevolmente sedute a far colazione, è da ricercarsi nelle divinità fluviali di un'incisione appartenente alla scuola di Raffaello, il *Giudizio di Paride*, che si ispira a sua volta ad un sarcofago classico rappresentante lo stesso soggetto. Nel rilievo più antico i tre personaggi volgono con commozione e timore lo sguardo al cielo, dove si compie il ritorno degli dei all'Olimpo; la donna, una ninfa, leva la mano in alto in segno di devozione. È nella liberazione dal timore religioso che Warburg coglie il significato dei mutamenti che interessano le raffigurazioni successive del gruppo. Nell'incisione italiana, infatti, la ninfa non guarda più in alto, come nel rilievo antico, ma *in fuori, verso lo spettatore*¹⁵. Questa variazione, apparentemente trascurabile, prepara la via all'interpretazione di Manet: «Nella sinfonia a tre voci della scena di Manet, questa coscienza dello spettatore propria dell'incisione italiana si è chiaramente rafforzata: anche l'uomo accanto alla ninfa francese guarda con occhi saldamente energici fuori del quadro»¹⁶. I personaggi di Manet sfuggono alla soggezione a un'immagine che, per il suo carattere soprannaturale, incontrollabile, sembra inghiottire ogni umana realtà, assorbire ogni orizzonte, per *guardare finalmente fuori* di essa: nel sottrarsi per un attimo alla scena a cui appartengono, diventano spettatori di se stessi. Lo fanno mutando, rispetto alle figure da cui provengono, il particolare di un gesto, un dettaglio soltanto apparentemente insignificante:

Attraverso scostamenti all'apparenza del tutto insignificanti nella rappresentazione delle movenze e del volto, si viene radicalmente trasformando l'intera dinamica psicologica nella rappresentazione del tipo umano. Il gesto compiuto nell'antico bassorilievo dai demoni naturali, divinità subordinate e impaurite dal lampo, ancora si radica nelle pratiche rituali, ma è tale gesto, dopo essere stato trasmesso attraverso le incisioni italiane, a creare l'immagine di un'umanità liberata che ormai sicura di sé si muove alla luce del sole¹⁷.

La tradizione si compone dunque di «scostamenti», di sfumature attraverso le quali le forme lasciano emergere la propria possibilità di mutamento, l'intreccio di passato e futuro che le costituisce. «Guardare fuori», per sfuggire, come fanno i personaggi di Manet, allo sprofondamento in un'immagine senza «lato esterno»¹⁸, è allora anche il compito dello storico. Penetrare nella tradizione significa infatti per Warburg sottrarre le forme del passato alla loro apparente chiusura, per coglierne le micro-fratture,

¹⁵ A. Warburg, *Il "Déjeuner sur l'herbe" di Manet*, cit., p. 43 [corsivo mio].

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Ivi, p. 41.

¹⁸ W. Benjamin, *Parigi capitale*, cit., I Ia, I.

i momenti di de-cisione grazie ai quali esse si fanno incontro al presente. L'immedesimazione nel passato si spoglia così di ogni incondizionata, malinconica passività per accogliere in sé la necessità di una continua, inesauribile metamorfosi.

2. *Filologia visionaria*

Nello scritto giovanile sulla *Ninfa Fiorentina* Warburg invita l'amico Jolles, che si lascia guidare dalle esigenze del puro godimento estetico, a dedicarsi piuttosto alle «gioie un po' capricciose dell'antiquario contemplativo»¹⁹. La Ninfa, la sinuosa fanciulla che popola le pitture quattrocentesche, dal Botticelli al Ghirlandaio, è infatti la custode di un mistero che solo il passato da cui proviene può svelare. Dalla leggiadra apparizione della figura lo sguardo deve dunque sapersi volgere al «suolo» che l'ha nutrita, dal volo della «farfalla» al «bruco» che l'ha generata:

Anche io sono nato a Platonìa, e mi piacerebbe stare con te sulla cima di un monte, a guardare le Idee che volano in cerchio; e quando arriva la nostra danzante signora, volteggiare con lei in un vortice gioioso. Ma questi slanci non sono per me! A me è dato soltanto guardare all'indietro, e godere osservando nei bruchi lo sviluppo della farfalla [...]. Tu ti senti spinto a seguirla, come fosse un'alata Idea, attraverso tutte le sfere, preso come sei da platonica ebbrezza amorosa. Io no: anzi, lei stessa mi costringe a dirigere il mio sguardo filologico sul suolo donde sorge²⁰.

Sin dai primi anni, quindi, la ricerca warburghiana si caratterizza per l'attenzione filologica al particolare²¹. Le «idee generali» non costituiscono il pimpante della ricerca, ma uno stimolo a penetrare nell'individualità dei fatti con la perizia di «un maiale da tartufi»:

Eppure, di queste idee generali che io apprezzo tanto, forse un giorno si potrà dire o pensare: queste erronee idee astratte avevano forse almeno questo di buono, che lo incitavano ad agitarsi sui fatti individuali prima non conosciuti [...]. L'utilità di un maiale da tartufi²².

¹⁹ A. Warburg und A. Jolles, *Ninfa Fiorentina*. Del testo esistono diverse redazioni, una delle quali è interamente tradotta in Aby Warburg, *Opere*, vol. I, a cura di M. Ghelardi, Aragno, Torino 2004. I frammenti che qui citiamo si trovano invece in S. Settis, *Presentazione a J. Seznez, La sopravvivenza degli antichi dei*, Boringhieri, Torino 1980, pp. VII-XXIX.

²⁰ Ivi, pp. IX-XI.

²¹ Cfr. E. Raimondi, *Benjamin, Riegl e la filologia* (in *Literary Theory and Criticism*, part. I, edited by Joseph P. Strelka, Peter Lang Publishing, New York 1984, pp. 499-530), che indaga l'influenza della micrologia warburghiana sulla «filologia visionaria» (ivi, p. 525) di Benjamin.

²² A. Warburg, *Tagebuch*, cit., 8 aprile 1907 (tr. it. in Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, cit., p. 127).

È nel particolare, del resto, che si possono cogliere quelle piccole fratture, quegli «scostamenti», in cui la verità storica si rivela con molta maggiore efficacia che nelle idee generali, nelle periodizzazioni: «il buon Dio», ssecondo il celebre motto di Warburg, «sta nel dettaglio»²³. Anche, quindi, in ciò che normalmente è considerato 'secondario': nelle opere dell'arte autonoma e dell'arte applicata come, ad esempio le rappresentazioni astrologiche di stampe e calendari; nei rapporti di un artista con la società che lo circonda, a cui Warburg, sulle orme di Justi²⁴ e di Burckhardt²⁵, presta la massima attenzione; in contesti storici apparentemente lontani da quello di volta in volta considerato:

Con il metodo del mio tentativo [...] spero di aver mostrato che un'analisi iconologica la quale non si lasci intimorire da un esagerato rispetto dei *confini*, e consideri antichità, Medioevo ed evo moderno come un'epoca connessa, e interroghi altresì le opere dell'arte autonoma e dell'arte applicata in quanto sono entrambe e a pari diritto documenti dell'espressione, spero di aver mostrato che questo metodo, cercando di illuminare con cura *ogni singola oscurità*, illumina i *grandi momenti* dello sviluppo generale nella loro connessione²⁶.

La ricerca si colloca dunque in un territorio di confine, in cui l'incontro di diversi tempi e ambiti²⁷ dischiude una verità altrimenti inaccessibile. L'interesse micrologico insegue un contenuto più grande dell'oggetto in cui quest'ultimo è custodito: poiché «le grandi idee stanno celate nelle cose

²³ «*Der liebe Gott steckt im Detail*»: cfr. Introduzione, nota 2.

²⁴ Per l'influenza su Warburg di Justi, cfr. E. Raimondi, *Warburg, Justi e la «prima sostanza»*, in *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dei*, a cura di M. Bertozzi, Franco Cosimo Panini, Ferrara 2002, pp. 87-98.

²⁵ «[Burckhardt] non disdegnò la fatica di indagare la singola opera d'arte nel suo nesso diretto con lo sfondo dell'epoca per interpretare le esigenze ideali o pratiche della vita reale come "causalità"», in *Arte del ritratto e borghesia fiorentina, La rinascita*, cit., pp. 109-146, p. 112. Sull'importanza che la riflessione di Burckhardt ha per Warburg cfr. G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, cit., pp. 98-108.

²⁶ A. Warburg, *Arte italiana e astrologia internazionale*, cit., p. 268.

²⁷ Nel saggio su Bachofen Walter Benjamin colloca Warburg tra quegli intellettuali aristocratici che, da Leibniz a Goethe, si sono fatti gioco di ogni confine disciplinare, a favore di una libertà che non teme il dilettantismo: «Bachofen professava la scienza da *grand seigneur*. Il tipo di intellettuale aristocratico splendidamente inaugurato da Leibniz meriterebbe di essere seguito fino ai nostri giorni, in cui ha ancora generato alcuni spiriti nobili e notevoli come Aby Warburg, fondatore della biblioteca che porta il suo nome e che ha appena lasciato la Germania per l'Inghilterra. L'attività di questi spiriti, che presenta sempre qualche aspetto dilettantesco, ama esercitarsi nei domini limitrofi di molte scienze ed è quasi sempre esente da ogni obbligo professionale [...]» (W. Benjamin, *Johann Jakob Bachofen*, 1935, trad. it. di E. Villari in *Opere complete*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, vol. VI, Einaudi, Torino 2004, pp. 223-236).

piccole, inosservate»²⁸, occorre interessarsi all'«insolito come fonte più profonda della comprensione etno-psicologica»²⁹. La storia dell'arte dovrebbe far sua quella capacità di «enuclerare da una curiosità il valore conoscitivo storico-culturale»³⁰ che è propria, secondo Warburg, degli «studiosi delle religioni»³¹. Il riferimento è a Usener, in memoria del quale³², nella *Conclusione di Divinazione antica e pagana in testi e immagini dell'età di Lutero*, Warburg afferma di aver voluto intraprendere un primo passo in direzione del collegamento tra la sua disciplina e la scienza delle religioni, per «una storia delle arti figurative svolta come parte di una scienza della civiltà»³³.

Già per Usener, infatti, poiché «la denominazione» non si limita, come si è visto, a designare un contenuto precostituito, ma «è certo in sé un fatto di formazione dei concetti»³⁴, la filologia non è mera raccoltra di dati, ma storia dei simboli in cui l'umanità si coglie e meditazione sul loro significato. Unione, dunque, di «*recensio e interpretatio*»³⁵, la conoscenza filologica «se non è il metodo della storiografia, ne è di certo uno e il principale»³⁶, poiché «la penetrazione filologica nel dettaglio porta ad *incroci* dai quali si ottengono nuove prospettive sul vivere e operare dei popoli»³⁷. L'interrogazione del particolare conduce quindi a quel territorio di frontiera, a quegli «incroci»³⁸ in cui è possibile cogliere verità nascoste a chi segua un'unica trama. La diffidenza verso una ricerca che si rivolga direttamente alle idee generali, trascurando la genesi concreta e determinata delle forme³⁹, che Warburg mostra sin dai frammenti sulla *Ninfa*, si legge già in Usener:

²⁸ A. Warburg, WIA, *General correspondence* (GC), *Kopier – Buch* (KB), vol. II, 108-109, lettera a W. von Bode, 1.VIII.1907, p. 78: «Die großen Ideen stecken in den kleinen unbeachteten Tatsachen».

²⁹ A. Warburg, *Divinazione antica e pagana*, cit., p. 337.

³⁰ Ivi, p. 313.

³¹ *Ibid.*

³² Ivi, p. 364.

³³ Ivi, p. 365.

³⁴ H. Usener, *Götternamen*, cit., p. 5. Cfr. Capitolo I, § 2.

³⁵ H. Usener, *Philologie und Geschichtswissenschaft, in Wesen und Rang der Philologie. Zum Gedanken an Hermann Usener und Franz Bücheler*, Teubner, Stuttgart 1969, pp. 13-36, p. 32.

³⁶ Ivi, p. 33.

³⁷ Ivi, p. 30.

³⁸ Un simile incrocio è la stessa Biblioteca Warburg, in cui tuttora si incontrano arte, filosofia, storia e magia. Sulla Biblioteca cfr. almeno F. Saxl, *Die Bibliothek Warburg und ihr Ziel*, in «*Vorträge der Bibliothek Warburg*», I, pp. 1-10 e S. Settis, «*Warburg continuatus*»: *descrizione di una biblioteca*, «*Quaderni storici*», n.s., XX, 58, pp. 1-16.

³⁹ A questo proposito Warburg, in apertura del saggio *Arte del ritratto e borghesia fiorentina*, cit., cita Guicciardini: «È grande errore parlare delle cose del mondo indistintamente e assolutamente e, per dire così, per regola: perché quasi tutte hanno distinzione ed eccezione per la varietà delle circostanze, in le quali non si possono fermare con una medesima misura; e questa distinzioni e eccezioni non si trovano scritte in su' libri, ma bisogna lo insegni la discrezione» (ivi, p. 111).

I nostri filosofi, nel loro divino elevarsi al di sopra di ciò che è storico, trattano la formazione dei concetti e la riunione del singolo in genere e specie come un processo ovvio e necessario dello spirito umano. Sfugge loro che, al di là dell'egemonia della logica e della dottrina della conoscenza per noi in vigore, ci sono stati lunghi periodi dello sviluppo in cui lo spirito umano si avviava lentamente al comprendere e al pensare e sottostava a una legge essenzialmente diversa del rappresentare e del parlare. La nostra dottrina della conoscenza mancherà del necessario fondamento sinchè la scienza del linguaggio e la mitologia non abbiano chiarito i processi della rappresentazione involontaria e inconscia⁴⁰.

Proprio a questo passo dei *Götternamen* si riferisce Benjamin nella *Premessa gnoseologica de Il Dramma barocco tedesco*⁴¹, nel trattare la natura delle idee. Queste non sussumono i fenomeni, non li «contengono incorporandoli», né sono leggi generali attraverso cui si possa astrarre da essi, ma ne esprimono la «coordinazione»:

[...] nelle idee non sono incorporati i fenomeni. Essi non vi sono contenuti. Piuttosto, le idee sono la loro coordinazione virtuale oggettiva, la loro interpretazione oggettiva. Ma se esse non contengono i fenomeni incorporandoli, né si volatilizzano in funzioni, in leggi fenomeniche, in «ipotesi», si pone allora la questione di come raggiungano i fenomeni. E la risposta sarà: nella *rappresentazione (Darstellung)* dei fenomeni stessi⁴².

Il processo di rappresentazione dei fenomeni, che le idee permettono, è dunque concepito in opposizione alla riconduzione del molteplice all'uno. La riflessione benjaminiana afferma così l'importanza dei particolari e, insieme, la loro distanza dai 'fatti' del positivismo. Perché, se le idee non astraggono dai fenomeni ma ne costituiscono la «costellazione»⁴³, ponendoli dunque in relazione senza intaccarne l'*individualità*, d'altra parte, gli elementi concreti, fenomenici, non entrano a far parte della conoscenza se non attraverso la mediazione concettuale: «i fenomeni [...] non entrano nel regno delle idee così, nella loro grezza configurazione empirica [...], bensì soltanto, salvati, nei loro elementi [...]. Il significato dei fenomeni per le idee si esaurisce nei loro elementi *concettuali*»⁴⁴.

⁴⁰ H. Usener, *Götternamen*, cit., p. 321. Una notevole somiglianza mostra una lettera di Freud a Groddeck: «Lei si butta nel misticismo, annulla le differenze tra psichico e fisico [...]. Temo che Lei sia anche un filosofo, affascinato dall'Unità, spinto dalla Sua tendenza monistica a minimizzare tutte le belle differenze della natura. Ma crede davvero con ciò che ci possiamo liberare dalle differenze?» (*Carteggio Freud-Groddeck*, Adelphi, Milano 1973, p. 18).

⁴¹ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 11, nota 3.

⁴² W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 9.

⁴³ Ivi, p. 10.

⁴⁴ Ivi, pp. 9-10 [corsivo mio].

Ciò che il concetto ha il compito di «salvare» del fenomeno è la sua *unicità*:

[...] questi elementi, la cui estrapolazione dai fenomeni è compito del concetto, vengono in luce con la massima precisione negli estremi. L'idea è definibile come configurazione del nesso che l'unico e l'estremo ha con ciò che gli è simile⁴⁵.

Il concetto, dunque, non è generalizzazione del fenomeno, ma sua individuazione come unico, come *estremo*. Allo stesso modo, uniche e irriducibili l'un'altra sono le idee. Come per i fenomeni che i concetti hanno il compito di salvare, l'unicità delle idee non le riduce tuttavia a puri 'fatti' della conoscenza, elementi ultimi di fronte ai quali quest'ultima si arresta, ma emerge soltanto, di volta in volta, nella *relazione* in cui esse sono poste tra loro. Se la «costellazione» dei fenomeni «concettualizzati», infatti, è l'idea, quella delle idee è la verità. La conoscenza, cioè, non abbandona mai quella *configurazione* di elementi che è la *Darstellung* a favore di un unico, definitivo oggetto, poiché «la verità è la morte dell'intenzione»⁴⁶.

I singoli elementi, quindi, sono posti tra loro in un rapporto dialettico che non ne risolve l'irriducibilità. Questo tentativo, che Benjamin porta avanti anche nel *Passagen-Werk*, suscita massima disapprovazione in Theodor Wiesengrund Adorno. In una lettera in cui recensisce il saggio su *Baudelaire*, inteso da Benjamin come una prima parte del progetto sui *passages*, Adorno gli rimprovera di essere caduto nel positivismo, in una «innocua rappresentazione delle circostanze di fatto», rinunciando all'interpretazione:

Il contenuto pragmatico di ogni oggetto, se viene isolato, non congiura piuttosto in maniera quasi demonica contro la possibilità della sua interpretazione? [...] Mi permetta qui di esprimermi quanto semplicemente e hegelianamente è possibile. Se non mi inganno troppo, questa dialettica manca di una cosa: la mediazione. [...] La determinazione materialistica di caratteri culturali è possibile solo se mediata attraverso il *processo globale* [...] il tema teologico del chiamare le cose per nome si rovescia tendenzialmente in una rappresentazione allibita della pura fatticità. Volendo esprimere ciò in modo ancora più drastico, si potrebbe dire che il suo lavoro si è insediato all'incrocio di magia e positivismo. Questo luogo è stregato. Solo la teoria può rompere l'incanto⁴⁷.

Benjamin risponde difendendo il proprio atteggiamento filologico dall'accusa di «positivismo e magia». La «rappresentazione della fatticità» e

⁴⁵ Ivi, p. 10.

⁴⁶ Ivi, p. 11.

⁴⁷ Lettera di T.W. Adorno a W. Benjamin del 10 novembre 1938, in G. Agamben, *Infanzia e storia*, Einaudi, Torino 1978, pp. 111-115.

la sua «costruzione», la penetrazione nel particolare e l'individuazione del suo legame con il contesto storico che lo costituisce non sono momenti antitetici, ma reciprocamente necessari:

Quando lei parla di una «rappresentazione allibita della fatticità», lei caratterizza in questo modo l'atteggiamento filologico genuino. Questo dovrebbe essere calato nella costruzione non solo per amore dei risultati, ma come tale. [...] L'apparenza della chiusa fatticità, che aderisce alla ricerca filologica e getta il ricercatore nell'incanto, svanisce nel punto in cui l'oggetto viene costruito nella prospettiva storica. Le linee di fuga di questa costruzione convergono nella nostra propria esperienza storica. Con ciò l'oggetto si costruisce come monade. Nella monade diventa vivo ciò che, come reperto testuale, giaceva in mitica rigidità⁴⁸.

Allo sprofondamento nell'oggetto, proprio della filologia, deve accompagnarsi l'individuazione della costellazione di concetti all'interno della quale soltanto esso, nella sua unicità, acquista significato. Ciò che sfugge ad Adorno, dunque, è che la considerazione filologica del dettaglio è inscindibile, per Benjamin, dall'interpretazione. Come si afferma nel saggio su *Le affinità elettive*, il «contenuto reale» di un testo, la sua forma data, visibile, che richiede la pazienza del commento, intrattiene un rapporto di reciproca implicazione con il «contenuto di verità», che si costruisce nella critica. Poiché la verità non si dà che nella *Darstellung*, infatti, «quanto più significativo è il contenuto di verità di un'opera, e tanto più strettamente e invisibilmente esso è legato al suo contenuto reale»⁴⁹. Ciò non vale soltanto per l'opera d'arte, ma per ogni configurazione di senso:

Il valore dei singoli frammenti di pensiero è tanto più decisivo quanto meno immediato è il loro rapporto con l'insieme, e il fulgore della rappresentazione dipende dal valore di quei frammenti come lo splendore del mosaico di pende dalla qualità del vetro fuso. Il rapporto fra l'elaborazione micrologica e la forma globale esprime quella legge per cui il contenuto di verità di una teoria si lascia cogliere solo nella più precisa penetrazione dei singoli dettagli di un concetto⁵⁰.

Diversamente da quanto crede Adorno, inoltre, la considerazione filologica del particolare non vi scopre alcuna «magia»⁵¹. Il contenuto di verità che la penetrazione nel fenomeno lascia emergere non è infatti un'immediata proprietà di quest'ultimo. Fatticità e significato, forma e contenu-

⁴⁸ Lettera di W. Benjamin a T.W. Adorno del 9 dicembre 1938, in *Infanzia e storia*, cit., pp. 115-117, p. 116.

⁴⁹ W. Benjamin, *Le affinità elettive*, cit., p. 163.

⁵⁰ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 4-5.

⁵¹ T.W. Adorno, Lettera a Walter Benjamin del 10 novembre 1938, cit., p. 115.

to sono tanto inseparabili, quanto reciprocamente irriducibili: anche se «il contenuto di verità si rivela come il nocciolo stesso del contenuto reale», «tuttavia la loro distinzione [...] non è superflua, poiché l'aspirazione all'immediatezza non genera mai tanta confusione come qui»⁵².

Lo stesso rapporto tra forma e significato motiva, all'interno della riflessione warburghiana, l'interesse per il dettaglio. Poiché per Warburg, infatti, il contenuto è inseparabile, come si è visto, dall'apparenza in cui si presenta, ma non coincide con essa, è impossibile liberare l'immagine dalla sua componente materiale, contingente, per ricondurla interamente al suo momento ideale. È, al contrario, soltanto la penetrazione negli elementi più riposti del fenomeno che permette al significato di emergere. La considerazione warburghiana dell'immagine non dissolve il momento percettivo, *mimetico* che di quest'ultima è proprio, ma lo accoglie al contrario al proprio interno, si fa *mimesi* essa stessa.

È infatti alla *mimesis* classica, intesa come recitazione, messa in scena di una situazione o di un personaggio⁵³, che l'unità di imitazione e trasformazione propria dell'*Einführung* warburghiana rimanda. L'atto mimetico, in cui l'unità contraddittoria di *pathos* e di forma che caratterizza per Warburg l'immagine affonda, come si è visto, le proprie radici, non *riproduce* infatti semplicemente il proprio contenuto, ma lo *produce*, attraverso un processo trasformativo che coinvolge l'intero corpo dell'imitatore. Di qui l'insidia che, per Platone, la mimesi costituisce per l'identità dell'attore, o dello spettatore che, come lui, si fa uno con il fenomeno rappresentato⁵⁴. Nel suo presentarsi, l'oggetto a cui il processo mimetico tende si dà già sempre come prodotto di una metamorfosi, di una trasformazione che tocca insieme copia e modello, presente e passato, io e non-io. Allo stesso modo, per Warburg, l'immedesimazione si costituisce al tempo stesso come accoglimento e costruzione del fenomeno, individuazione e mutamento del suo significato. Diversamente dall'*Einführung* dello storicismo, quella warburghiana non riproduce, ma produce una verità che è frutto dell'incontro tra il tempo del presente e quello del passato⁵⁵. Il ten-

⁵² W. Benjamin, *Le affinità elettive*, cit., p. 166.

⁵³ Per il concetto di *mimesis* dalla classicità sino ad oggi cfr. G. Gebauer, C. Wulf, *Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1992. Cfr. inoltre S. Halliwell, *L'estetica della mimesis. Testi antichi e problemi moderni*, Aesthetica, Palermo 2009.

⁵⁴ Platone, *la Repubblica*, a cura di F. Gabrieli, BUR, Milano 1984. Cfr. a questo proposito M.A. Iacono, *Autonomia, potere, minorità*, cit.

⁵⁵ Non è condivisibile l'interpretazione di R. Kany, che, in *Mnemosyne als Programm* (cit.), istituisce una contrapposizione tra la considerazione del dettaglio di Warburg e quella di Benjamin. Laddove quest'ultimo, infatti, avrebbe semplicemente estrapolato i particolari dal loro contesto, abbandonandoli, così, alla morte, il primo li avrebbe considerati in funzione di un tutto, che, come Kany afferma nel saggio *Lo sguardo filologico. Aby Warburg e i dettagli* («Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 15, 1985), sarebbe quello della *Geistgeschichte*: «Che tutto si rispecchi in tut-

tativo filologico di Warburg, che Benjamin fa proprio, non mira dunque ad estrapolare dalle immagini un contenuto universale, che le congiunga alle altre in un'ideale storia della cultura, ma a cogliere ciò che, di volta in volta, esse possono ancora divenire. Ad uno sguardo attento ogni forma del passato rivela così l'instabilità del proprio 'posto' nella storia, il suo carattere composito e inconcluso. Si apre una temporalità non più omogenea, fatta di salti, nascondigli, deviazioni: la abita un filologo visionario, intento a «leggere ciò che non è mai stato scritto»⁵⁶.

3. Memoria e «disordine produttivo»

Nel *Passagen-Werk*, Benjamin istituisce un confronto tra l'allegorista e il collezionista. Entrambi reagiscono con la loro attività allo spettacolo della «confusione», della «frammentarietà in cui versano le cose in questo mondo», ma «l'allegorista costituisce in un certo senso l'antipodo del collezionista: ha rinunciato a far luce sulle cose attraverso la ricerca di ciò che ad esse sarebbe in qualche modo affine ed omogeneo, le scioglie dal loro contesto e rimette fin da principio alla propria assorta profondità il compito di illuminare il loro significato. Il collezionista, al contrario, riunisce ciò che è affine; può riuscirgli in tal modo di dare ammaestramenti sulle cose in virtù della loro affinità o della loro successione nel tempo»⁵⁷. Immergersi nella singolarità delle cose, quindi, non significa necessariamente, come accade nella contemplazione allegorica, consegnarle all'isolamento. Il farsi uno con esse proprio del collezionista, tale che «tutto – anche ciò

to, che il più piccolo conservi in sé il più grande, *maxima in minimis*, è convinzione di fondo rintracciabile tanto nel neoplatonismo tardoantico quanto nel concetto di simbolo dei mistici, presso parecchi filosofi del Rinascimento (in particolare Cusano e Bruno) e nel concetto di monade di Leibniz. Dal motto *mundus in gutta* sembra dipartirsi una tradizione europea che arriva al tentativo di Marcel Proust di far sorgere un intero mondo di ricordi da una goccia di tè. In questa linea di *Geistgeschichte* rientra la concezione di Warburg e Usener sui dettagli» (pp. 1278-1279). Oltre a fornire un'errata interpretazione della filologia benjaminiana, che, come si è sostenuto, non coincide con la dissezione allegorica, ma è invece diretta alla costruzione concettuale, Kany trascura la fondamentale differenza che separa Warburg dalla *Geistgeschichte*.

⁵⁶ W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, Einaudi, Torino 1997, p. 84: «Il metodo storico è un metodo filologico che ha a suo fondamento il libro della vita. "Leggere quello che non è mai stato scritto", ha detto Hofmannsthal». La citazione di Hofmannsthal appartiene ai materiali preparatori delle tesi, ed è anche in *Parigi capitale*, cit., p. 543. In questa immagine si può forse cercare una risposta, da parte di Benjamin, alla questione del rapporto tra immagine e parola, che troverebbero, paradossalmente, l'una nell'altra il proprio inizio. Cfr. a questo proposito l'intrigante ricerca 'sul campo' di G. Cherchi, *Tra le immagini. Ricerche di ermeneutica e iconologia*, Cadmo, Firenze 2002, pp. 39-78. Scrive Cherchi tra l'altro: «Nel territorio del paradossale, dove il linguaggio si arrischia talora trascendendo sé stesso, anche l'immagine si libera dell'impero del logocentrismo e incontra la parola finalmente in modo non agonistico né gerarchizzante, ma dialettico, ludico e dialogico» (ivi, p. 64).

⁵⁷ W. Benjamin, *Parigi, capitale del XIX secolo*, cit., H 4a, I.

che è in apparenza più neutrale – ci colpisce, ci tocca»⁵⁸, è simile a quello dello storico-filologo benjaminiano e, prima ancora, warburghiano, che cerca il significato nelle pieghe dell'oggetto. Come il collezionista, questi istituisce dei nessi in base all'affinità tra le immagini: traccia il percorso di una *memoria* che le pone in *relazione* e le investe di senso.

L'interesse per il dettaglio, che accomuna il collezionismo e la filologia, scopre, come si è visto, ciò che nell'immagine permane irrisolto, incompiuto. Il legame tra forma e significato, da cui il simbolo trae la propria vita, si spoglia così di ogni carattere definitivo, che permetta di assegnare all'immagine un posto fisso nella storia, per lasciare emergere l'unità di identità e mutamento, di allora e non ancora che la costituisce. La penetrazione nella singolarità dell'oggetto, su cui la pratica della memoria, come il collezionismo, si fonda, infrange dunque l'apparenza dell'accadere come totalità in sé compiuta, rivelando su quali occultamenti quest'ultima si fonda. Come nell'allegoria barocca, l'immagine è così frammentata, strappata al proprio contesto. L'estraneazione a cui il collezionista e il filologo «visionario» sottopongono il proprio oggetto non prelude però, come nella contemplazione allegorica, al venir meno del legame tra forma e significato, ma alla sua riconfigurazione. La malinconia che accompagna, nella pratica della memoria, la rinuncia ad un contesto unitario di senso non è dunque, come quella allegorica, senza sbocco, ma fa segno, al contrario, alla necessità del proprio auto-oltrepassamento. Se per il collezionista-filologo, infatti, il legame tra apparenza e contenuto, forma e significato non conosce compimento, esso va nondimeno continuamente rinnovato, sottratto al proprio scacco: il superamento del momento malinconico dell'immagine è tanto interminabile, quanto necessario. Così, come l'allegorista non riesce mai a strappare definitivamente il nesso tra immagine e contenuto al divenire, per assoggettarlo interamente al proprio soggettivo arbitrio, il collezionista, allo stesso modo, rinnova senza sosta il proprio opposto tentativo di ricomporre le tessere dell'accadere:

[...] in ogni collezionista si nasconde un allegorista e viceversa. Per quanto riguarda il collezionista, la sua collezione non è pur mai completa; e quando gli mancasse anche un solo pezzo, tutto ciò che ha raccolto resterebbe pur sempre un frammento, ciò che appunto le cose sono per l'allegorista fin dal primo momento. D'altra parte proprio l'allegorista – per il quale le cose rappresentano sempre solo le voci di un dizionario segreto che tradirà all'esperto i loro significati – non disporrà mai a sufficienza di quelle cose che gli occorrono: che siano cioè tanto meno sostituibili l'una all'altra, quanto più resta vietato ad ogni possibile riflessione prevedere quel significato che la sua assorta profondità potrà rivendicare per ciascuna di loro⁵⁹.

⁵⁸ Ivi, H Ia, 5.

⁵⁹ *Ibid.*

Ad impedire all'allegorista e al collezionista di terminare il proprio compito è la stessa incompiuta unità di forma e contenuto che consegna ad una continua irrequietezza le immagini della memoria. Poiché il significato, infatti, non viene mai a coincidere, come si è visto, con l'apparenza in cui si presenta, quest'ultima non è, in rapporto ad esso, che un frammento, una traccia. Per questo il collezionista sa che «la sua collezione non è pur mai completa» e, allo stesso modo, colui che ricorda deve rinunciare a ricomporre una volta per tutte il passato: nel carattere irrisolto dell'immagine la memoria incontra la necessità della propria incessante riconfigurazione. Se è vano, però, tentare di condurre il legame tra forma e significato a un compimento, altrettanto impossibile è scioglierlo, per attribuire all'apparenza un contenuto del tutto arbitrario. Non è infatti che nel suo concreto configurarsi che il significato, come si è visto, si dà: il momento ideale dell'immagine resta irriducibilmente affidato al suo autonomo, materiale presentarsi. Fallisce così l'impresa dell'allegorista, volta a disporre una volta per tutte del contenuto dei propri oggetti, così come quella di chi vuole assegnare ai fenomeni un posto definitivo nella storia, per cogliere in quest'ultima una 'garanzia' di senso. Come l'allegorista, infatti, chi guarda indietro «non disporrà mai a sufficienza di quelle cose che gli occorrono»: lungi dall'essere a disposizione, i ricordi prendono forma, come si vedrà⁶⁰, nel loro concreto accadere, nel momento in cui il presente incontra il passato e vi si intreccia indissolubilmente. È a questa «memoria involontaria» che il filologo visionario si affida. Costellata di percorsi eccentrici, digressioni impreviste, sovrapposizioni, scostamenti, essa non segue un unico principio d'ordine, ma ha per canone, piuttosto, «un certo produttivo disordine»:

Un certo produttivo disordine è il canone della *mémoire involontaire*, come anche del collezionista [...] La *mémoire volontaire* è invece un registro che munisce l'oggetto di un numero d'ordine dietro cui esso dilagua. «E questa è fatta». («È stata proprio una bella esperienza»)⁶¹.

Un disordine simile è proprio, per Benjamin, anche della malinconia allegorica:

Questo riferire l'allegorico al frammentario, al disordinato e all'accumulato delle stanze dei maghi e dei laboratori degli alchimisti non può minimamente essere considerato casuale. Le opere di Jean Paul, il massimo allegorico tra i poeti tedeschi, non sono forse tali stanze dei bambini e degli spiriti?⁶²

⁶⁰ Cfr. Capitolo III della presente ricerca.

⁶¹ W. Benjamin, *Parigi capitale*, cit., H 5, I.

⁶² W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 162 (mi attengo però qui alla traduzione precedente di E. Filippini, migliore, in questo caso, di quella di F. Cuniberto).

Se, come si è visto, la rinuncia a un principio d'ordine unitario comporta, tanto per l'allegorista, quanto per chi ricorda, un momento malinconico, occorre però che quest'ultimo sia padroneggiato perché il disordine possa essere «produttivo». Diversamente che nell'allegoria, nel processo a cui la «memoria involontaria» sottopone il passato i frammenti di quest'ultimo si liberano dell'immobilizzazione a cui la malinconia li aveva destinati per portare ad espressione il loro lato vitale: non si disorganizzano per perdersi, ma per continuamente riorganizzarsi, come «stanze di bambini» o «di maghi».

A queste assomiglia *Mnemosyne*⁶³, l'ultimo progetto warburghiano. L'*Atlante della memoria* è costituito da 63 grandi tavole, sulle quali sono apposte numerose fotografie, che si propongono di ripercorrere la tradizione dei valori espressivi dell'Occidente. Le antiche figure del *pathos* e quelle delle credenze astrologiche, che avevano dominato sino ad allora la ricerca di Warburg, sono descritte nelle loro migrazioni storico-geografiche⁶⁴. Nell'atlante i temi e gli oggetti della riflessione warburgiana acquistano così un'estensione spaziale, che permette di considerarli simultaneamente e moltiplicare i nessi e gli accostamenti tra di essi.

Warburg continuò a rimescolare le immagini, modificando i pannelli, aggiungendone di nuovi e mutando il loro ordine, dal 1924 sino al 1929, quando la morte gli impedì di terminare il lavoro. Quella che l'opera rende visibile è dunque una memoria in movimento, soggetta a continue riorganizzazioni e dotata di percorsi molteplici e sempre aperti⁶⁵. La composizione, infatti, non è guidata da criteri associativi espliciti ed esaustivi, ma da spunti tematici che si esprimono nella titolazione delle tavole. L'atlante può quindi essere letto in molti modi, a seconda dei legami di volta in volta stabiliti tra i diversi materiali iconografici. Warburg definiva il suo stile «zuppa d'anguilla»⁶⁶: la densità degli elementi, il loro carattere composito,

⁶³ A. Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, hrsg. Von M. Warnke unter Mitarbeit von C. Brink, Akademie Verlag, Berlin 2003, vol. II delle GS cit. Una traduzione italiana è in *Mnemosyne: l'atlante delle immagini*, a cura di M. Ghelardi, Arago, Torino 2002. Cfr. anche *Mnemosyne: l'Atlante della memoria di Aby Warburg*, materiali a cura di I. Spinelli e R. Venuti, Artemide, Roma 1998. Per un'analisi dettagliata dell'*Atlante* cfr. D. Bauerle, *Gespensstergeschichten fur ganz Erwachsene. Ein Kommentar zu Aby Warburgs Bilderatlas Mnemosyne*, Lit Verlag, Münster 1988, e K.W. Forster, K. Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della memoria*, Paravia- Mondadori, Milano 2002. Cfr. anche P.-A. Michaud, «Zwischenreich»: «Mnemosyne», ou l'expressivité sans sujet, «Les Cahiers du Musée national d'Art moderne», 70, pp. 43-61.

⁶⁴ G. Chiarini propone a questo proposito un suggestivo confronto tra *Mnemosyne* e le *Metamorfosi* di Ovidio (G. Chiarini, *Aby Warburg, Italia 1998: guardando il futuro*, in *Quaderni Warburg Italia*, cit., pp. 239-259).

⁶⁵ Cfr. a questo proposito G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, cit., pp. 416-465.

⁶⁶ «Aalsuppenstil»: A. Warburg, *Tagebuch*, 24 novembre 1906, in Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, cit., p. 22.

eterogeneo, mai del tutto riconducibile ad un *unicum*, fa sì che la rappresentazione risulti sempre sfuggente, mai 'digeribile' una volta per tutte.

4. *Abbattimento ed estasi: Eridano e la ninfa*

Nell'*Introduzione a Mnemosyne*, Warburg afferma l'importanza della memoria, «sia quella della personalità collettiva sia quella dell'individuo»⁶⁷, per il tentativo, di volta in volta intrapreso dall'artista, di «introdurre consapevolmente una distanza tra l'io e il mondo esterno»⁶⁸. Tuttavia, se le opere del passato mostrano da un lato come tale sforzo abbia potuto trovare compimento, mantengono anche dall'altro l'impronta inequivocabile di quelle esperienze limite entro le quali soltanto il raggiungimento del *Denkraum* può avvenire. L'istituzione di una distanza, infatti, non è mai, come si è visto, una conquista definitiva: non è che come equilibrio dinamico tra le tendenze contrapposte «alla quieta contemplazione o all'abbandono orgiastico» che il *Denkraum* può costituirsi⁶⁹.

Gombrich afferma che «mentre nei primi scritti di Warburg l'accento veniva posto soprattutto sulla liberazione delle energie espressive della gestualità pagana, *Mnemosyne* sposta l'attenzione sulle influenze spiritualizzanti che impongono agli impulsi originari un processo di *sublimazione*, di 'inversione', attraverso il quale i motivi e i simboli del primitivismo pagano vengono assimilati alla tradizione cristiana»⁷⁰. Non è però convincente attribuire a Warburg l'elaborazione di un concetto simile a quello di «sublimazione»⁷¹. Quest'ultimo è già problematico per la stessa psicoanalisi, in quanto gli impulsi che ne sono l'oggetto non sono definibili che

⁶⁷ A. Warburg, *Introduzione all'Atlante Mnemosyne*, cit., p. 25.

⁶⁸ *Ibid.* Sul nesso, in Warburg, tra distanza e memoria cfr. il bel saggio di W. Pichler e G. Swoboda *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, pp. 93-180.

⁶⁹ A. Warburg, *Introduzione all'Atlante Mnemosyne*, cit. p. 25.

⁷⁰ E. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, cit., p. 251 [corsivo mio]. Per la riflessione di Gombrich sulla «sublimazione» nell'arte cfr. E. Gombrich, *Freud e la psicologia dell'arte* (1965; Einaudi, Torino 1992) e *Arte e illusione: studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica* (1960-61; Einaudi, Torino 1965), oltre a E. Kris, *Ricerche psicoanalitiche sull'arte* (1952; Einaudi, Torino 1967), a cui le riflessioni di Gombrich fanno riferimento.

⁷¹ «La pulsione sessuale mette a disposizione del lavoro culturale delle quantità di energia estremamente grandi; e ciò è dovuto alla peculiarità particolarmente accentuata in essa di poter spostare la sua meta senza ridurre sensibilmente la propria intensità. Questa capacità di scambiare la meta sessuale originaria con un'altra meta che non è più sessuale, ma è psichicamente imparentata con la prima, viene chiamata capacità di sublimazione» (S. Freud, *Die "kulturelle" Sexualmoral und die moderne Nervosität*, 1908, *Gesammelte Werke*, Imago, Londra 1940-1952, vol. VII, p. 150, trad. it. *La morale sessuale "civile" e il nervosismo moderno*, in *Opere*, Boringhieri, vol. V, Milano 1972, pp. 409-432).

come valori-limite, energie già sempre soggette al processo trasformativo dell'espressione, senza il quale non si renderebbero percepibili⁷². Warburg radicalizza il problema dell'espressione rispetto alle teorie psicoanalitiche del suo tempo, così che l'ipotesi di una depurazione degli impulsi nell'arte perde di senso. Diversamente che per Freud infatti, l'arte, come si è visto, non raffigura per Warburg oggetti precostituiti, ma, al pari delle altre modalità espressive, è cooriginaria a ciò che rappresenta: come più tardi scriverà Klee, non imita il visibile, ma «rende visibile»⁷³. Nell'opera, quindi, i contenuti emotivi entrano in tensione con l'intento rappresentativo con la stessa intensità che negli altri processi originari di donazione di forma. Lungi dal costituire la possibilità di un allontanamento dal corporeo, lo «stile» è il luogo in cui il corpo acquisisce una modalità percettiva, articola e trasforma le proprie pulsioni e i loro oggetti:

All'uomo artista, che oscilla tra la visione del mondo matematica e quella religiosa, in modo tutto particolare viene in soccorso la memoria, sia quella della personalità collettiva sia quella dell'individuo: non senza creare un accrescimento di spazio del pensiero, ma probabilmente rafforzando – ai poli-limite del comportamento psichico – la tendenza alla quieta contemplazione o all'abbandono orgiastico. Essa fa un uso mnemico del patrimonio ereditario inalienabile, ma non con una tendenza essenzialmente protettrice, poiché anzi *nell'opera d'arte interviene tutto il furore della personalità passionalmente fobica, sconvolta dal mistero religioso e impegnata a formare lo stile*⁷⁴.

La lettura di Gombrich presuppone che le formule di *pathos* siano «memorie archetipiche»⁷⁵, di cui *Mnemosyne* indaga il processo di subli-

⁷² Nei *Tre saggi sulla teoria sessuale* la pulsione è definita come «un concetto-limite tra lo psichismo e il somatico». (*Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, 1905, *Gesammelte Werke*, cit., vol. V, p. 67, trad. it. in *Opere*, cit., vol. IV, 1970, pp. 441-546). Essa è sempre legata a un «rappresentante», cioè un elemento psichico in cui la pulsione trova espressione (cfr. *Die Verdrängung*, 1915, *GW*, cit., vol. X, pp. 254-255, trad. it. *La rimozione*, in *Opere*, cit., vol. VIII, pp. 36-48).

⁷³ P. Klee, *Confessione creatrice e altri scritti*, cit. (cfr. in proposito G. Di Giacomo, *Introduzione a Klee*, Laterza, Roma-Bari 2003). Ne *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (Einaudi, Torino 2000), Benjamin si pone su questa stessa linea, riprendendo, modificandolo, il nesso di Wickhoff e Riegl tra storicità dell'arte e storicità della percezione. Cfr. *ivi*, p. 24, e per un'analisi storica e teorica della problematica cfr. A. Pinotti, *Piccola storia della lontananza: Walter Benjamin storico della percezione*, Cortina, Milano 1999.

⁷⁴ A. Warburg, *Introduzione all'atlante Mnemosyne*, cit., pp. 25-26 [corsivi miei].

⁷⁵ E. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, cit., p. 244. Gombrich ritiene Warburg vicino alle posizioni di Jung: «C'è in effetti una suggestiva corrispondenza tra le concezioni di Warburg e le idee di Jung sugli archetipi e la memoria della razza» (*ivi*, p. 209). E ancora: «Di Freud Warburg non voleva sentir parlare, ma il punto di vista di Jung non era certo molto lontano dal suo, anche se in nessuna delle annotazioni che ho potuto vedere Jung viene ricordato» (p. 244).

mazione. Ciò che Warburg cerca nelle *Pathosformulae*, invece, non è la ripetizione ed eventualmente il ribaltamento di identità stabili ma, come si è visto, un nucleo emozionale vivo, che si definisce nella capacità dell'immagine di ricostituirsi e trasformarsi ogni volta. Quel che *Mnemosyne* coglie è la forma nel suo rapporto con il divenire: la tensione, in essa, tra ciò che si ripete e ciò che rimane inconcluso, aperto al mutamento. La riflessione warburgiana, dunque, non si distingue da quella iconografica, dominata dalla ricerca di forme invarianti, per l'attenzione al ribaltamento 'pedagogico', all'opposizione tra «versione degradata» e «originaria»⁷⁶ di uno stesso tema, come crede Gombrich, ma per il carattere temporale, dialettico dell'immagine. L'«inversione» a cui, come si vedrà⁷⁷, la memoria sottopone le forme del passato non indica, all'interno della riflessione warburgiana, la loro depurazione dal *pathos*, ma la loro capacità di dare a quest'ultimo una nuova configurazione.

Il carattere illuministico della memoria, che si esprime nell'importanza che quest'ultima riveste per l'istituzione del «*Denkraum*», coesiste, per Warburg, con l'impossibilità per il soggetto di controllarla pienamente, di ricondurla interamente a sé. Aprire uno «spazio» tra l'io e l'immagine significa infatti sempre, al tempo stesso, riconoscere a quest'ultima quell'autonomia in cui il *Denkraum* trova la propria ineliminabile, costitutiva minaccia. Poiché il loro significato resta, come si è visto, irrimediabilmente affidato agli elementi accidentali che le compongono, non è possibile interpretare le forme del passato come il semplice rispecchiamento di intenzioni soggettive. «Intrico» di «materia» e di «spirito», ciò che nei simboli si tramanda non può essere ricondotto interamente alla coscienza: è «nella profondità dell'intrico istintuale che lega lo spirito umano alla materia stratificata acronologicamente» che occorre «cercare di scendere». Le immagini hanno dunque una 'loro' memoria, la «memoria delle immagini»⁷⁸. In essa non si esprime un puro contenuto ideale, ma, di volta in volta, l'incontro tra l'io e il non-io in cui quest'ultimo si percepisce, tra l'intenzionalità della forma e la contingenza della materia che a quest'ultima dà corpo.

Tale interpretazione ha suscitato molte polemiche, per le sue implicazioni 'razziste'. Cfr. Tra i primi M. Warnke, *Die Menschenrechte des Auges: über Aby Warburg*, cit., e, più di recente, G. Didi-Huberman, *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Editions de Minuit, Paris 2002. Per una lettura, invece, delle *Pathosformulae* come archetipi, cfr. P. Gorsen, *Zur Problematik der Archetypen in der Kunstgeschichte. Carl Gustav Jung und Aby Warburg*, «Kunstforum international», 127, 1994, pp. 238-244.

⁷⁶ E. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, cit., p. 267.

⁷⁷ Cfr. capitolo III, § 2 della presente ricerca.

⁷⁸ A. Warburg, *Divinazione*, cit., p. 364: «La parte che in questo ebbe il rivivere dell'antichità demonica è dovuta alla memoria delle immagini, che funziona, per così dire, per simpatia sebbene in modo ambivalente». Cosa significhi tale ambivalenza sarà chiarito nel capitolo III del presente lavoro.

L'*Atlante*, pertanto, considera l'intera gamma delle espressioni corporee in rapporto al duplice, contraddittorio impulso che dà origine, nell'immagine, all'incontro tra interno ed esterno, soggetto e mondo: quello che assegna alla rappresentazione «una funzione anti-caotica – che può essere definita così perché la forma dell'opera d'arte, scegliendo l'unico, stabilisce contorni netti» e quello che conduce all'«abbandono all'idolo creato»⁷⁹. Se nel primo caso l'io rinuncia al mondo esterno, per confinarlo nell'immagine, nel secondo il soggetto si fonde con il proprio oggetto, dissolvendone i contorni. Il dio del fiume, chino sulla sua tristezza, in una posizione che precorre quella della *Melencolia I* di Dürer, e l'estatica ninfa, dei quali *Mnemosyne* segue le peregrinazioni, incarnano i due opposti momenti:

A volte mi sembra come se io cerchi di leggere da psicostorico la schizofrenia dell'Occidente attraverso il suo immaginario, in una luce autobiografica: l'estatica ninfa (maniacale) da una parte e il dio fiume in lutto (depressivo) dall'altra⁸⁰.

Anche se la terminologia warburghiana evoca qui le allora nascenti teorie psicoanalitiche, è in realtà Nietzsche ad influenzare più profondamente la riflessione di Warburg sulla compresenza del momento «maniacale» e di quello «depressivo». Già i saggi giovanili, come si è visto, rivendicano, accanto all'aspetto apollineo della classicità, l'unico riconosciuto dalla tradizione winckelmanniana, quello dionisiaco, in grado di spiegare l'influenza che l'arte antica ebbe sulla mimica intensificata delle opere rinascimentali. Ciò su cui Warburg pone l'accento è l'unità dialettica dei due momenti, di contro al dualismo della vulgata nietzschiana, che li interpreta in termini di mera opposizione:

Dopo Nietzsche, per ravvisare l'essenza dell'antichità nel simbolo di un'erma bifronte di Apollo-Dioniso, non occorrono più pose rivoluzionarie. Al contrario, l'uso quotidiano e superficiale di questa teoria dell'opposizione nel considerare le forme dell'arte pagana impedisce semmai che si intraprenda con serietà una comprensione dell'*unitarietà organica* della *sophrosyne* e dell'estasi nella loro funzione polare di coniare i valori limite della volontà d'espressione dell'uomo⁸¹.

L'intento di considerare il momento depressivo e quello maniacale come un'unità organica allontana Warburg dalle riflessioni psicoanalitiche, che tendono a concepirli come due 'stati' comunicanti ma separati. Sia in

⁷⁹ A. Warburg, *Introduzione all'Atlante Mnemosyne*, p. 26 [corsivo mio].

⁸⁰ A. Warburg, *Tagebuch der KBW*, cit., p. 429, 3 febbraio 1929.

⁸¹ A. Warburg, *Introduzione all'atlante Mnemosyne*, cit., p. 30 [corsivo mio]. Sull'unità dialettica, in Warburg, di apollineo e dionisiaco, cfr. Di Giacomo G., *Rappresentazione e memoria in Aby Warburg*, in *Lo sguardo di Giano*, a cura di C. Cieri Via e P. Montani, Arago, Torino 2004, pp. 79-112.

Abraham, sia in Freud⁸², la malinconia è identificata con il momento depressivo, nei confronti del quale la mania interverrebbe come modalità di fuga⁸³. La psicoanalisi si distacca così dalla tradizione classica e dalla sua ripresa rinascimentale, che, come si è visto nell'*Introduzione*, contribuiscono a delineare un concetto di malinconia molto più ampio. L'aristotelico *Problema XXX*⁸⁴, infatti, attribuisce alla bile nera una potenzialità bipolare: l'intensificazione della vita interiore che l'accompagna può condurre ai risultati più elevati come al più terribile abbattimento. Il riconoscimento, nella malinconia, non solo di una immobilizzazione, ma anche di un momento 'visionario', produttivo se superato in vista di altro, è espressamente tematizzato in Benjamin e, come si vedrà, è fondamentale per la comprensione del modo di procedere che Warburg adotta nell'atlante *Mnemosyne*.

Il maniacale «abbandono all'idolo creato» è volontà di confondersi con la molteplicità dei significati a cui l'immagine dà vita e di confonderli, sino ad annullare ogni differenza. È quanto accade al Nietzsche di Warburg, che si immerge nei simboli del passato sino a dissolverne i contorni⁸⁵. Al contrario, l'intento anti-caotico, grazie al quale «la forma dell'opera d'arte, scegliendo l'unico, stabilisce contorni netti», può spingersi sino al rifiuto di quella polisemicità che accompagna il carattere vitale del simbolo, che viene isolato da ogni contesto e fissato ad un unico, padroneggiabile significato. Privato della propria trascendenza nei confronti dell'apparenza che gli dà corpo, quest'ultimo viene però così ad identificarsi con essa: viene meno ogni differenza tra immagine e realtà, tra simbolo e cosa. Il tentativo di prendere definitivamente distanza dall'immagine, fissandone una volta per tutte i «contorni», si risolve così nella perdita di ogni distinzione tra interno ed esterno, soggetto e oggetto: l'intento anticaotico si converte nell'«abbandono all'idolo», il momento depressivo della malinconia in quello maniacale. È il caso dell'allegoria barocca, in cui l'immagine, isolata dal proprio contesto, acquista, come si è visto, una vitalità demonica.

La decontestualizzazione malinconica dell'immagine è tuttavia inseparabile, come si è visto, dalla possibilità, per quest'ultima, di trasformarsi, di liberare, di volta in volta, un nuovo significato. Rendere al simbolo il suo carattere vitale, l'unità di identità e mutamento, di passato e futu-

⁸² K. Abraham, *Follia maniaco-depressiva (melanconia)* (1912), in *Opere*, Boringhieri, Torino 1975, vol. I, pp. 241-356; S. Freud, *Lutto e melanconia* (1915), in *Opere*, cit., vol. VIII, pp. 102-118. Cfr. anche L. Binswanger, *Il manierismo*, in *Tre forme di esistenza mancata* (1956), Il Saggiatore, Milano 1964 e *Sulla fuga delle idee* (1933), Einaudi, Torino 2003. Per un quadro complessivo della riflessione di Binswanger cfr. inoltre S. Mistura, *Introduzione alla lettura di Ludwig Binswanger*, in *Sulla fuga delle idee*, cit., pp. VII-LVIII.

⁸³ Cfr. M. Klein, *Contributo alla psicogenesi degli stati maniaco-depressivi* (1935), p. 312, in *Scritti 1921-1958*, Boringhieri, Torino 1978, pp. 297-325.

⁸⁴ Cfr. Introduzione della presente ricerca.

⁸⁵ A. Warburg, *Burckhardt e Nietzsche*, cit., cfr. capitolo I, § 2 della presente ricerca.

ro che lo costituisce, significa allora rischiare di soccombere alla duplice insidia dell'«abbandono» estatico e del distacco depressivo, della perdita di controllo e dell'abbattimento. È quello che accade, nelle immagini dell'Atlante, a Fetonte. Spiccato il volo sul carro del padre, il Sole, è punito per la sua *hybris* e precipitato tra le braccia del dio fluviale Eridano. È così che il dio fiume, con il suo aspetto dolente, diviene, assieme a chi vi cade, immagine della malinconia e della perdita.

5. *Discendere nell'immagine: immedesimazione e smarrimento.*

La forma della rappresentazione, la sua apparenza immediata è per Warburg inseparabile, come si è visto, da ciò che essa lascia irrisolto, celato. Occorre cogliere, nel visibile, l'invisibile a cui esso rimanda, indagare nel presente dell'immagine il mistero della sua origine:

Chi vuole, potrà pur contentarsi di una flora fatta delle piante profumate e più belle, ma da essa non si ricava una fisiologia vegetale della circolazione delle linfe, poiché questa si svela solo a chi esamini la vita nel suo *intreccio sotterraneo di radici*⁸⁶.

Gli elementi più inappariscenti, nascosti del fenomeno conducono, come in una ricerca geologica, oltre la sua superficie, attraverso gli «strati» di storia che lo costituiscono:

Curioso fossile-guida

L'elemento curioso nella vita e nell'arte conduce come un fossile-guida attraverso gli strati del deposito storico (spazio-temporale, come unità del profilo) sino al fondo ultimo della pratica magica distruttrice del *Denkraum*, che produce l'espressione gestuale umana attraverso un reale stimolo all'azione⁸⁷.

Se per Warburg ricordare è dunque andare a fondo, non accontentarsi della superficie, nella riflessione di Benjamin sulla Parigi del XIX secolo lo sprofondamento a cui la memoria conduce diviene una vera e propria immersione⁸⁸. Percorsa da un sistema di grotte, gallerie del *métro*, cata-

⁸⁶ A. Warburg, *Introduzione all'atlante Mnemosyne*, cit., p. 28 [corsivo mio].

⁸⁷ WIA, III.2.1 [5], *Leitfossil*, Karte 005002005, Zettelkaste 5, *Historische Synthese* II: «Curiosum Leitfossil. Das Curiosum im Leben und in der Kunst führt als Leitfossil durch die Schichten der historischen Lagerung (zeitlich-räumlich als Querschnittseinheit) zurück auf den Urgrund denkraumzestörender magischer Praktik, die den menschlichen gebärdensprachlichen Ausdruck durch realen Handlungsreiz hervorbringt».

⁸⁸ Per un confronto tra *Mnemosyne* e il *Passagen-Werk*, cfr. C. Zumbusch, *Wissenschaft in Bildern*, cit.; M. Rampley, *Archives of memory: Walter Benjamin's Arcades Project and Aby Warburg's Mnemosyne Atlas*, in *The optic of Walter Benjamin*,

combe, la città di Baudelaire, che il *Passagen-Werk* descrive, è infatti «una città sprofondata, più ancora *sottomarina* che sotterranea»⁸⁹. A separarla dalla superficie è lo stesso spazio che divide il sonno dalla veglia: nella «capitale del XIX secolo» la collettività vive addormentata, immersa in una dimensione che, come il sogno, non conosce altro che sé stessa, non ha «nessun lato esterno»⁹⁰. Lo spettacolo delle merci, la «fantasmagoria»⁹¹ in cui la borghesia ottocentesca si specchia, offusca infatti ogni prospettiva di «risveglio» come passaggio ad un mondo altro, ad una società diversa. I *passages*, «corridoi ricoperti di vetro e dalle pareti intarsiate di marmo»⁹², in cui la merce mette in scena il suo spettacolo, sono simili a «grotte fatate», in cui la collettività dimora rinchiusa. Sprofondata in sé stesso è, allo stesso modo, l'individuo dell'epoca nel suo *intérieur*⁹³, che assomiglia ad un involucro al cui interno è possibile vivere perfettamente incastonati e accessoriati:

La forma originaria di ogni abitare è il vivere non in una casa, ma in un guscio. Questo reca l'impronta del suo abitatore. L'abitazione finisce per diventare guscio. Il XIX secolo è stato come nessun altro morbosamente legato alla casa. Ha concepito la casa come custodia dell'uomo e l'ha collocato lì dentro con tutto ciò che gli appartiene, così profondamente da far pensare all'interno di un astuccio per compassi in cui lo strumento è incastonato di solito in profonde scanalature di velluto viola con tutti i suoi accessori. È quasi impossibile trovare ancora qualcosa per cui il XIX secolo non abbia inventato una custodia: orologi da tasca, pantofole, uova, termometri, carte da gioco. E, in mancanza di custodie, fodere, tappeti, rivestimenti e coperture⁹⁴.

ed. by A. Coles, London, Black Dog Publishing, e M. Rampley, *The remembrance of things past. On Aby Warburg and Walter Benjamin*, cit.

⁸⁹ W. Benjamin, *Parigi. La capitale del XIX secolo*, in *Angelus Novus*, cit., pp. 145-160, p. 156 [corsivo mio].

⁹⁰ W. Benjamin, *Parigi capitale*, cit., I Ia, I.

⁹¹ «Fantasmagoria» non è esattamente un sinonimo di «feticismo», ma lo implica direttamente. Laddove quest'ultimo indica il fenomeno nella sua *realtà oggettiva*, la fantasmagoria esprime piuttosto la rappresentazione che i *oggetti* hanno di esso: «La proprietà che compete alla merce in quanto suo carattere di feticcio è inerente alla stessa società produttrice di merci, non come essa è in sé, bensì come sempre si rappresenta e crede di comprendersi allorché essa fa astrazione dal fatto precisamente di produrre merci. L'immagine di sé che essa produce in questo modo e che essa è solita designare come la propria cultura corrisponde al concetto di fantasmagoria» (*Parigi capitale*, cit., X 13a).

⁹² Ivi, A I, 1.

⁹³ I *passages* sono l'*intérieur* della collettività: «Le strade sono le abitazioni del collettivo [...]. Il *passage* è il loro salotto. In esso, più che altrove, la strada si dà a conoscere come l'*intérieur* ammobbiliato e vissuto dalle masse» (ivi, M 3a, 4).

⁹⁴ Ivi, I 4, 4.

Ritirandosi nel «*comfort*»⁹⁵, la borghesia rinuncia dunque alla «lontananza» come «sogno di una natura migliore»⁹⁶. Il «Collettivo sognante [...] nei *passages* si sprofonda nel proprio interno»⁹⁷, come in un panno coloratissimo dentro, ma all'esterno grigio di noia:

La noia è un caldo panno grigio, rivestito all'interno di una fodera di seta dai più smaglianti colori. In questo panno ci avvolgiamo quando sogniamo. Allora siamo di casa negli arabeschi della fodera. Ma sotto quel panno il dormiente sembra grigio e annoiato. E quando poi al risveglio vuole narrare quel che ha sognato, non comunica in genere che questa noia⁹⁸.

Se chi vive rinchiuso nella fantasmagoria delle merci non ne percepisce che i colori «smaglianti», quelli che, dediti all'ozio, come il flâneur, rimangono ai margini del meccanismo produttivo, abbastanza 'esterni' da non esserne completamente abbagliati, ne colgono invece il grigiore, la noia. Forma tipicamente moderna della malinconia⁹⁹, quest'ultima accompagna la consapevolezza del dissolvimento a cui ogni immagine chiusa su sé stessa, privata, come la fantasmagoria della merce, di ogni rimando al di là da sé, è destinata. È questo il significato della pioggia che, tramutatasi in polvere, trionfa infine sui *passages* abbandonati:

Sotto forma di polvere, la pioggia si prende la sua rivincita sui *passages* [...]. Polvere e soffocamento della prospettiva¹⁰⁰.

La polvere con cui il XX secolo ricopre i *passages* rivela ciò che la fantasmagoria delle merci, con i suoi colori abbaglianti, celava: il soffocamento di ogni «prospettiva» che apra, nell'immagine, un rinvio al mondo esterno, a quella «lontananza» a cui il «sogno di una natura migliore» appartiene. La malinconia dona al flâneur la capacità profetica di scorgere, nella pioggia, la polvere che coprirà, un secolo dopo, le rovine del suo tempo.

⁹⁵ «Che il “*comfort*”, come *habitus* tipico del gusto borghese intorno alla metà del secolo, sia strettamente connesso a quest'afflosciamento della fantasia della classe borghese; che esso faccia tutt'uno con la comodità di “non dover mai venire a sapere come fra le sue mani dovessero svilupparsi le forze produttive” – tutto ciò non lascia adito a dubbi» (ivi, J 63a, I).

⁹⁶ «La lontananza che, nell'occhio dell'amata, affascina l'amante è il sogno di una natura migliore» (ivi, J 76, I).

⁹⁷ Ivi, K I, 4.

⁹⁸ Ivi, D 2a, I.

⁹⁹ Nel *Passagen-Werk* la malinconia assume, diversamente che ne *Il dramma barocco tedesco*, la forma della noia, dello *spleen* (letteralmente «milza»: la sede della bile nera) di cui tale *ennui* è l'essenza: «La noia cominciò negli anni '40 a diffondersi come un'epidemia» (ivi, D 3a, 4).

¹⁰⁰ Ivi, D Ia, I.

L'aspirazione ad un'esistenza diversa è allora, come nella poesia di Baudelaire, proiettata su ciò che, lontano, sembra sfuggire all'incantesimo del presente. È nell'immagine delle nuvole che la «lontananza» trova rifugio:

Se mai lo struggente desiderio umano di un'esistenza più pura, più innocente e spirituale di quella a lui concessa ha rivolto lo sguardo alla natura alla ricerca di un pegno di quest'esistenza, lo ha trovato per lo più in qualche pianta o animale. Non così in Baudelaire. Il sogno di una tale esistenza respinge in lui ogni comunione con qualsiasi natura terrena e si lega invece alle nuvole. In molte poesie è presente il motivo delle nuvole [...]. La profanazione delle nuvole è la più terribile¹⁰¹.

Il desiderio che le nuvole custodiscono resta affidato al secolo successivo: il risveglio può compiersi soltanto come ricordo del sogno. Attraverso la *memoria*, il presente adempie il passato:

Il nuovo metodo dialettico della scienza storica si presenta come l'arte di esperire il presente come il mondo della veglia cui quel sogno, che chiamiamo passato, in verità si riferisce. Adempiere il passato nel ricordo del sogno! Insomma: ricordo e risveglio sono strettamente connessi¹⁰².

Ricordare significa rendere al passato il suo carattere inquietante: far sì che esso cessi di essere il presupposto certo e naturale del presente e riveli invece ciò che, al proprio interno, permane irrisolto, incompiuto. Il risveglio è la presa di coscienza del carattere «mitico» del passato e, attraverso di esso, del presente. «Mito» è per Benjamin una dimensione in cui il sempre uguale si cela dietro all'apparenza del sempre nuovo: un contesto tanto illusoriamente attraversato dal mutamento, quanto chiuso su se stesso, immobile¹⁰³. Mitica è la società del XIX secolo, che nasconde dietro la continua «novità» della merce la propria assenza di «prospettiva», e quella del secolo successivo, che crede di esserne il seguito necessario. Il ricordo è anti-mitico perché, nel porre in relazione passato e presente, li sottrae alla loro apparente ovvietà, per scoprire nell'uno ciò che l'altro può ancora essere. Al ricordare si accompagna infatti il desiderio che il passato potesse essere stato altrimenti e che il presente possa rendere giustizia al passato¹⁰⁴.

¹⁰¹ Ivi, J 57, 4.

¹⁰² Ivi, K, I, 3.

¹⁰³ «L'essenza dell'accadere mitico è la ripetizione» (ivi, D 10a, 4). In questo senso «mito», «apparenza» e «destino» sono per Benjamin concetti affini. Tutti e tre, infatti, indicano un'eterna ripetizione, a cui è difficile sottrarsi perché, come si vedrà anche in seguito, appare come il naturale e inevitabile ordine dell'accadere. Sulle radici in Benjamin e in Adorno del concetto di «mito» cfr. T. Cavallo, *Radici del mito in Adorno*, in «Immediati dintorni», 1992.

¹⁰⁴ Una novità importante del *Passagen-Werk* rispetto a *Il dramma barocco tedesco* è che in esso, secondo Benjamin, il rapporto tra passato e presente giunge a maggiore

È necessario allora discendere attraverso quei «luoghi per nulla appariscenti in cui sfociano i sogni»¹⁰⁵ sino agli strati più sotterranei della Parigi del XIX secolo: inoltrarsi nel sogno del secolo precedente al fine di destare il proprio. Poiché infatti la dimensione onirica, come i *passages*, non ha lati esterni, non fa che sognare di svegliarsi chi tenti di forzarne con «violenza» i confini. Occorre piuttosto, con «astuzia», cercare nel sogno stesso il principio del suo superamento:

Il vero distacco da un'epoca [...] ha la struttura del risveglio anche nella misura in cui è governato dall'astuzia. Con *astuzia*, e non senza di essa, ci liberiamo della sfera del sogno. Ma esiste anche un falso distacco; il suo segno è la *violenza*¹⁰⁶.

Chi lascia il proprio tempo per sprofondare nella fantasmagoria del XIX secolo, tuttavia, si espone allo stesso rischio a cui andò incontro chi, come il *flâneur*, si dibatteva in essa. L'immedesimazione nell'oggetto può infatti, come si è visto, condurre il soggetto non abbastanza armato di «astuzia» allo smarrimento di sé. All'immersione nel passato si accompagna allora l'oblio del presente: assieme a «tutto ciò che [si] sa sul corso successivo della storia», va persa ogni possibilità di sottrarre ciò che è stato alla sua irrimediabile datità. La malinconia energica di chi mette in causa l'apparente ordine dell'accadere lascia così il posto all'«acèdia», alla pigra tristezza di chi si abbandona senza alternativa al corso degli eventi¹⁰⁷:

Fustel de Coulanges raccomanda allo storico che voglia rivivere un'epoca di cacciarsi di mente tutto ciò che sa del corso successivo della storia. Non si potrebbe definire meglio il procedimento con cui il materialismo storico ha rotto i ponti. È un procedimento di immedesimazione. La sua origine è la pigrizia del cuore, l'*acedia*, che dispera di impadronirsi dell'immagine storica autentica, balenante per un attimo. Essa era considerata, dai teologi del Medioevo, come il fondamento ultimo della tristezza. Flaubert, che ne aveva fatto la conoscenza, scriveva: «Peu de gens devineront combien il a fallu être triste pour ressusciter Carthage». La natura di questa tristezza si chiarisce

chiarezza: «In analogia con il metodo del libro sul barocco, ma con una chiarezza maggiore, occorre qui illuminare il XIX secolo attraverso il presente» (ivi, N Ia, 2).

¹⁰⁵ Ivi, C Ia, 2.

¹⁰⁶ Ivi, G I, 7 [corsivi miei].

¹⁰⁷ Il nesso tra malinconia ed immedesimazione emerge in M. Rampley come paragone tra l'«esperienza mimetica» in Warburg e Benjamin e l'«identificazione con l'oggetto» di cui tratta Freud in *Lutto e melanconia*: «This sense of an identification of the subject with the object recalls both Warburg and Benjamin's notions of mimetic experience, but here it is regarded by Freud as a clinical condition, and the inability to turn to another object condemns the patient to a cycle of regressive repetition – a phenomenon that elsewhere Freud equated with the most primitive impulse of all – the death drive» (*The remembrance of things past*, cit., pp. 98-99).

se ci si chiede in chi propriamente «si immedesima» lo storico dello storicismo. La risposta suona inevitabilmente: nel vincitore. Ma i padroni di ogni volta sono gli eredi di tutti quelli che hanno vinto. L'immedesimazione nei vincitori torna quindi ogni volta a vantaggio dei padroni del momento¹⁰⁸.

Scompare così ogni orizzonte, ogni «lontananza» come desiderio di «una natura migliore». Si perdono le nuvole.

6. *Tra sonno e veglia: una «terra rivale»*

La dimensione onirica è fortemente presente anche in *Mnemosyne*. Nella sua biografia, Ernst Gombrich paragona il linguaggio dell'*Atlante* a quello dei sogni:

Mnemosyne mostra le memorie di una vita di studi intrecciate come in un sogno. E per chi riesce a leggere il suo linguaggio muto e a dilatarne i riferimenti, essa ha proprio l'intensità di un sogno; più che a opere di storia, è affine a certi tipi di poesia, non sconosciuti al secolo XX, in cui la moltitudine di allusioni storiche e letterarie nasconde e rivela strati successivi di significati personali. Come abbiamo visto, il linguaggio gnomico degli epigrammi con cui Warburg accompagna le sue concentrazioni di immagini sottolinea proprio questa affinità.

In alcune annotazioni il suono e il senso dei termini è giocato in una maniera che oscilla tra il gioco di parole mistico e le associazioni verbali tipiche del sogno e di certi stati psicotici¹⁰⁹.

All'interno di *Mnemosyne*, le associazioni tra le immagini non sono dettate da principi che le trascendano, ma da possibilità semantiche interne, visibili soltanto a chi, come in un sogno, si sprofondi in esse. Sottratti al proprio naturale contesto, i simboli si spogliano infatti nell'*Atlante*, come in una visione onirica, della loro univocità, per assumere, di volta in volta, significati contrastanti. Così la ninfa appare ora come madre, ora come assassina («Ninfa come angelo custode e come cacciatrice di teste», è il titolo della tavola 47), e i demoni astrali di cui *Mnemosyne* segue le migrazioni sono, al tempo stesso, «punti di orientamento per l'anima in volo attraverso l'universo» e «idoli»¹¹⁰ a cui la ragione soccombe. Nel lasciare di volta in volta emergere ciò che non è ancora, o non è più, l'immagine rivela così, senza dissolverla, l'illusione che la costituisce, il credere soltanto «per metà serio»¹¹¹ da cui trae origine. La compresenza di con-

¹⁰⁸ W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus Novus*, cit., pp. 75-86, p. 78.

¹⁰⁹ E. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, cit., pp. 257-258.

¹¹⁰ A. Warburg, *Divinazione antica e pagana*, cit., p. 314.

¹¹¹ F.T. Vischer, *Il simbolo*, cit., p. 154 (cfr. Capitolo I, § 4 del presente lavoro).

tenuti opposti, che già Usener ne *I miti del diluvio* aveva osservato essere propria del simbolo¹¹², libera quest'ultimo dalla sua apparente immobilità, portando alla luce l'unità di identità e mutamento, di compiutezza e indecisione che lo determina.

Allo stesso modo, in Benjamin, è la percezione dell'*ambiguità* dell'immagine a sottrarre quest'ultima a quella chiusura su sé stessa che la condanna, come i *passages*, alla privazione di ogni futuro. È infatti nel carattere ambiguo delle proprie figure che il sogno manifesta la propria natura dialettica, la necessità ancora inconsapevole del proprio autosuperamento:

Ambiguità è l'apparizione figurata della dialettica, la legge della dialettica nell'immobilità. *Questo arresto, o immobilità, è utopia, e l'immagine dialettica un'immagine di sogno.* Un'immagine del genere è la merce stessa: come feticcio. Un'immagine del genere sono i *passages*, che sono casa come sono strade. Un'immagine del genere è la prostituta, che è insieme venditrice e merce¹¹³.

Nell'ambiguità la contraddizione tra ciò che l'immagine è e ciò che può ancora essere, tra ciò che in essa si dà e ciò che resta inespresso, celato, è sottratta al divenire, fissata in un solo, unico istante. In esso il qui e l'altrove, l'ora e il non-ancora sfuggono al loro reciproco isolamento per ricongiungersi l'un l'altro. Unità di visibile ed invisibile, ciò che l'ambiguità lascia emergere non è ancora immagine, o non lo è più: appartiene all'«utopia», al non-luogo in cui tempo e spazio, sottratti alla loro parzialità, «ritrovano sé stessi», interi, «e l'uno ritrova l'altro»¹¹⁴. È questa la «terra rivale o secondaria» in cui l'incerta luce della luna trasforma il mondo diurno:

La luce che piove dalla luna non è destinata alla scena del nostro esistere diurno. Il cerchio che essa in modo incerto rischiarà, sembra essere quello di una terra rivale o secondaria. Non è più quella che la luna segue da satellite, ma quella a sua volta trasformata in satellite dalla luna. Il suo vasto petto, il cui respiro era il tempo, non si muove più; finalmente la creazione è tornata alle origini, e può nuovamente indossare il velo vedovile che il giorno le aveva strappato. Questo mi faceva capire il pallido raggio che attraverso la persiana penetrava sino a me [...]. Con sbigottimento mi accorgevo che nel mondo niente poteva costringermi a pensare il mondo stesso. Il suo non-essere non mi sarebbe risultato in alcun modo più problematico del suo essere che sembrava ammiccare al non-essere. Con questo Essere la luna aveva buon gioco¹¹⁵.

¹¹² H. Usener, *Die Sintfluthsagen*, in *Religionsgeschichtliche Untersuchungen*, vol. III, Cohen Verlag, Bonn 1899. Cfr. a proposito la bella recensione di M. Mauss, *Les mythes du déluge*, in *Oeuvres*, II, Les éditions de minuit, Paris 1969, pp. 299-303.

¹¹³ W. Benjamin, *Parigi capitale*, cit., p. 15 [corsivo mio].

¹¹⁴ W. Benjamin, *Infanzia berlinese*, cit., p. 410.

¹¹⁵ Ivi, pp. 411-412.

Un potere simile a quello della luce lunare è custodito nei nomi delle cose. Queste ultime non si danno infatti in essi che come «compenetrazione» inesauribile di immagini, inarrestabile passaggio di una rappresentazione nell'altra. Così ad esempio si incrociano, nei nomi delle strade, i luoghi più lontani:

Excursus sulla place du Maroc. Non solo la città e *l'intérieur*, la città e lo spazio aperto possono incrociarsi; tali incroci possono avvenire assai più concretamente. A Belleville c'è la place du Maroc: questo sconsolato mucchio di pietre con i suoi edifici popolari mi è apparso, quando ci sono capitato il pomeriggio di una domenica, non solo come un esempio di deserto marocchino, ma anche, e al tempo stesso, come un monumento dell'imperialismo coloniale; la visione topografica vi si intrecciava al significato allegorico e, tuttavia, esso non cessava di apparire al suo posto nel cuore di Belleville. Una simile visione è ride-stata di solito dagli stupefacenti. E di fatto in questi casi i nomi delle strade sono come sostanze stupefacenti che rendono la nostra percezione più complessa e stratificata. La forza con cui essi ci portano in un simile stato potrebbe essere detta la loro *vertu évocatrice*, ma non si direbbe molto, perché qui decisiva non è l'associazione, ma la *compenetrazione* delle immagini¹¹⁶.

L'identità che l'unicità del nome custodisce non si dà dunque che come divenire, accordo di reale e possibile. Nel nome benjaminiano, come già nelle tavole dell'atlante warburghiano, il nesso tra forma e significato, apparenza sensibile e contenuto, da cui l'immagine trae la propria origine, si rivela tanto inscindibile quanto instabile, sfuggente. Così, al continuo rimescolamento, in *Mnemosyne*, di elementi visivi e concettuali corrispondono, nella riflessione benjaminiana, i «visi» tra loro affini che caratterizzano, di volta in volta, opposte verità:

La categoria della somiglianza, che per la coscienza desta non ha che un significato molto ristretto, nell'universo dell'hascisch ne riceve uno illimitato. In esso tutto è viso, ogni cosa ha l'intensità della presenza viva che permette di cercarvi come in un viso i tratti apparenti. In questa circostanza persino una proposizione riceve un viso (per non parlare di una parola singola) e questo viso sembra simile a quello della proposizione opposta. Attraverso ciò ogni verità indica con evidenza il suo contrario e da questo stato di cose si spiega il dubbio. La verità diventa un che di vivo, essa vive solo nel ritmo in cui la proposizione e il suo opposto si sovrappongono per potersi pensare¹¹⁷.

¹¹⁶ W. Benjamin, *Parigi capitale*, cit., P Ia, 2 [corsivi miei].

¹¹⁷ Agamben afferma che «per Benjamin, l'essenziale non è il movimento che, attraverso la mediazione, conduce alla *Aufhebung* della contraddizione, ma il momento dell'arresto, in cui il medio è esposto come una *zona di indifferenza*

Nell'esperienza degli stupefacenti, come in quella onirica, l'immagine lascia emergere la propria irriducibilità ad un solo, univoco contenuto. Nel fare propria tale scoperta, la riflessione benjaminiana, come quella warburghiana, non rinvia alla necessità di abbandonare la veglia per il sogno. Ciò che quest'ultimo rivela alla «coscienza desta» è infatti proprio l'impossibilità di separare definitivamente intenzionalità e passività, volontarietà e contingenza. L'«arresto» a cui, nel sogno, l'ambiguità sottopone l'oggetto rappresenta per il soggetto tanto un'eventualità incontrollabile quanto la necessità di una decisione. È infatti all'involontario, onirico scaturire, nell'immagine, di opposti significati che la volontà deve attingere per dare a quest'ultima una nuova configurazione, infonderle nuova vita. Dall'«ambiguità» del simbolo si libera così la sua rinnovata possibilità di determinazione, dalla sua «immobilità» il movimento della sua trasformazione. Il risveglio non si costituisce dunque come antitesi del sogno, ma come suo proseguimento. Riappropriarsi delle forme del passato non significa infatti sottrarle alla loro indecisione onirica per fissarle ad un unico, definitivo ordine, ma, al contrario, rimetterle in movimento: stabilire in esse una tensione tra essere stato e poter essere. Sia i dinamogrammi warburghiani, sia le immagini dialettiche benjaminiane, che, come si vedrà, rendono possibile la memoria, sono protési tra ciò che custodiscono e ciò che rendono ancora possibile. Il ricordo non consegna il già stato all'eternità, ma, al contrario, gli permette di disfarsene: «Questo è così vero che l'Eterno in ogni caso è piuttosto una gala al vestito che un'idea»¹¹⁸.

– come tale, necessariamente ambigua – fra i due termini opposti. La *Dialektik im Stillstand*, di cui Benjamin parla, implica una concezione della dialettica il cui meccanismo non è logico (come in Hegel), ma analogico e paradigmatico (come in Platone). Secondo l'acuta intuizione di Melandri, la sua formula è «né A, né B» e l'opposizione che essa implica non è dicotomica e sostanziale, ma bipolare e tensiva» (G. Agamben, *Nymphae*, cit., pp. 59-60, corsivi miei). Ciò non è del tutto condivisibile. Lo «stato di quiete», l'«arresto» in cui l'«indifferenza» (ivi) tra i termini della dialettica benjaminiana appare tale, sembra essere infatti, piuttosto, un istante intrinsecamente mobile, un minimo temporale in sé vorticoso, in cui ogni identità non è mai tale per se stessa ma sempre nella sua possibilità di essere anche altro. In questo senso, l'«arresto» è solo apparente: è un'«utopia» (Benjamin, *Parigi capitale*, cit., p. 15) che va resa allo spazio e al tempo. Il medio della dialettica benjaminiana non è dunque, come sostiene Agamben, una «zona di indifferenza», ma di interferenza tra gli opposti: in essa l'«ambiguità» diviene continuo, istantaneo auto-oltrappassamento da parte di ciascun termine. La formula della dialettica in stato di quiete potrebbe allora essere non «né A né B» (Agamben, *Nymphae*, cit., p. 60), ma «sia A sia B, laddove A e B sono contraddittori». Il «né...né» sembra infatti riferirsi ad una neutralità immobile, a quell'«immaginazione senza più immagini» (ivi, p. 67) a cui Agamben crede, non condivisibilmente, che tenda la storiografia warburghiana (cfr. a questo proposito anche Agamben G., *Aby Warburg e la scienza senza nome*, «aut aut», 1984, n. 199-200). La ricerca di Warburg e di Benjamin non cerca però mai la propria verità al di là della forma, ma sempre nel suo costituirsi: non nell'«utopia», ma nel reciproco rimando tra utopia e immagine.

¹¹⁸ W. Benjamin, *Parigi capitale*, N 3, 2.

CAPITOLO III

MALINCONIA E DIVENIRE: L'IMMAGINE COME DIMORA ERRANTE

1. Malinconia e tempo: la «catastrofe» dell'istante

In *Burckhardt e Nietzsche* i due pensatori sono descritti come «captatori dell'onda mnemica», «sismografi sensibilissimi», che tremano nel ricevere «le onde dalla regione del passato»¹. Quest'ultimo sembra così, paradossalmente, venire incontro al presente, investendo di dubbio l'idea di una temporalità storica lineare.

A porre in crisi il carattere unidirezionale del tempo è il riconoscimento della costitutiva contraddittorietà dell'immagine. È proprio quest'ultima, infatti, ciò che sfugge ad una lettura evuzionistica del pensiero warburghiano, come quella fornita da Gombrich in *Aby Warburg e l'evoluzionismo ottocentesco*². Se infatti è vero che l'evoluzionismo di Darwin³, ma anche di Karl Lamprecht⁴ e di Tito Vignoli⁵, occupa un posto significativo nella formazione di Warburg, altrettanto rilevante è la critica a cui quest'ultimo lo sottopone.

Nella problematizzazione warburghiana del concetto di «rinascita» Gombrich scorge un rifiuto del modello ciclico di storia, a favore di quello lineare e progressivo. La ripresa delle forme classiche è interpretata cioè come «scelta, degli artisti e dei committenti, di certi aspetti dell'antichità»⁶, piuttosto che come ricorso. Unico ostacolo all'«evoluzione mentale», che attraverso tale selezione si renderebbe percepibile, resterebbe la presenza di «atavismi»: residui delle forme meno avanzate, contro le quali sarebbe compito dell'«uomo

¹ A. Warburg, *Burckhardt e Nietzsche*, cit., p. 46.

² E. Gombrich, *Aby Warburg e l'evoluzionismo ottocentesco*, cit. Per una critica all'interpretazione evuzionistica di Warburg cfr., tra gli altri, Y. Maikuma, *Der Begriff der Kultur bei Warburg, Nietzsche und Burckhardt*, cit., e M. Rampley, *The remembrance of things past*, cit.

³ Fu in particolare il suo testo *L'espressione delle emozioni nell'animale e nell'uomo* (*The expression of the emotions in man and animals*, 1872, Boringhieri, Torino 1982) a impressionare Warburg, che annota nel suo diario: «Finalmente un libro che mi aiuta» (in E. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, cit., p. 71).

⁴ Warburg ebbe lo storico evuzionista tra i suoi professori all'Università di Bonn.

⁵ Cfr. capitolo I, § 2 della presente ricerca.

⁶ E. Gombrich, *Aby Warburg e l'evoluzionismo ottocentesco*, cit., p. 640.

razionale» combattere⁷. Alla luce di un evolucionismo depurato dal nesso immediato tra sviluppo biologico e spirituale, il contributo specifico della riflessione warburghiana è individuato nel nesso, che essa istituirebbe, tra arte e purificazione dagli impulsi: «la rivelazione della bestialità non può che contribuire alla bestialità, mentre i prodotti indipendenti conducono alla sublimazione e alla soppressione delle tracce dell'animale umano»⁸.

Eppure, ciò che Gombrich liquida come «atavismo», l'elemento spurio, «bestiale», 'magico', appartiene per Warburg all'essenza stessa dell'immagine. Ne *L'espressione delle emozioni nell'animale e nell'uomo* Darwin aveva rintracciato l'origine della gestualità umana nelle reazioni emozionali degli animali. Dall'evoluzionismo la riflessione warburghiana eredita la consapevolezza del legame che anche le espressioni culturali più 'elevate' mantengono con la sfera corporea. Nel prendere congedo da ogni considerazione puramente formale dell'immagine, da quella «storia dell'arte estetizzante» da cui si dichiara «sinceramente disgustato», Warburg afferma la necessità di rendere al simbolo il suo carattere di «prodotto biologicamente necessario»:

[...] ero sinceramente disgustato della storia dell'arte estetizzante. Mi sembrava che la considerazione formale dell'immagine – che non trattava quest'ultima come un prodotto biologicamente necessario collocato tra la religione e la pratica artistica [...] – desse luogo a chiacchiere così sterili che dopo questo viaggio nell'estate del 1896 fui tentato perfino di studiare medicina a Berlino⁹.

Malgrado dunque la tentazione, dopo il viaggio del 1896 tra gli indiani del Nuovo Messico, di lasciare la storia dell'arte per la medicina, il corpo su cui Warburg concentra il proprio interesse non è quello, interno, dei processi organici (utilizzati, come si vedrà a proposito della teoria della memoria, in senso puramente metaforico), ma quello che segna il confine tra interno ed esterno, tra individuo e mondo. È infatti in esso e attraverso di esso che ogni espressione, dalla più incarnata alla più astratta, dalle danze rituali ai simboli matematici, si dà. L'irrequietezza che caratterizza l'immagine warburghiana investe così la stessa origine a cui quest'ultima rinvia. Il corpo da cui l'espressione scaturisce non si costituisce infatti come limite stabile tra soggetto e oggetto, io e non-io, ma come il luogo «temporalesco» di un continuo scambio tra essi:

L'uomo può [...] estendere i suoi limiti materiali in modo inorganico indossando o manipolando oggetti. Ma non proverà mai un senti-

⁷ Ivi, p. 641.

⁸ Ivi, p. 648. Sulla critica all'attribuzione di qualcosa di simile alla «sublimazione» alla riflessione warburghiana, cfr. il capitolo precedente della presente ricerca.

⁹ Aby Warburg, *Gli Hopi*, cit., p. 16.

mento vitale diretto per quello che indossa o prende in mano. E tutto ciò non costituisce di per sé un fatto veramente nuovo, perché l'uomo possiede per natura parti del suo corpo che si gli appartengono, ma che non soffrono se sono staccate o se cadono, ad esempio le unghie o i capelli, benché essi crescano davanti ai suoi occhi. Allo stesso modo, in una condizione normale egli non sente i suoi organi interni ed esterni. Egli riceve da ciò che chiamiamo organi solo deboli segnali di presenza e sperimenta quotidianamente che la sua coscienza possiede solo un misero sistema di segnalazione per processi che dipendono dalla natura. 28[33] *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 ad un sistema di segnali sempre presente) che si producono nella sua personalità¹⁰.

Come i segnali che la telefonista cerca di strappare al temporale, l'immagine in cui il corpo coglie sé stesso e i propri confini è dunque costitutivamente perturbata. In essa io e non-io, noto e ignoto si rimescolano senza sosta a vicenda. Occorre allora ogni volta individuare, in ciò che il simbolo rende perspicuo, controllabile, ciò che di esso resta nell'ombra. Così Perseo, simbolo del progresso del genere umano, «la quintessenza del potere di redenzione alato, eroico nell'etere»¹¹, si mostra pronto a trasformarsi «in un oscuro boia»¹², come nelle raffigurazioni astrologiche del palazzo Schifanoia di Ferrara¹³. Dal suo ricovero psichiatrico, Warburg lo fa presente a Wilamowitz-Moellendorff, che contro il suo parere è stato invitato a tenere un discorso alla Biblioteca. Contro il classicismo del critico di Nietzsche, il paziente di Kreuzlinger sostiene le ragioni di un equilibrio tra forma e significato, visibile e invisibile che non conosce compimento, ma va sempre nuovamente ristabilito. La lettera è percorsa da una straordinaria ironia, che al tono volutamente «olimpico»¹⁴, all'aspirazione a ciò che permetta ai «monstra» di «recuperare le ali per levarsi nell'etere»¹⁵, affianca la consapevolezza della necessità, visuta in prima persona, di lottare ogni volta per il *Denkraum*:

Se lei parla di Zeus, egregio Professore, voglio pensare che deporrà in tal modo un ramo d'olivo sull'altare della Minerva Memor, così che

¹⁰ Ivi, p. 48 [corsivo mio].

¹¹ A. Warburg, *Lettera a Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff* (1924), «aut aut», n. 321-322, maggio-agosto 2004, pp. 21-24.

¹² *Ibid.*

¹³ Cfr. *Arte italiana e astrologia internazionale nel palazzo Schifanoia di Ferrara*, cit. Sull'interpretazione warburghiana degli affreschi cfr. M. Bertozzi, *La tirannia degli astri. Aby Warburg e l'astrologia di Palazzo Schifanoia*, Cappelli, Bologna 1985 e Id., *Geroglifici del fato*, cit.

¹⁴ D. Stimilli, note alla *Lettera a Wilamowitz-Moellendorff*, ivi, p. 21.

¹⁵ A. Warburg, *Lettera a Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff*, cit., p. 22.

ella invii un Perseo a liberare l'incatenato di Kreuzlinger e questi possa portare a casa un'offerta in ringraziamento alla Minerva Medica¹⁶.

È dunque impossibile separare una volta per tutte ciò che l'immagine offre alla comprensione dall'elemento opaco, incontrollabile che le è proprio, liberare per sempre l'armonia classica dai mostri dell'ellenismo: «occorre sempre di nuovo salvare Atene da Alessandria»¹⁷. Nell'affermare, contro ogni «concezione storica che pensi in linea retta»¹⁸, che «l'epoca in cui logica e magia (secondo le parole di Jean Paul) “fiorivano innestate su di un sol tronco” [...] è propriamente fuori dal tempo»¹⁹, Warburg non intende però contrapporre al mutamento storico una natura immutabile, ma spogliare, al contrario, il divenire dal suo carattere assoluto. Nel rivelare l'unità di passato e futuro, di reale e possibile, di ora e non-ancora che la costituisce, l'immagine sfugge infatti al *continuum* univocamente direzionato del tempo per lasciare emergere, al suo posto, una temporalità non più omogenea, costellata di bivi, sospensioni, scostamenti. Il divenire perde così la propria indipendenza dall'immagine, per accogliere al proprio interno la necessità di una continua, incessante riconfigurazione. All'autonomia della temporalità lineare e progressiva subentra dunque un «tempo-immagine» che si fa incontro al presente come un'«onda» di cui spetta a quest'ultimo decidere, di volta in volta, la direzione. Il reale non si determina infatti che in rapporto a ciò che, in esso, è ancora possibile, ciò che è già stato in relazione al futuro che racchiude. La concezione warburghiana della temporalità non è né ciclica, né lineare, ma 'intensiva': ora e allora, passato e presente si ricostituiscono ad ogni istante a vicenda. La storia non è una catena ininterrotta di momenti ormai direzionati, univocamente relazionabili, ma un insieme che trova in ogni suo elemento, in ogni attimo, la necessità della propria ricomposizione.

L'incessante trasformazione a cui Warburg sottopone la storia assume, in Benjamin, il carattere più drastico della sua «distruzione». È necessario che l'immedesimazione nel passato si accompagni alla distruzione del suo apparente, univoco ordine. La semplice riproduzione di ciò che appare può così lasciare il posto all'individuazione di ciò che in esso si cela, la «ricostruzione» dei fatti alla loro «costruzione»:

Per il materialista storico è importante distinguere con estremo rigore la costruzione di un fatto storico da ciò che abitualmente viene definita la sua «ricostruzione». La «ricostruzione» implica il solo piano dell'immedesimazione. La «costruzione» presuppone la «distruzione»²⁰.

¹⁶ Ivi, p. 24.

¹⁷ A. Warburg, *Divinazione antica e pagana*, cit., p. 364.

¹⁸ Ivi., p. 322.

¹⁹ Ivi, p. 315.

²⁰ W. Benjamin, *Parigi capitale*, cit., N 7, 6.

Se il passato non si costituisce dunque che nel suo incontro con il presente, quest'ultimo, a sua volta, trova in ciò che del passato gli si offre la possibilità della propria determinazione:

Ogni presente è determinato da quelle immagini che gli sono sincrone: ogni adesso (*Jetzt*) è l'adesso (*Jetzt*) di una determinata conoscibilità²¹.

Non è allora nell'apparente continuità del tempo, ma nell'«adesso» (*Jetzt*), nell'attimo in cui passato e presente si incontrano per trasformarsi a vicenda, che la conoscenza ha il proprio luogo. Lo *Jetzt* frantuma «la catena di eventi»²² della storia, restituendole il suo aspetto scomposto e manchevole. Allora, per un istante, l'illusione di un ordine compiuto dell'accadere è dissolta, e lo sguardo dell'uomo si fa simile a quello dell'angelo che scorge, nel passato, un accumulo di rovine:

C'è un quadro di Klee che s'intitola *Angelus Novus*. Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi²³.

Il contesto consolidato della storia imprigiona le immagini del passato, consegnandole ad un unico, immodificabile significato e privando così il presente di ciò che, in esse, attende di trovare espressione. In questa immobilizzazione, che si cela dietro alle spoglie del divenire, consiste la «catastrofe» a cui l'angelo assiste: «che 'tutto continui così' è la catastrofe. Essa non è ciò che di volta in volta incombe, ma ciò che di volta in volta è dato»²⁴. La fede nel carattere lineare e progressivo del tempo impedisce al presente di scorgere in ciò che il passato lascia irrisolto, mancato, la propria necessità di mutamento. Il «progresso» è il volto illusorio del sempre uguale, la tempesta che, trascinando l'angelo nel futuro, gli impedisce di «ricomporre l'infranto»:

[...] Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può più chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo progresso, è questa tempesta²⁵.

²¹ Ivi, N 3, I (sostituisco «ora», troppo ambiguo, con «adesso»).

²² W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, cit., p. 80.

²³ *Ibid.*

²⁴ W. Benjamin, *Parigi capitale*, cit., N 9a, I.

²⁵ W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, cit., p. 80.

Occorre allora giungere in aiuto all'angelo: interrompere la continuità del tempo per rendere giustizia al passato. Quella di redenzione, per Benjamin, è un'idea teologica, ma la sua realizzazione, paradossalmente, è un'impresa del tutto terrena. Sin dagli anni giovanili, infatti, all'operare umano è negato qualsiasi ricorso alla trascendenza. Nel *Frammento teologico-politico*²⁶, il profano e il divino sono rappresentati come due forze che, proprio perché tendono in senso opposto, si intensificano a vicenda:

L'ordine del profano non può orientarsi al pensiero del regno divino [...]. L'ordine del profano deve orientarsi all'idea della felicità. Il rapporto di quest'ordine con il Messianico è uno dei teoremi più essenziali della filosofia della storia. Esso comporta una concezione mistica della storia, il cui problema può essere rappresentato in un'immagine. Se una freccia indica la méta, e se in questa dimensione muove la *dynamis* del profano, mentre un'altra freccia punta invece nella direzione dell'intensità messianica, allora certamente la ricerca di felicità dell'umanità liberata tende ad allontanarsi dalla direzione messianica. Ma come una forza che progredisce può incrementare un'altra che agisce in senso opposto, così anche l'ordine del profano favorisce l'avvento del messianico²⁷.

Nessuna teleologia, dunque, orienta l'ordine della storia: «il regno di Dio non è il *telos* della dinamica storica; non può essere posto come méta. Storicamente inteso, esso non è méta, ma *fine*»²⁸. L'attimo messianico è allora da intendersi come cessazione del tempo, anticipazione di un'eternità a cui occorra tornare? Quest'ultima è in realtà del tutto estranea alla prospettiva di Benjamin. L'«origine» di cui *Il dramma barocco tedesco* tratta è, come si è visto, già sempre attraversata dalla tensione tra forma e divenire, tra ciò che permane e ciò che muta. L'*Ursprung* benjaminiano rompe cioè con la compiuta identità a cui l'eterno fa segno, facendo propria un'idea di «inizio» del tutto diversa, che richiama le teorie cabbalistiche sulla genesi dell'universo.

La *Qabbalà* distingue infatti tra un'essenza divina nascosta, che «non ha né qualità né attributi», l'*En-Sof*, o «l'Infinito», e i modi attraverso cui questa si manifesta, le *Sefiròth*²⁹. Tra queste la prima, quella che dà inizio alla creazione, è il «Nulla», l'*ayin*. Il primo, originario ed eterno movimento di Dio è dunque il produrre in sé una frattura:

²⁶ W. Benjamin, *Frammento teologico-politico* (1920-21), in Irving Wohlfarth, «*Sempre radicale, coerente mai...*». Rilettura del *Frammento teologico-politico*, in *Caleidoscopio Benjaminiano*, a cura di E. Rutigliano e G. Schiavoni, Istituto Italiano di Studi Germanici, pp. 265-287. Il saggio di Wohlfarth offre un'interpretazione preziosa del *Frammento*.

²⁷ Ivi, p. 265-266.

²⁸ Ivi, p. 265 [corsivo mio].

²⁹ Cfr. G. Scholem, *Le grandi correnti della mistica ebraica*, Il Melangolo, Genova 1982, pp. 218-219.

La creazione fondamentale, secondo il cabbalista, è quella che ha luogo *in* Dio stesso; e, soprattutto per lo Zohar, non vi è nessun altro nuovo atto essenziale di creazione che si svolga al di fuori delle Sefiròth. La creazione del mondo, e cioè la produzione di qualcosa dal nulla, non è altro che l'aspetto esteriore di un movimento interno, e a quanto pare eterno, che ha luogo in Dio stesso. Il più profondo di tutti i processi teosofici, che comprende in sé il problema della creazione e della rivelazione, è rappresentato dalla conversione del nascosto *En-Sof* alla creazione [...]. Quell'improvviso intimo movimento che fa irrompere all'esterno e esteriorizzarsi la divinità ripiegata in sé stessa, prima irradiante la sua luce solo all'interno, questa rivoluzione prospettica trasforma l'*En-Sof*, la ineffabile pienezza, nel «Nulla». È da questo «Nulla» mistico che procedono tutti gli altri momenti del dispiegarsi di sé di Dio nelle Sefiròth³⁰.

Il Nulla non è assoluto, perché appartiene all'essenza divina senza, per questo, coincidere con essa. *En-Sof* e *ayin*, vuoto e infinito, assenza e presenza, non si danno dunque che nella loro tensione reciproca. Sulla distinzione tra Dio e la prima *Sefirah* si fonda così la possibilità di respingere ogni metafisica identitaria, ogni forma di panteismo:

Si può comprendere [...] il deciso rifiuto, da parte di tutti i cabbalisti dopo il 1530, di identificare l'*En-Sof* con il nulla (*ayin*). Essi sembrano avvertire qui il pericolo che corre la tesi dell'identificazione dei due concetti: le manca il momento dialettico insito nel concetto di creazione. È questa mancanza di dialettica a rendere quella tesi vulnerabile nei confronti del panteismo. Senza trascendenza, il nulla viene qui a ricadere nel qualcosa. Si potrebbe dire che i primi cabalisti, che volevano stabilire tra *En-Sof* e *ayin* una differenza di nome ma non di natura, hanno di fatto cancellato dal dramma dell'universo il primo atto, l'atto che contiene l'esposizione dialettica del Tutto³¹.

Questa «stessa sensibilità per la dialettica [...] si ritrova poi», secondo Scholem, «nell'idea dello *Tzimtzum*»³², o «contrazione» di Dio, che, secondo la Qabbalà di Yitzchàq Luria, dà luogo alla creazione. L'essenza divina si «restringe in sé»³³ per fare posto al mondo:

Il primo atto perciò non è un atto di rivelazione, ma un atto di occultamento e di limitazione. Solo nel secondo atto Dio, con un raggio

³⁰ Ivi, p. 227.

³¹ G. Scholem, *Dieci tesi astoriche sulla «Qabbalah»*, in *Il nome di Dio e la teoria cabalistica del linguaggio*, Adepti, Milano 1998, pp. 91-102, p. 98.

³² Ivi, p. 97.

³³ Cfr. G. Scholem, *Le grandi correnti della mistica ebraica*, cit., p. 271. L'idea dello *Tzimtzum* è ripresa, al fine di chiarire il messianismo di Benjamin, da F. Desideri ne *La porta della giustizia*, cit., pp. 19-20. Per un chiarimento, a questo proposito, del concetto di *Ursprung*, cfr. ivi, pp. 7-30.

della sua essenza, procede fuori di Sé e dà inizio alla sua rivelazione, o al suo dispiegarsi come Dio creatore in quello spazio primordiale che ha prodotto in Sé stesso³⁴.

Ad ogni raggio di luce creatrice riversato all'esterno ne corrisponde dunque uno ad esso sottratto, richiamato all'interno:

[...] ogni volta, prima di ogni ulteriore atto di manifestazione e di emanazione di Dio, si verifica un nuovo atto di concentrazione e di occultamento. In altre parole: il processo cosmico diventa ora duplice, segue cioè una duplice via. Ogni stadio del processo della creazione contiene in sé una tensione tra la luce che rifluisce in Dio stesso e quella che scaturisce da lui³⁵.

L'origine non si dà quindi che come conflitto tra il visibile e i lati oscuri a cui esso inevitabilmente rimanda, tra il prodursi dell'immagine e ciò che di essa, di volta in volta, resta nell'ombra. Così, per l'ebraismo, la dottrina originaria, nascosta, si realizza nella scrittura che la rende percepibile, e quest'ultima, a sua volta, nella parola che la interpreta³⁶. Se per la religione, tuttavia, la *Torah* divina e quella umana, pur trovando l'una nell'altra il proprio limite, si danno entrambe come presenza, per Benjamin, come per Kafka, l'immagine originaria, la dottrina, non è soltanto parzialmente oscurata, ma *perduta*. Non ne resta che una debole eco, l'avvertimento di un compito:

Ma possediamo forse la dottrina che è accompagnata dalle parabole di Kafka e illustrata nei gesti di K. e nelle movenze dei suoi animali? Essa non c'è, e possiamo dire tutt'al più che questo o quel passo allude ad essa. Kafka avrebbe forse detto: è un relitto che la tramanda; ma noi possiamo anche dire: è una staffetta che la prepara³⁷.

L'invisibile a cui l'immagine rimanda non è dunque solamente ciò che la precede, ma anche, al tempo stesso, ciò che ancora «non c'è». Il compito messianico di rendere forma all'inespresso, presenza a ciò che è perduto, non può trovare compimento in un'eternità a cui occorra ritornare, ma soltanto *nel tempo*: nel *mutamento* a cui il futuro sottopone la propria origine. Il teologico si annuncia così, in modo del tutto profano, nel ricordo, nella consapevolezza che ciò che è già stato avrebbe potuto essere altrimenti:

[...] l'idea di felicità che possiamo coltivare è tutta tinta del tempo a cui ci ha assegnato, una volta per tutte, il corso della nostra vita. Una gioia che potrebbe suscitare la nostra invidia, è solo nell'aria che abbia-

³⁴ G. Scholem, *Le grandi correnti della misica ebraica*, cit., p. 272.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Cfr. capitolo I, § 3, nota 170 del presente lavoro.

³⁷ W. Benjamin, *Franz Kafka*, in *Angelus Novus*, cit., pp. 275-305, p. 287.

mo respirato, fra persone a cui avremmo potuto rivolgerci, con donne che avrebbero potuto farci dono di sé. Nell'idea di felicità, in altre parole, vibra indissolubilmente l'idea di redenzione. Lo stesso vale per la rappresentazione del passato, che è il compito della storia. Il passato reca seco un indice temporale che lo rimanda alla redenzione³⁸.

La «redenzione» non trova dunque posto al di là del *continuum* temporale ma, di volta in volta, nell'«adesso» (*Jetzt*) che lo interrompe, nell'istante in cui presente e passato vengono a contatto e si riconfigurano a vicenda. Nel rendere visibilità a ciò che, nell'immagine, era rimasto nascosto, l'attimo messianico non annulla la finitezza di quest'ultima, ma la trasforma, generando così nuovi lati oscuri, nuova necessità di redenzione. Ciò che va eliminato non è quindi quel nulla che «rappresenta [...] l'abisso [...] visibile nella manchevolezza di ogni essere» e che «viene attraversato» «in ogni cambiamento della realtà, in ogni mutamento di forme»³⁹, ma, al contrario, l'illusione di una sua definitiva scomparsa. A trovare la propria fine, nell'attimo messianico, è «l'apparenza illusoria che emana da ogni "ordine dato", sia esso quello dell'arte o quello della vita, come apparenza della totalità o dell'organico, destinata a trasfigurarla al fine di farlo apparire sopportabile»⁴⁰.

Nel distruggere l'«apparenza della totalità» l'istante messianico non abbandona tuttavia l'immagine alla frammentazione. Lo *Jetzt* che interrompe la continuità del tempo non si costituisce infatti ogni volta, come si è visto, che come nuova *relazione* tra passato e presente⁴¹. Allo stesso modo, in Warburg, non è l'intento di isolare le immagini ma, al contrario, quello di indagare come i legami tra di esse non conoscano «né limiti temporali, né limiti spaziali»⁴² che porta, di volta in volta, alla negazione di ogni totalità riconosciuta come tale. È il tentativo di cogliere l'infinita metamorfosi delle forme, il loro continuo passare l'una nell'altra, a condurre la ricerca warburghiana ad un'incessante trasformazione del loro ordine. Così, l'*Atlante Mnemosyne* intraprende continuamente il tentativo di un'organizzazione unitaria, per poi continuamente negarla, superarla nel moltiplicarsi dei percorsi possibili. Ciò che il reciproco, ininterrotto determinarsi, nell'immagine, di ora e non-ancora distrugge non è allora il legame tra passato e presente, ma il suo carattere definitivo. Nel suo continuo riconfigurarsi, la temporalità accoglie così in sé, per Warburg come per Benjamin, la malinconia che consegue alla perdita di un ordine stabile dell'accadere. Solo un pronto riconoscimento del nuovo nesso, nell'istante,

³⁸ W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, cit., pp. 75-76.

³⁹ G. Scholem, *Le grandi correnti della mistica ebraica*, cit., p. 227.

⁴⁰ W. Benjamin, *Parigi capitale*, cit., J 57, 3.

⁴¹ Per una critica all'interpretazione della riflessione benjaminiana nel segno della frammentazione che è descritta come propria dell'allegoria barocca cfr. capitolo I, §§ 5 e 7 del presente lavoro.

⁴² A. Warburg, *Da arsenale a laboratorio*, in *Opere*, voll. I, cit., p. 13.

tra i momenti che in esso si incontrano impedisce allora che la ricomposizione di questi ultimi si risolva in malinconica frammentazione, il mutamento che li investe in «catastrofe permanente»⁴³. Nello *spleen*, «lo stato d'animo» che a quest'ultima «corrisponde», l'interruzione ad ogni istante del *continuum* del tempo si scinde infatti dalla sua riconfigurazione. Viene meno così ogni legame tra gli attimi, ogni distendersi dell'esperienza. L'immersione nella «catastrofe» dell'istante conduce allora alla percezione di un'«orda di secondi»⁴⁴ tra loro identici: al sentimento dell'assalto a cui ogni attimo sottopone l'ordine dell'accadere si affianca quello, apparentemente contraddittorio, dell'interminabilità delle giornate e delle ore. «La coscienza del tempo che gira a vuoto e il *taedium vitae*» scrive Benjamin «sono i due contrappesi che tengono in moto l'ingranaggio della malinconia»⁴⁵. L'unicità dell'attimo, che il tempo dello *spleen* condivide con quello warburghiano, si risolve così proprio in quel tempo uniforme e vuoto che la temporalità 'intensiva' di Warburg e di Benjamin intende negare.

Ciò che distingue l'istante warburghiano e benjaminiano da quello proprio dello *spleen* è allora il suo carattere di *soglia*. Diversamente dal confine, questa non segna infatti, come si è visto, un punto d'arresto ma, al contrario, «mutamento, passaggio, maree»⁴⁶. Così, nella zona di «passaggio» che l'istante costituisce, si incontrano la perdita di un legame tra le immagini e la sua riconquista, la malinconia del disorientamento e l'entusiasmo della riconfigurazione. «Soglia» è per Benjamin ogni attimo, «piccola porta»⁴⁷ da cui può fare il suo ingresso il Messia. Una soglia è anche la zona in cui, per Warburg, «le onde dalla regione del passato»⁴⁸ raggiungono il presente. Luogo critico, perché è facile, come il Nietzsche warburghiano, soccombere alla scossa, farsene travolgere. Se l'immagine dell'onda sembra, a prima vista, suggerire una passività del soggetto di fronte all'irruzione del passato, ad uno sguardo più attento la soglia si rivela allora, innanzitutto, il luogo di una scelta.

2. La memoria delle immagini

Ciò che permette alle immagini del passato di farsi incontro, come un'«onda», al presente è, come si è visto, il loro carattere incompiuto, ciò

⁴³ W. Benjamin, *Parigi capitale*, cit., j 66a, 4: «Lo *spleen* è lo stato d'animo che corrisponde alla catastrofe permanente».

⁴⁴ «Il libro *Spleen et idéal* è il primo dei cicli delle *Fleurs du mal*. L'*idéal* dispensa la forza del ricordo; lo *spleen* gli oppone l'orda dei secondi» (*Di alcuni motivi in Baudelaire*, in *Angelus Novus*, cit., pp. 89-130, p. 120).

⁴⁵ W. Benjamin, *Parigi capitale*, cit., J 69, 5.

⁴⁶ «La soglia deve essere distinta molto nettamente dal confine. La soglia (Schwelle) è una zona. Nella parola "schwellen" (gonfiarsi) sono compresi mutamento, passaggio, maree, significati che l'etimologia non deve lasciarsi sfuggire» (W. Benjamin, *Parigi capitale*, cit., O 2a, I. Cfr. introduzione, § 8 del presente lavoro).

⁴⁷ W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, cit., p. 86.

⁴⁸ A. Warburg, *Burckhardt e Nietzsche*, cit., p. 46.

che in esse permane irrisolto. Nell'irriducibilità del proprio contenuto, nel *pathos* che la eccede, la forma trova, secondo la riflessione warburghiana, la necessità della propria incessante trasformazione, l'*enèrgheia* che determina il suo movimento interno⁴⁹. È infatti ad una metafora energetica, quella del «dinamogramma», che Warburg affida il compito di chiarire come l'«onda» si sviluppi e trovi sbocco.

Agli inizi del Novecento, Richard Semon aveva teorizzato la presenza, nel sistema nervoso di ogni organismo, di tracce degli eventi vissuti: gli «enrammi»⁵⁰. In essi l'esperienza si deposita sotto forma di un'energia capace di riattivarsi a distanza di tempo, a contatto con nuovi vissuti. Allo stesso modo, per Warburg, i simboli sono in grado di liberare, nell'incontro con il presente, le esperienze emotive che hanno costituito la loro storia. Queste ultime non emergono come contenuto univoco, già determinato, ma come *pathos* in attesa di ricevere una configurazione, come «carica» che va «polarizzata». L'immagine è dunque un «enramma dinamico», o «dinamogramma», in quanto è attraversata dalla tensione tra le opposte forme che l'emozione in essa racchiusa può assumere:

Il dinamogramma antico è tramandato in uno stato di tensione massima ma non polarizzata, rispetto alla carica energetica attiva o passiva, a colui che entra in simpatia con esso (che gli ridà voce, che lo ricorda). È solo il contatto con la nuova epoca a produrre la polarizzazione. Questa può portare a un radicale rovesciamento (*inversione*) dell'originale, antico significato⁵¹.

⁴⁹ Per il concetto warburghiano di *pathosformula* cfr. capitolo I, § 2 del presente lavoro.

⁵⁰ R. Semon, *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens*, Engelmann, Leipzig 1908 (II ed.).

⁵¹ *Mnemosyne* I. Notes (1927-1929), *Allgemeine Ideen*, WIA, III.102.1.4. 1 (2 giugno 1927) [corsivo mio]:

«Das antike Dynamogramm
wird in maximaler Spannung
aber unpolarisiert in Bezug
auf die passive oder aktive
Energetik an das Nachfühlende
(nachsprechende, Erinnernde)
überliefert.
Erst der Kontakt mit der Zeit
bewirkt die Polarisation.

...

diese kann zur radikalen
Umkehr (Inversion) des
Echten antiken Sinnes führen».

Riportato anche nell'edizione originale inglese di E. Gombrich, *Aby Warburg. An intellectual biography*, The Warburg Institute, London 1970, p. 248. Si preferisce però dare qui una traduzione più letterale, per avvicinarsi maggiormente alla riflessione warburghiana.

Nel dinamogramma la carica emotiva che, come si è visto, permette al simbolo di ricostituirsi e trasformarsi ogni volta raggiunge il presente e lo investe del compito di portare ad espressione ciò che di essa rimane inespresso, celato. Operare l'«inversione», allora, non significa depurare l'immagine dal contenuto emozionale che le è proprio, ma imprimergli una nuova direzione. Solo dando nuova forma ai simboli che l'onda del passato riversa, infatti, il presente può evitare di perdersi, come il Nietzsche di Warburg, in essi. L'«addomesticamento»⁵² che, nella *Natività* della Cappella Tornabuoni, fa della Ninfa-Menade un'ancella e una levatrice, è quello che le *Pathosformulae* devono subire per poter liberare il loro contenuto nel nuovo contesto. Attraverso di esso, l'intensità dell'esperienza originaria è al tempo stesso conservata e sottoposta a controllo. Nel prodotto dell'inversione, infatti, la tensione tra ciò che l'immagine è e ciò che può invece ancora essere non è dissolta, ma dotata di una nuova modalità espressiva. Così, nella fisionomia rassicurante dell'ancella dei Tornabuoni permangono i tratti contraddittori della donna madre e divoratrice dei figli, incarnazione della *pietas* e strega, angelo e danzatrice estatica. Allo stesso modo, dalle raffigurazioni cristiane del lutto fanno capolino i gesti scatenati delle lamentazioni pagane:

La disciplina ecclesiastica vietava le lamentazioni disperate; nei momenti di esaltazione e in quelli di depressione dell'esistenza umana, essa esigevo rassegnazione e dominio di sé. La gesticolazione scatenata del tutto, le grida, le mani levate al cielo, le carni tormentate, corrispondono [...] esattamente agli atteggiamenti dell'assemblea in lutto come la vediamo nelle raffigurazioni dei rilievi della pagana *conclamatio*⁵³.

La furia della antiche Menadi, o la ferocia delle donne che si avventano contro Penteo, si convertono a loro volta nella *pietas* delle figure femminili che si disperano per la morte di Cristo: «*pathos* della sofferenza in inversione energetica (Penteo, Menade sotto la croce)»⁵⁴. La Menade che leva le braccia alla croce è sospesa tra il vecchio e il nuovo, tra l'oblio da cui i suoi gesti provengono e la vita a cui il presente li richiama, tra la perdita di sé e la consapevolezza della propria devozione. Ciò che l'analogia con l'engramma di Semon scopre nel simbolo è allora il suo carattere di soglia, in cui ciò che permane e ciò che muta, ciò che è sottoposto a controllo e ciò che lo eccede si incontrano. Riconoscere l'immagine come dinamogramma significa infatti coglierla nell'istante in cui il significato che essa possiede già è respinto e quello che può acquisire non è ancora deciso.

⁵² *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*, cit., tavola 46.

⁵³ A. Warburg, *L'ingresso dello stile ideale anticheggiante*, cit., p. 298.

⁵⁴ A. Warburg, *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*, cit., tavola 42 (anche qui modifico la traduzione).

Infranta ogni cristallizzazione univoca di senso, il *pathos* che il simbolo racchiude libera allora la propria contraddittorietà. La rappresentazione rivela così la propria autonomia dal significato a cui, di volta in volta, rinvia, la propria irriducibilità ad un contenuto univocamente determinato. Non è che nel suo rapporto con quest'ultimo, tuttavia, che la libera, contraddittoria energia che dà vita all'immagine si costituisce. Perché nel dinamogramma la tensione tra le opposte forme del *pathos* non si risolve nella loro confusione, il loro movimento in statica indifferenza, occorre infatti che alla percezione dell'ambiguità della «carica» segua prontamente la sua «polarizzazione». Quest'ultima, come si è visto, non pone fine alla contraddittorietà dell'immagine, ma le dà nuova forma. L'istante che segna il riconoscimento dell'instabilità, nell'immagine, del nesso tra forma e contenuto è dunque al tempo stesso, per Warburg, quello della sua ridefinizione. I tratti di chi si fa incontro all'«onda» del passato finiscono così per assomigliare a quelli che Warburg scorge nella «Melencolia I» di Dürer. La consapevolezza dell'impossibilità di sottrarsi interamente all'elemento demonico, incontrollabile dell'immagine si accompagna infatti, per la figura düreriana, all'intento di ricondurre quest'ultimo sempre nuovamente alla forma, al dominio dell'«uomo che lavora e che pensa»⁵⁵. Il *continuum* progressivo del tempo subisce così un arresto che non si risolve, come per l'*acedia* medievale, in un presente atemporale, che non lascia spazio a «cura» (κηδος) né a futuro⁵⁶, ma in una continua, necessaria riconfigurazione del legame tra noto e ignoto, tra ora e non ancora.

La stessa tensione tra gli opposti caratterizza per Benjamin la conoscenza storica. Quest'ultima non si dà infatti, come si è visto, che nell'istante in cui passato e presente si incontrano, per trasformarsi l'un l'altro. La «dialettica» tra «ciò che è stato» e l'«adesso» si fissa allora in un'immagine: l'«immagine dialettica». In essa il passato «si unisce fulmineamente» al presente:

Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'adesso (*Jetzt*) in una costellazione. In altre parole: l'immagine è la dialettica nell'immobilità (*Dialektik im Stillstand*). Poiché, mentre la relazione del presente con il passato è puramente temporale, continua, la relazione tra ciò che è stato e l'adesso (*Jetzt*) è dialettica: non è un decorso ma un'immagine discontinua, a salti⁵⁷.

Nel carattere «discontinuo» e «a salti» dell'immagine si esprime il legame indissolubile tra verità e tempo: l'origine a cui il presente rinvia non è

⁵⁵ Per una riflessione su questo delicato equilibrio, nell'immagine, tra disgregazione e costruzione, lutto e creatività, cfr. S. Borutti, *Filosofia dei sensi*, cit., pp. 81-101.

⁵⁶ Sull'«*acedia*» (ἀκηδία: «mancanza di cura», «κηδος») e sulla «malinconia eroica», di origine aristotelica, cfr. introduzione, § 3 del presente lavoro.

⁵⁷ W. Benjamin, *Parigi capitale*, cit., N 2a, 3.

un punto fisso, da cui si diparta un'unica concatenazione di attimi, ma si dà soltanto, di volta in volta, nel suo incontro con ciò che la segue, nell'*istante* della sua trasformazione. Il tempo, a cui la necessità della *Darstellung* fa segno, non consegna dunque l'*Ursprung* ad un'irrimediabile datità, all'heideggeriana «gettatezza»⁵⁸, ma ne accoglie, di volta in volta, l'illimitata possibilità di trasformazione. L'istante non è infatti per Benjamin, come nella «catastrofe permanente» dell'«angoscia»⁵⁹, il frammento di una totalità incomponibile, ma il luogo in cui allora e non ancora di volta in volta si ricompongono. In ogni attimo della propria conoscibilità, l'«oggetto storico» si costituisce come «struttura monadologica», che «trova rappresentate al suo interno la propria pre- e post-storia»⁶⁰: ciò che è stato e ciò che può ancora essere. Le monadi benjaminiane non hanno però, diversamente da quelle leibniziane, consistenza ontologica, ma trovano il proprio fondamento solo nel movimento del proprio costituirsi, nell'istante del proprio «balenare»:

L'immagine dialettica è un'immagine balenante. Ciò che è stato va trattenuto così, come un'immagine che balena nell'adesso (*Jetzt*) della sua conoscibilità⁶¹.

Perché l'immagine «balenante» possa essere «trattenuta» occorre allora «una presa ferma e apparentemente brutale»⁶². L'istante in cui la verità emerge è infatti anche quello che determina, al tempo stesso, la sua messa in causa, l'attimo in cui l'infinito si dà quello che segna, al tempo stesso, il suo finire. L'«immobilità» dell'immagine dialettica non si costituisce dunque come uscita dal tempo, sospensione del nesso tra allora e non ancora, ma come sua continua ridefinizione. È questo quanto sfugge a Theodor Wiesengrund Adorno:

[...] Estinguendosi nelle cose il valore d'uso, le cose, alienate, sono svuotate e come cifre attirano i significati. La soggettività se ne impadronisce, ponendo in esse un'intenzione di desiderio e angoscia. Poiché le cose isolate attestano come immagini le intenzioni soggettive, queste si presentano come ataviche ed eterne. Le immagini dialettiche sono costellazioni tra le cose alienate e l'avvento del significato, trattenute nell'istante dell'indifferenza tra morte e significato. Mentre nell'apparenza le cose sono destinate al nuovo, la morte muta i significati in ciò che più è remoto⁶³.

⁵⁸ M. Heidegger, *Sein und Zeit* (1927), tr. it. *Essere e Tempo*, a cura di F. Volpi, Longanesi, Milano 2005.

⁵⁹ M. Heidegger, *Essere e tempo*, cit.

⁶⁰ W. Benjamin, *Parigi capitale*, cit., N 10, 3.

⁶¹ Ivi, N 9, 7.

⁶² Ivi, N 3a, 3.

⁶³ Lettera di Adorno a Benjamin del 5 agosto 1935, ivi, N 5, 2. Il fatto che Benjamin la riporti non indica un pieno accordo sulla formulazione, ma piuttosto lo

L'immagine dialettica benjaminiana, come il dinamogramma warburghiano, non è tuttavia caratterizzata dall'«*indifferenza*» «tra morte e significato», tra il venir meno del nesso tra forma e contenuto e il suo «avvento», ma dalla loro reciproca, ineliminabile tensione. Nel sottrarre le cose al *continuum* del divenire, lo *Jetzt* non le mostra come «ataviche ed eterne», ma svela, al contrario, l'unità di passato e futuro, di reale e possibile che le costituisce. Nell'«*adesso*» della loro «conoscibilità» i simboli sfuggono alla dimensione senza tempo del «sogno»⁶⁴ per lasciare emergere la loro interna necessità di trasformazione. Sospeso tra il sonno e la veglia, l'attimo in cui l'immagine dialettica balena è quello del risveglio:

Il risveglio è forse la sintesi della coscienza onirica e della coscienza desta? Il momento del risveglio sarebbe allora identico all'«*adesso*» della conoscibilità in cui le cose indossano la loro vera – surrealistica faccia⁶⁵.

Al risveglio ciò che nel sogno appare come «più remoto»⁶⁶, irrimediabile, si fa così vicino da svelare la sua natura inconclusa e mutevole, «carica di tempo sino a frantumarsi»⁶⁷. Nell'istante che segna il passaggio tra il sonno e la veglia, l'ora e l'allora, il qui e l'altrove si ricongiungono l'un l'altro. Il distendersi dello spazio e del tempo subisce così un «arresto» che non si determina come aquietamento, ma come improvviso, inarrestabile «turbinare» degli attimi e dei luoghi:

Quand je me réveillais ainsi, mon esprit s'agitant pour chercher, sans y réussir, à savoir où j'étais, tout tournait autour de moi dans l'obscurité, les choses, les pays, les années⁶⁸.

Al risveglio, per un istante, la coscienza si fa una con l'inconsapevolezza di sé, la soggettività con il turbinare della materia. «Sintesi della coscienza

sfuerzo di dialogare con Adorno malgrado le radicali differenze teoriche. Per una critica alle conclusioni che G. Agamben, in *Nymphae* (cit.), trae da questo passo, cfr. capitolo II, § 6 della presente ricerca. Alla citazione di Adorno Benjamin aggiunge l'osservazione che «nel XIX secolo il numero delle cose "svuotate" aumenta con una misura e un ritmo prima sconosciuti, poiché il progresso tecnico pone continuamente fuori corso dei nuovi oggetti d'uso». La modalità con cui essi acquistano un nuovo significato per lo storico dialettico non è però, come si cerca qui di mostrare, quella che crede Adorno.

⁶⁴ W. Benjamin, *Parigi capitale*, cit., p. 15. Cfr. su questo il capitolo II, § 5 della presente ricerca.

⁶⁵ W. Benjamin, *Parigi capitale*, cit., N 3a, 3.

⁶⁶ T.W. Adorno, Lettera a Benjamin del 5 agosto 1935, cit.

⁶⁷ W. Benjamin, *Parigi capitale*, cit., N 3, 1.

⁶⁸ È questo «il passo classico sul risveglio» di Proust in *Du côté de chez Swann*, che Benjamin cita nel *Passagen-Werk* (M. Proust, *Dalla parte di Swann*, Mondadori, I Meridiani, vol. I, p.8; in W. Benjamin, *Parigi capitale*, cit., K 8a, 2).

onirica e della coscienza desta»,⁶⁹ l'immagine non si costituisce per Benjamin come maschera delle «intenzioni soggettive»⁷⁰, ma come soglia in cui volontà e passività, intenzionalità e contingenza si intrecciano.

3. *Mimesi dell'incompiuto*

Se il passato come «punto fisso»⁷¹ a cui rivolgersi è oggetto della memoria puramente soggettiva, «volontaria», nel dinamogramma warburghiano, come nell'immagine dialettica, è invece ciò che è stato ad investire improvvisamente il presente. L'emergere della verità segna così tanto la necessità di una scelta quanto un'eventualità incontrollabile. Se il tempo perde infatti la propria autonomia dall'immagine per aprirsi, come si è visto, ad una continua riconfigurazione⁷², quest'ultima, da parte sua, non si dà ogni volta che nel tempo del proprio «balenare», nella contingenza della propria «polarizzazione». La *Darstellung* non giunge dunque mai a «comprendere» definitivamente in sé il proprio contenuto, ma deve tornare incessantemente al suo incontro con esso, al «prendere» da cui scaturisce:

L'uomo cosciente e riflessivo si colloca tra sistole e diastole, tra il prendere (*Greifen*) e il comprendere (*Begreifen*). In certo qual modo si muove disegnando un semicerchio dalla terra in alto, e nuovamente verso terra⁷³.

È, come si è visto, al corpo, in quanto luogo temporalesco del contatto tra io e non-io, che il simbolo warburghiano, nel suo movimento pendolare «dalla terra in alto e nuovamente verso terra», continuamente rimanda. L'immagine non risolve dunque mai pienamente in sé il momento mimetico, contingente da cui trae origine, ma trova in esso la ragione della propria costante incompiutezza. Non è, ogni volta, che come movimento, temporalità originaria che il legame tra apparenza e significato può darsi. Allo stesso modo, per Benjamin, la *Darstellung* è attraversata da un continuo, reciproco rimando tra il dire e ciò che in esso «si comunica», tra la compiutezza della parola e l'avvento, in essa, di un contenuto che la eccede:

L'essenza spirituale che si comunica nella lingua non è la lingua stessa, ma qualcosa di distinto da essa. L'opinione che l'essenza spiri-

⁶⁹ W. Benjamin, *Parigi capitale*, cit., N 3a, 3.

⁷⁰ T.W. Adorno, Lettera a Benjamin del 5 agosto 1935, cit.

⁷¹ W. Benjamin, *Parigi capitale*, cit., K I, 2: «La svolta copernicana nella visione storica è la seguente: si considerava il "passato" come un punto fisso e si assegnava al presente lo sforzo di avvicinare a tentoni la conoscenza a questo punto fermo. Ora questo rapporto deve capovolgersi e il passato deve diventare il rovesciamento dialettico, l'irruzione improvvisa della coscienza risvegliata».

⁷² Cfr. il § 1 di questo capitolo.

⁷³ Aby Warburg, *Gli Hopi*, cit., p. 62.

tuale di una cosa consista appunto nella sua lingua – questa opinione, presa come ipotesi, è il grande abisso in cui rischia di cadere ogni teoria del linguaggio, e su di esso, giusto su di esso, è il suo compito di tenersi librata. La distinzione fra l'essere spirituale e quello linguistico in cui esso si comunica, è la distinzione primordiale in un'indagine di teoria linguistica⁷⁴.

Ciò che costituisce il carattere «spirituale» dell'«essere» che nella lingua si comunica non è il suo determinarsi come puro contenuto di «coscienza»⁷⁵, precedente ogni configurazione materiale, ma al contrario il suo costituirsi, *in* quest'ultima, come suo possibile percorso («metodo»⁷⁶), come «unità»⁷⁷ tra ciò che essa è e ciò che non è più, o non è ancora. L'«essenza»⁷⁸ a cui la *Darstellung* rinvia non può dunque essere definitivamente «intenzionata»⁷⁹ ma solo offrirsi sempre nuovamente alla «considerazione»⁸⁰:

La conoscenza è un avere. Il suo stesso oggetto si determina in base al fatto che esso deve essere posseduto, seppure in via trascendentale, nella coscienza. Esso conserva un carattere di proprietà in rapporto al quale la rappresentazione (*Darstellung*) è qualcosa di secondario. La conoscenza così intesa non esiste di per sé come qualcosa-che-si-rappresenta. Ma precisamente questo è il caso della verità. Il metodo, che per la conoscenza è una via per giungere a possedere il proprio oggetto [...], è per la verità la rappresentazione di se stesso e perciò è dato come forma insieme alla verità stessa. Questa forma non inerte a un rapporto nella coscienza, come accade nella metodica del conoscere, bensì a un essere [...]. La conoscenza è interrogabile, ma non la verità. La conoscenza è orientata alla cosa singola, ma non immediatamente all'unità. L'unità della conoscenza sarebbe piuttosto – se sussistesse – un rapporto meramente indiretto, e cioè qualcosa di costruibile a partire dalle singole conoscenze [...], mentre nell'essenza della verità l'unità è una determinazione assolutamente immediata e diretta. Ora, proprio in quanto diretta, questa determinazione non può essere interrogata [...]. In quanto unità nell'essere e non nel concetto la verità si sottrae a ogni domanda. Mentre il concetto procede dalla spontaneità dell'intelletto, le idee sono date alla *considerazione*. Le idee sono qualcosa di *già dato*⁸¹.

⁷⁴ W. Benjamin, *Sulla lingua in generale e la lingua dell'uomo*, in *Angelus Novus*, cit., pp. 53-70, p. 54

⁷⁵ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit. pp. 5-6.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ W. Benjamin, *Sulla lingua in generale e la lingua dell'uomo*, cit., p. 54.

⁷⁹ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., pp. 5-6.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Ibidem*. Cfr. anche *Le affinità elettive*, cit., pp. 212-213.

L'«essenza spirituale» non si dà dunque come significato in cui l'apparenza trovi il proprio fondamento, ma come infinita trasformazione del nesso tra forma e contenuto, significato e contingenza⁸². Lo «spirito», in quanto movimento interno all'immagine, sfugge così alla sfera della soggettività per configurarsi come incontro tra quest'ultima e la materia. Il mondo delle cose non segna infatti per la lingua umana un punto fisso verso cui dirigersi, una datità di cui appropriarsi, ma si dà soltanto, di volta in volta, nel proprio *presentarsi* ad essa, nel proprio «comunicarsi». Non soltanto gli uomini, ma anche gli altri esseri, animati o inanimati, possiedono dunque un «contenuto spirituale», che comunicano in un linguaggio loro proprio:

Ogni comunicazione di contenuti spirituali è linguaggio, dove la comunicazione mediante la parola è solo un caso particolare, quello del linguaggio umano [...]. Ma la realtà della lingua non si estende solo a tutti i campi di espressione spirituale dell'uomo – a cui, in un senso o nell'altro, appartiene sempre una lingua -, ma a tutto senza eccezione. Non vi è evento o cosa nella natura animata o inanimata che non partecipi in qualche modo della lingua, poiché è essenziale a ogni cosa comunicare il proprio contenuto spirituale. E la parola «lingua», in questa accezione, non è affatto una metafora. Poiché è una conoscenza pienamente oggettiva che non possiamo concepire nulla che non comunichi nell'espressione la sua essenza spirituale; il grado maggiore o minore di coscienza con cui questa comunicazione è apparentemente (o realmente) congiunta non cambia nulla al fatto che non possiamo rappresentarci in nessuna cosa una completa assenza di linguaggio⁸³.

Dire le cose non è allora denotarle, ma tradurne la lingua: produrre «sommiglianze immateriali»⁸⁴ tra la parola e ciò che esse, in silenzio, comunicano. Non è che nel reciproco rimando tra l'affermazione e l'ascolto, tra la trasformazione e l'accoglimento del proprio contenuto che il linguaggio può darsi. Il nome, «essenza linguistica dell'uomo»⁸⁵, si costituisce come mimesi inesauribile: come movimento ininterrotto tra l'esterno e l'interno, tra il mondo della materia e la sua appropriazione nella forma. All'impossibilità di rinviare al proprio contenuto come ad un elemento estraneo a sé corrisponde infatti, per il linguaggio, quella di comprenderne definitivamente in sé l'«essenza». Nel dare corpo a quest'ultima, la parola è dunque inevitabilmente anche segno, la cui distanza dalla cosa assume i tratti dell'arbitrio.

⁸² Prendendo spunto dalle argomentazioni di Fabrizio Desideri, si potrebbe dunque identificare l'«essenza linguistica» con il significato e l'«essenza spirituale» con il senso: cfr. F. Desideri, *L'ascolto della coscienza*, Feltrinelli, Milano 1998, pp. 33-60.

⁸³ W. Benjamin, *Sulla lingua*, cit., p. 53.

⁸⁴ W. Benjamin, *Sulla facoltà mimetica*, cit.

⁸⁵ W. Benjamin, *Sulla lingua*, cit., p. 56: «L'essenza linguistica dell'uomo è quindi di nominare le cose».

Espressione e convenzione, per quanto contraddittorie, sono inseparabili: l'una trova nell'altra il proprio limite, il rimando, ogni volta, all'unità di comunicabile e non-comunicabile che costituisce il linguaggio⁸⁶. Dare voce al non-io significa infatti per l'io sempre anche, inevitabilmente, mancarlo, dire la distanza tra la parola e il silenzio. Se «la natura» «è triste perché è muta», ad andare più a fondo è proprio la sua tristezza, in quanto impossibilità di ricevere un nome, «che la rende muta»⁸⁷. Nominarla significa infatti inevitabilmente «iperdenominarla», restituirla al suo «ammutolire»:

Nel rapporto delle lingue degli uomini a quella delle cose c'è qualcosa che si può definire all'incirca «iperdenominazione» o eccesso di denominazione: iperdenominazione come ultimo fondamento linguistico di ogni tristezza e (dal punto di vista della cosa) di ogni ammutolire⁸⁸.

Dare voce alla materia significa dunque accettarne la tristezza senza paralizzarsi, farne proprio il silenzio senza ammutolire. L'incomunicabile non si dà infatti che nella parola che lo accoglie, l'«essenza» a cui il linguaggio rinvia nel suo «comunicarsi». La «pura lingua» di Dio, che, poiché parola e cosa coincidono, «più nulla intende e più nulla esprime», così che «ogni significato e ogni intenzione [...] sono destinati ad estinguersi»⁸⁹, non ha il suo luogo al di là di quella umana, ma in essa, nel suo tornare, sempre di nuovo, a ciò che resta muto, nel suo «interrompersi», ogni volta, «e ricominciare da capo»⁹⁰. Relegare ciò che non trova voce all'esterno del linguaggio significa dunque, per quest'ultimo, ricadere nel mutismo. Scisso dal non-comunicabile, il comunicabile infatti non comunica più nulla. È il caso dell'allegoria barocca, che nel porre il significato al di là della forma⁹¹ condanna quest'ultima alla dispersione. Nel chiudersi all'irrepresentabile, la soggettività barocca si riduce a maschera, a residuo svuotato di se stessa. Non è infatti che nello scambio con ciò che di volta in volta la eccede, in quell'intreccio di forma e contingenza, di allora e non ancora che costituisce il nome, che l'interiorità può cogliersi:

Sono io colui che si chiama W.B., o mi chiamo semplicemente W.B.? Queste sono le due facce di una medaglia, ma la seconda è logora, la prima è nuova di zecca. Questa prima versione rende evidente che il

⁸⁶ W. Benjamin, *Sulla lingua*, cit., p. 69: «La lingua non è mai soltanto comunicazione del comunicabile, ma anche simbolo del non-comunicabile».

⁸⁷ Ivi, p. 68.

⁸⁸ Ivi, pp. 68-69.

⁸⁹ W. Benjamin, *Il compito del traduttore*, in *Angelus Novus*, cit., pp. 39-52, p. 50. Su questa tematica cfr. Bruno Moroncini: *La scrittura e la voce*, in *Walter Benjamin e la moralità del moderno*, Guida Editori, Napoli 1984, pp. 213-304 e *La lingua muta*, Filema, Napoli 2000, pp. 11-34.

⁹⁰ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 5.

⁹¹ Cfr. capitolo I, § 5 del presente lavoro.

nome è oggetto di una *mimesis*. A dire il vero esso ha la particolare natura di mostrarsi non in ciò che viene, ma sempre solo in ciò che è già stato (*Gewesen*), cioè nel vissuto. *L'habitus* di una vita vissuta: questo è quanto il nome custodisce, ma anche predice⁹².

Il nome è *mimesi* dell'incompiuto, di un'identità che non si dà che nella tensione tra il noto e l'ignoto, tra ciò che è avvenuto e ciò che deve ancora accadere. Esso non è un'origine estranea al tempo e allo spazio, di cui occorra riappropriarsi, ma il luogo in cui ciò che è e ciò che può ancora essere, il qui e l'altrove, sottratti al loro reciproco isolamento, trovano insieme «rifugio»:

In sogno sulla sponda della Senna, davanti a Nôtre Dame. Mi trovo lì, ma non c'era nulla che assomigliasse a Nôtre Dame [...] Eppure me ne stavo lì soggiogato, proprio davanti a Nôtre Dame. E mi sentivo soffermato dalla nostalgia. Ma nostalgia di che cosa? – Ecco, nel sogno io ero giunto troppo vicino. L'inaudita nostalgia che mi aveva colto qui, nel cuore di ciò che bramavo, non era la nostalgia che dalla lontananza spinge all'immagine. Era la nostalgia beata, che ha già superato la soglia dell'immagine e del possesso e che conosce solo più la forza del nome, nel quale vive, muta, invecchia, ringiovanisce quel che amiamo e che è, senza immagine, il rifugio di tutte le immagini⁹³.

La «nostalgia beata» è quella di chi avverte, nel nome, quel accordo di reale e possibile che costituisce la storia: il futuro che il passato «dimenticò presso di noi»⁹⁴ e, proprio per questo, ancora attende. Il *nòstos* non si compie nel «possesso» dell'immagine, ma nella parola che custodisce il suo fluire: in quest'ultimo soltanto, infatti, è dato sentirsi a casa. Non è tuttavia che per un istante che il ritorno è possibile. È questo l'attimo in cui i contorni dell'immagine si aprono a ciò che hanno escluso e la parola torna a farsi silenzio: la tristezza che percorre il linguaggio si muta allora nella dolcezza della nostalgia.

4. Memorie di un sarto

La necessità, per il «comprendere», di volgersi sempre nuovamente al «prendere» si esprime, nell'immagine, come continuo rimando tra

⁹² W. Benjamin, *Parigi capitale*, cit., p. 1067.

⁹³ W. Benjamin, *Troppo vicino*, in G. Agamben, *Nimphae*, cit.

⁹⁴ W. Benjamin, *Infanzia berlinese*, cit., p. 37: «Strano che nessuno si sia mai soffermato [...] sullo choc con cui una parola ci impietrisce, alla pari di un manicotto dimenticato nella nostra stanza. Come questo ci riconduce a una straniera che vi sostò, così a quell'invisibile straniera ci riconducono parole o silenzi: *il futuro che essa dimenticò presso di noi* [corsivo mio]. Anche nelle *Tesi* la felicità mancata assume le sembianze di un amore appena intravisto: «Una gioia che potrebbe suscitare la nostra invidia, è solo nell'aria che abbiamo respirato, fra persone a cui avremmo potuto rivolgerci, con donne che avrebbero potuto farci dono di sé» (*Tesi*, cit., pp. 75-76). È il desiderio, dunque, che custodisce la possibilità del riscatto.

la dimensione visiva e quella tattile, tra l'occhio e la mano. L'uomo è per Warburg un «animale capace di usare le mani (*Handthierendes Tier*)». Attraverso di esse, l'io non si appropria semplicemente del non io, ma si sporge verso di esso, rinunciando al proprio naturale, «organico» baricentro:

Il mio punto di partenza è considerare l'uomo come un animale capace di usare le mani, la cui attività consiste nel connettere e nel separare. Nel fare ciò, egli perde il senso organico dell'io, poiché la mano gli permette di prendere su di sé oggetti reali a cui manca l'apparato nervoso, perché sono inorganici, ma che, in modo inorganico, estendono comunque il suo io. Questa è la tragedia dell'uomo che, mediante l'uso delle mani, ha trasceso i suoi confini organici [...].

Da dove vengono tutte queste domande e questi enigmi sull'empatia nei confronti della natura inanimata? E' perché si dà per l'uomo una situazione in cui, attraverso l'uso delle mani o dei vestiti, può assimilarsi a qualcosa che gli appartiene ma non circola con il suo sangue. La tragedia del costume e dell'attrezzo è in definitiva la storia della tragedia umana, e il libro più profondo che è stato scritto su di essa è il *Sartor Resartus* di Carlyle⁹⁵.

La mano è il luogo di una trasformazione che tocca insieme io e non-io, soggetto e oggetto. Come Warburg apprende dalla propria esperienza tra gli indiani Hopi, dare forma al mondo significa infatti sempre, al tempo stesso, assimilarsi ad esso. La metamorfosi nell'inanimato è inseparabile dalla sua assunzione in una «totalità oggettivamente coerente e architettonicamente determinata»:

Presso gli indiani ho osservato due processi paralleli che mostrano in modo evidente la lotta dell'uomo con la natura. Anzitutto la volontà di assoggettare magicamente la natura, attraverso una trasformazione

⁹⁵ A. Warburg, *Reise- Erinnerungen aus dem Gebiet der Pueblos (Fragmente zur Psychologie des primitiven Menschen)*, WIA, III.93.4, pp. 31-32: «Der Ausgangspunkt ist der, dass ich den Menschen als ein hantierendes Tier ansehe, dessen Betätigung in Verknüpfen und Trennen besteht. Dabei verliert er sein Ich-Organgefühl, weil nämlich die Hand ihm erlaubt, reale Dinge an sich zu nehmen in denen der nervöse Apparat fehlt, weil sie anorganisch sind, trotzdem aber sein ich unorganisch erweitern. Das ist die Tragik des sich durch Hantierung über seinen organischen Umfang heraussteigernden Menschen [...]. Woher kommen alle diese Fragen und Rätsel der Einfühlung der unbelebten Natur gegenüber? Weil es für den Menschen tatsächlich einen Zustand gibt, der ihn mit etwas vereinigen kann – eben durch Hantierung oder Tragen – das ihm zugehört, aber durch das sein Blut nicht kreist. Die Tragik der Tracht und des Gerätes ist im weitesten Sinn die Geschichte der menschlichen Tragödie und das tiefinnigste darüber geschriebene Buch ist das *Sartor resartus* von Carlyle». Il testo è anche, tradotto e non, nell'edizione originale inglese di E. Gombrich, *Aby Warburg. An intellectual biography*, cit., p. 221. Ci si attiene qui però, con soltanto alcune variazioni, alla traduzione proposta da M. Ghelardi (in *Aby Warburg, Gli Hopi*, cit., p. 46), più attenta al senso letterale del frammento.

in animali [della propria personalità in un essere di specie estranea]⁹⁶. Inoltre, la capacità di comprendere la natura in un'astrazione evidente, in quanto l'aspetto architettonico [cosmico] viene concepito come una totalità oggettivamente coerente e tettonicamente determinata⁹⁷.

Dotare il non-io di un'immagine significa sempre inevitabilmente, per l'io, avvicinarsi «totemicamente»⁹⁸ ad esso: mascherarsi. In questo senso, la dimensione figurativa del simbolo non trascende mai definitivamente quella tattile, manuale del «costume» e dell'«attrezzo», ma vi fa sempre nuovamente ritorno. Nel «connettere e nel separare» proprio della mano si esprime un continuo, ineliminabile rimando tra la soggettività e il mondo, tra l'intenzionalità e la materia. In quanto originariamente travestita, l'interiorità è sempre già persa al proprio esterno. È questa, per Warburg, «la tragedia del costume e dell'attrezzo» e «in definitiva la storia della tragedia umana, e il libro più profondo che è stato scritto su di essa è il *Sartor Resartus* di Carlyle»⁹⁹. Opera bizzarra, in cui un autore fittizio, il Professor Teufelsdröckh di Weissnichtwo, espone le ragioni di una «*philosophy of clothes*» come risposta al problema dell'identità umana.

Nei vestiti, secondo il Professore, l'uomo mostra la sua natura di «*Tool-using animal*»¹⁰⁰, a cui è da sempre necessario manipolare e trasformare l'inanimato. Necessità primaria non è «né la protezione dal freddo, né la decenza, ma l'ornamento»¹⁰¹: l'espressione di un contenuto spirituale. Abiti sono allora tutti i simboli, nei quali e attraverso i quali «l'uomo, consciamente o inconsciamente, vive, lavora e ha il suo modo d'esistere»¹⁰².

Sono gli anni appena successivi all'Illuminismo e alla rivoluzione francese: il Professore intende mettere in guardia dalle malattie dell'epoca, il nichilismo e la malinconia, incitando i lettori al rispetto delle immagini. Senza di esse, infatti, l'uomo è nudo: più nulla rimane di «ciò che ha pensato, sognato, fatto, e di ciò che è stato»¹⁰³.

Perché questo monito a credere nei simboli non conduca alla loro venerazione, è necessario, d'altra parte, riconoscere l'assoluta trascendenza della verità a cui rimandano. Il visibile non è che un emblema dell'invisibile:

⁹⁶ In un altro appunto Warburg parla di «corporeizzazione» (*Verleibung*) che «procede tra un uomo e un essere estraneo, animato o inanimato» (A. Warburg, *Gli Hopi*, cit., p. 74).

⁹⁷ Ivi, p. 26.

⁹⁸ «Totem e tabù. Il totem è una connessione rivolta al passato di oggetti eterogenei con l'organico. Il tabù è la presa di distanza di oggetti organicamente non omogenei» (ivi, p. 52).

⁹⁹ Thomas Carlyle, *Sartor Resartus* (1838), Laterza, Bari 1924. Modifico la traduzione, ormai invecchiata.

¹⁰⁰ Letteralmente, «animale che usa strumenti», reso da Warburg con «*Handtierendes Thier*» (ivi, p. 30).

¹⁰¹ Ivi, p. 28.

¹⁰² Ivi, p. 167.

¹⁰³ Ivi, p. 55.

Tutte le cose visibili non sono che emblemi; ciò che si vede non è là per sé stesso; in senso stretto, non è là per nulla: la materia esiste solo spiritualmente, e per rappresentare qualche idea, e darle corpo. Per questo i vestiti [...] sono così indicibilmente significanti [...]. D'altra parte, tutte le cose emblematiche sono propriamente vestiti, tessuti con il pensiero o a mano [...]. L'intero esterno dell'Universo e ciò che contiene non è che un vestiario; e l'essenza di ogni Scienza risiede nella FILOSOFIA DEI VESTITI¹⁰⁴.

Il contenuto spirituale a cui ogni immagine dà corpo è il sentimento di Dio: negli ornamenti si rende percepibile l'armonia e la divinità del creato, unico rimedio alla malinconia. Il Professore è un mistico:

L'universo non è che un vasto Simbolo di Dio; [...] cos'è l'uomo stesso se non un Simbolo di Dio; non è tutto ciò che egli fa simbolico; una rivelazione al Senso della forza mistica che Dio gli ha dato e che è in lui; un *Gospel* della libertà che egli, il «Messia della natura», predica, come può, con l'azione e con la parola?¹⁰⁵

L'equivalenza metafisica dei simboli, però, si scontra così con la loro caducità e variabilità storica. Teufelsdröckh non è in grado di spiegare il ciclo vitale delle immagini che come un processo spontaneo, che spetta a un saggio legislatore regolamentare:

Nel complesso, se il tempo aggiunge molto alla sacralità dei simboli, allo stesso modo, nel suo progredire, alla lunga li deforma o addirittura li dissacra; e i simboli, come tutti gli indumenti terrestri, invecchiano. [...] Consideriamo un Legislatore e un saggio colui che può tanto da dire quando un simbolo è divenuto vecchio, e rimuoverlo delicatamente¹⁰⁶.

In Warburg il legame tra forma e contenuto, da cui il simbolo trae la propria vita, conserva lo stesso carattere infondato che ha nella *philosophy of clothes* dello strano Professore. È questa la difficile eredità warburghiana che Benjamin fa propria: il visibile che nell'immagine si dà è inseparabile dall'opacità che ne segna la destinazione e l'origine, il coglimento del contenuto dal suo travestimento. Il continuo rimando tra l'occhio e la mano, tra la trasparenza della forma e l'intrasparenza della materia, non conosce però, diversamente che in Carlyle, una via d'uscita nella trascendenza. Il significato non trova il proprio luogo in Dio, ma soltanto nel movimento con cui, di volta in volta, il «comprendere» torna a sporgersi verso il «prendere», il soggetto a farsi incontro al mondo. Così la «Melencolia I» non

¹⁰⁴ Ivi, pp. 54-55

¹⁰⁵ Ivi, p. 165.

¹⁰⁶ Ivi, p. 169.

lascia cadere i propri strumenti al suolo¹⁰⁷ per rivolgersi al puro pensare, ma «lavora e [...] pensa»¹⁰⁸. Essa non è colta nell'abbandono della propria attività, ma nella sua interruzione: nell'attimo in cui il mondo attorno a lei sta per essere sommerso, o è appena riemerso¹⁰⁹, e ciò che giace alle sue spalle e ciò che ha davanti depongono il loro aspetto, per riprendere forma. Non è al di là dello spazio e del tempo che la figura di Dürer volge il proprio sguardo, ma alla «soglia» in cui vicino e lontano, ora e non-ancora si ricongiungono, per trasformarsi a vicenda: dove continuamente si torna senza essere mai partiti, e dove sempre si resta, senza esserci stati mai. Qui la disperazione barocca e l'abbattimento di Eridano possono lasciare il posto all'«umana pensosità»¹¹⁰ di una malinconia accorta, che nell'incessante riconfigurarsi delle immagini e della loro storia scopre la propria ragione d'essere e il proprio antidoto.

¹⁰⁷ Come invece nell'interpretazione di Panofsky e Saxl. Cfr. introduzione, § 3 della presente ricerca.

¹⁰⁸ A. Warburg, *Divinazione antica e pagana*, cit., p. 357.

¹⁰⁹ È questo il possibile significato dell'alluvione all'orizzonte. Cfr. introduzione, § 8 della presente ricerca.

¹¹⁰ A. Warburg, *Divinazione*, cit., p. 359.

BIBLIOGRAFIA

Opere di Benjamin

- Die Aufgabe des Übersetzers* (1921), tr. it. di R. Solmi, *Il compito del traduttore*, in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1995, pp. 39-52.
- Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, 1919, tr. it. *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, Einaudi, 1982 Torino.
- Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* (1938), tr. it. di E. Ganni *Infanzia berlinese*, in *Opere complete*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni e H. Riediger, vol. V, Einaudi, Torino 2003, pp. 358-421.
- Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker* (1937), tr. it. di E. Ganni, *Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico*, in *Opere complete*, cit., vol. IV, pp. 466-502.
- Franz Kafka* (1934), tr. it. di R. Solmi, in *Angelus Novus*, cit., pp. 275-305.
- Goethes Wahlverwandtschaften* (1922), tr. it. di R. Solmi, *Le affinità elettive*, in *Angelus Novus*, cit., pp. 163-243.
- Johann Jakob Bachofen* (1935), trad. it. di E. Villari in *Opere complete*, cit., vol. VI, Einaudi, Torino 2004, pp. 223-236.
- Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1939), tr. it. di E. Filippini, *L'Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000.
- Lettere 1913-1940*, Einaudi, Torino 1978.
- Materiali preparatori delle Tesi* (da *Gesammelte Schriften* I. 3, *Anmerkungen der Herausgeber*), in *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Einaudi, Torino 1997.
- Notizien zum «destruktiven Charakter»* (1931), tr. it. di P. Di Segni, *Apunti sul carattere distruttivo*, in *Opere complete*, cit., vol. IV, Einaudi, Torino 2002, pp. 521-522.
- Paris. Die Hauptstadt des XIX Jahrhunderts* (1935), tr. it. di R. Solmi, *Parigi. La capitale del XIX secolo*, in *Angelus Novus*, cit., pp. 145-160.
- Das Passagen-Werk* (1927-1940), tr. it. a cura di G. Agamben, *Parigi, capitale del XIX secolo*, Einaudi, Torino 1986.
- Theologisch-politisches Fragment* (1921), trad. it. in Irving Wohlfarth, «*Sempre radicale, coerente mai...*». *Rilettura del Frammento teologico-politico*,

- in *Caleidoscopio Benjaminiano*, a cura di E. Rutigliano e G. Schiavoni, Istituto Italiano di Studi Germanici, pp. 265-287.
- Über den Begriff der Geschichte* (1940), tr. it. di R. Solmi, *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus Novus*, cit., pp. 75-86.
- Über das mimetische Vermögen* (1933), tr. it. di R. Solmi, *Sulla facoltà mimetica*, in *Angelus Novus*, cit., pp. 71-74.
- Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* (1917), tr. it. di R. Solmi, *Sulla lingua in genere e la lingua dell'uomo*, in *Angelus Novus*, cit., pp. 53-70.
- Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1925), tr. it. di F. Cuniberto, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1999.

Opere di Warburg

Scritti pubblicati:

- Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord Amerika* (1923), tr. it. di G. Carchia e F. Cuniberto, *Il rituale del serpente*, «aut aut», n. 199-200, 1984, pp. 17-39.
- Der Bilderatlas Mnemosyne*, tr. it. di B. Müller e M. Ghelardi, *Mnemosyne, l'atlante delle immagini*, Aragno, Torino 2002; oppure: tr. it. di A. Landolfi, G. Sampaolo, M.P. Scialdone, R. Venuti, *Mnemosyne: l'Atlante della memoria di Aby Warburg*, a cura di I. Spinelli e R. Venuti, Artemide, Roma 1998.
- Bildniskunst und florentinisches Bürgertum* (1902), tr. it. di E. Cantimori, *Arte del ritratto e borghesia fiorentina*, in *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, a cura di G. Bing, La Nuova Italia, Firenze 1980, pp. 109-146.
- Brief an Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff* (1924), tr. it. di D. Stimilli, *Lettera a Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff*, «aut aut» n. 321-322, maggio-agosto 2004, pp. 21-24.
- Burckhardt Übungen* (1927), tr. it. di R. Calasso, *Burckhardt e Nietzsche*, «aut aut», n. 199-200, 1984, pp. 46-49; oppure tr. it. di M. Ghelardi in *Opere*, vol. II, Aragno, Torino 2008, pp. 895-901.
- Dürer und die italienische Antike* (1905), tr. it. di E. Cantimori, *Dürer e l'antichità italiana*, in *La rinascita*, cit., pp. 193-200.
- Der Eintritt des antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance* (1914), tr. it. di E. Cantimori, *L'ingresso dello stile ideale anticheggiante nella pittura del primo Rinascimento*, in *La rinascita*, cit., pp. 283-307.
- Francesco Sassettis letztwillige Verfügung* (1907), tr. it. di E. Cantimori, *Le ultime volontà di Francesco Sassetti*, in *La rinascita*, cit., pp. 211-246.
- Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten* (1920), tr. it. di E. Cantimori, *Divinazione antica e pagana in testi e immagini dell'età di Lutero*, in *La rinascita*, cit., pp. 309-390.
- Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara* (1912), tr. it. di E. Cantimori, *Arte italiana e astrologia in-*

- ternazionale nel Palazzo Schifanoia di Ferrara, in *La rinascita*, cit., pp. 247-272.
- Manet's "Déjeuner sur l'herbe". Die vorprägende Funktion heidnischer Elementargottheiten für die Entwicklung modernen Naturgefühls (1929), tr. it. di G. Carchia, *Il "Déjeuner sur l'herbe" di Manet. La funzione prefigurante delle divinità pagane elementari per l'evoluzione del sentimento moderno della natura*, «aut aut» n. 199-200, 1984, pp. 40-45; oppure tr. it. di M. Ghelardi, in *Opere*, cit., vol. II, pp. 783-803.
- Ninfa fiorentina 1900* (Warburg Institute Archive: WIA, 118), tr. it. di M. Ghelardi, *La ninfa: uno scambio di lettere tra André Jolles e Aby Warburg* in *Opere*, vol. I, Aragno, Torino 2004, pp. 243-255; oppure tr. it. di S. Settis, in *Presentazione a J. Seznec, La sopravvivenza degli antichi dei. Saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentali*, trad. it. di G. Niccoli e P. Gonnelli Niccoli, Boringhieri, Torino 1980, pp. VII-XXIX.
- Rembrandt und die italienische Antike (Rembrandt Vortrag, 1926)*, tr. it. di M. Ghelardi, *L'antico italiano nell'epoca di Rembrandt*, in *A. Warburg, Opere*, II vol, cit., pp. 405-654.
- Sandro Botticellis "Geburt der Venus" und "Frühling". Eine untersuchung über die Vorstellung der Antike in der italienischen Frührenaissance (1893), tr. it. di E. Cantimori, *La "Nascita di Venere" e la "Primavera" di Sandro Botticelli. Ricerche sull'immagine dell'antichità nel primo Rinascimento italiano*, in *La rinascita*, cit., pp. 1-58.
- Tagebuch der KBW (Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg)*, in K. Michels, C. Schoell-Glass, *Aby Warburg, Gesammelte Schriften. Studienausgabe*, vol. VII, Akademie Verlag, Berlin 2001; parzialmente tradotto in *Diario romano (1928-1929)*, a cura di M. Ghelardi, Aragno, Torino 2005.

Scritti inediti (Warburg Institute Archive):

- General correspondence* (GC), Warburg Institute Archive (WIA), *Kopier - Buch* (KB), vol. II, 108-109.
- Grisaille-Mantegna*, WIA, III.102.5.3
- Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde* (1888-1903), WIA, III.43.1.2.1.
- Leitfossil*, WIA, III.2.1 [5]Karte 005002005, Zettelkaste 5, *Historische Synthese II*.
- Symbolismus als Umfangsbestimmung* (1896-1901), WIA, III.45.1 e III.45.2.

Altre fonti e letteratura

- Abraham K., *Ansätze zur psychoanalytische Erforschung und Behandlug des manisch-depressiven Irreseins und verwandter Zustände* (1912), tr. it.

- di A. Cinato, *Note per l'indagine e il trattamento psicoanalitico della follia maniaco-depressiva e di stati affini* in *Opere*, a cura di C.L. Musatti, Boringhieri, Torino 1975, vol. I, pp. 241-257.
- Adorno T.W., *Negative Dialektik*, tr. it. di P. Lauro *Dialettica negativa*, Einaudi, 2004 Torino.
- Agamben G., *Aby Warburg e la scienza senza nome*, «aut aut», 1984, n. 199-200.
- Agamben G., *Infanzia e storia*, Einaudi, Torino 1978.
- Agamben G., *Nimphae*, «aut aut», 321-322, maggio-agosto 2004, pp. 53-67.
- Agamben G., *Ninfe*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.
- Agrippa C., *De occulta philosophia libri tres*, a cura di V. Perrone Compagni, Leiden, Brill, 1992.
- Aristotele, *Etica nicomachea*, tr. it. di C. Natali, Laterza, Roma-Bari 2001.
- Aristotele, *Problema XXX,I*, trad. it. con testo originale a fronte in *La "melanconia" dell'uomo di genio*, Il Melangolo, Genova 1994, a cura di C. Angelino e E. Salvaneschi, pp. 10-13.
- Aristotele, *Problemata*, tr. it. di M.F. Ferrini, *Problemi*, Bompiani, Milano 2002.
- Baudelaire C., *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, Mondadori, Milano 1973.
- Bauerle D., *Gespensstergeschichte für ganz Erwachsene. Ein Kommentar zu Aby Warburgs Bilderatlas Mnemosyne*, Lit Verlag, Münster 1988.
- Becker J., *Ursprung so wie Zerstörung: Sinnbild und Sinnggebung bei Warburg und Benjamin*, in W. Reijen, *Allegorie und Melancholie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1992.
- Bertozi M., *Il detective melanconico e altri saggi filosofici*, Feltrinelli, Milano 2008.
- Bertozi M., *Entrare nei dettagli: cinema e romanzo poliziesco nel pensiero di Siegfried Kracauer*, in *Cinema e filosofia*, a cura di Carlo Tatasciore, Bruno Mondadori, Milano 2006, pp. 74-85.
- Bertozi M., *Geroglifici del fato. La magia dei talismani di Picatrix e l'astrologia di Palazzo Schifanoia a Ferrara*, in *Il talismano e la rosa. Magia ed esoterismo*, a cura di C. Gatto Trocchi, Bulzoni, Roma 1992, pp. 119-129.
- Bertozi M., *Melanconie barocche. Aby Warburg, Walter Benjamin e le metamorfosi di Saturno*, in *Metamorphosen. Wandlungen und Vewandlungen in Literatur, Sprache und Kunst von der Antike bis zur Gegenwart*, Festschrift für Bodo Guthmüller, a cura di H. Marek, A. Neuschäfer, S. Tichy, Harrassowitz, Wiesbaden 2002, pp. 279-289.
- Bertozi M., *Mensula Jovis. Considerazioni sulle fonti filosofiche di Albrecht Dürer*, «I castelli di Yale. Quaderni di filosofia», 2, 1997, pp. 19-44.
- Bertozi M., *La tirannia degli astri. Aby Warburg e l'astrologia di Palazzo Schifanoia*, Cappelli, Bologna 1985.

- Bing G., *Aby M. Warburg*, «Rivista storica italiana», LXXII (1960), pp. 100-113.
- Bing G., *Introduzione a A. Warburg, La rinascita del paganesimo antico*, cit., pp. IX-XXXI.
- Binswanger L., *Die Maniertheit* (1956), in *Drei Formen missglückten Daseins*, tr. it. di E. Filippini *Il manierismo*, in *Tre forme di esistenza mancata*, Il Saggiatore, Milano 1964.
- Binswanger L., *Über Ideenflucht* (1933), tr. it. *Sulla fuga delle idee*, a cura di S. Mistura, Einaudi, Torino 2003.
- Binswanger L.-Warburg A., *La guarigione infinita*, testi a cura di C. Marzìa e D. Stimilli, Neri Pozza, Vicenza 2005.
- Boffi G., *Nero con bambino. L'antropologia impolitica di Walter Benjamin*, Mimesis, Milano 1999.
- Borutti S., *Filosofia dei sensi. Estetica del pensiero tra filosofia, arte e letteratura*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2006.
- Brodersen M., *Wenn Ihnen die Arbeit des Interesses wert erscheint... Walter Benjamin und das Warburg Institut: einige Dokumente*, in *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposions*, a cura di H. Bredekamp, M. Diers e C. Schoell-Glass, Acta Humaniora, Weinheim 1991.
- Brosius C., *Kunst als Denkraum. Zum Bildungsbegriff von Aby Warburg*, Centaurus, Pfaffenweiler 1997.
- Bürger P., *Kunst und Rationalität. Zur Dialektik von symbolischer und allegorischer Form*, in Honneth A., McCarthy T., Offe C., Wellmer A., *Zwischenbetrachtungen im Prozess der Aufklärung. Jürgen Habermas zum 60. Geburtstag*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1989.
- Buschendorf B., *War ein sehr tüchtiges gegenseitiges Fördern: Edgar Wind und Aby Warburg*, «Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle», 4, 1985.
- Buschendorf B., *Zur Begründung der Kulturwissenschaft. Der Symbolbegriff bei Friedrich Theodor Vischer, Aby Warburg und Edgar Wind*, in H. Bredekamp, B. Buschendorf, E. Hartung e J.M. Krois, *Edgar Wind, Kunsthistoriker und Philosoph*, Akademie Verlag, Berlin 1998, pp. 227-248.
- Carchia G., *Aby Warburg: simbolo e tragedia*, «aut aut», n. 199-200, 1984, pp. 92-108.
- Carchia G., *Estetica ed erotica. Saggio sull'immaginazione*, Celuc, Milano 1981.
- Carchia G., *La legittimazione dell'arte. Studi sull'intelligibile estetico*, Guida, Napoli 1982.
- Carlyle, *Sartor Resartus: the life and opinions of Herr Teufelsdröckh* (1838), tr. it. di F e G. Chimenti, *Sartor Resartus (Il sarto rappezzato)*, Laterza, Bari 1924.
- Cassirer E., *Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften* (1921-1922), tr. it. *Il concetto di forma simbolica nella costru-*

- zione delle scienze dello spirito, in E. Cassirer, *Mito e concetto*, a cura di R. Lazzari, La Nuova Italia, Firenze 1992, pp. 95-135.
- Cassirer E., *Die Begriffsform im mythischen Denken* (1922), tr. it. *La forma del concetto nel pensiero mitico*, in *Mito e concetto*, cit., pp. 5-77.
- Cassirer E., *Eidos und Eidolon. Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen* (1922-1923), tr. it. di M. Ghelardi, *Eidos ed eidolon. Il problema del bello e dell'arte nei dialoghi di Platone*, in Aby Warburg – Ernst Cassirer, *Il mondo di ieri. Lettere.*, Arago, Torino 2003, pp. 129-168.
- Cassirer E., *Das Erkenntnisproblem* (1906-1957), tr. it di A. Pasquinelli, G. Colli e E. Arnaud, *Storia della filosofia moderna*, 4 vol., Einaudi, Torino 1952-1958.
- Cassirer E., *An Essay on Man* (1944), tr. it. di C. D'Altavilla, *Saggio sull'uomo*, Armando, Roma 1968.
- Cassirer E., *Freiheit und Form. Studien zur deutschen Geistesgeschichte* (1916), tr. it. *Libertà e forma. Studi sulla storia spirituale della Germania*, a cura di G. Spada, Le Lettere, Firenze 1999.
- Cassirer E., "Geist" und "Leben" in der Philosophie der Gegenwart, «Die neue Rundschau», XXXXI, 1, 1930.
- Cassirer E., *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance* (1927), tr. it. di F. Federici, *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, La Nuova Italia, Firenze 1992.
- E. Cassirer, *Kant und das Problem der Metaphysik. Bemerkungen zu Martin Heideggers Kant-Interpretation* (1931), tr. it. di R. Lazzari *Kant e il problema della metafisica. Osservazioni sull'interpretazione heideggeriana di Kant*, in *Disputa sull'eredità kantiana. Due documenti*, a cura di R. Lazzari, Unicopli, 1990 Milano.
- Cassirer E., *Kants Leben und Lehre* (1916), tr. it. di G.A. De Toni *Vita e dottrina di Kant*, La Nuova Italia, Firenze 1987, p. 428.
- Cassirer E., *Philosophie der symbolischen Formen* (1923), tr. it. di G.A. De Toni, *Filosofia delle forme simboliche*, La Nuova Italia, Firenze 1961.
- Cassirer E., *Rousseau, Kant, Goethe. Two essays* (1944), tr. it. *Rousseau, Kant, Goethe*, a cura di G. Raio, Donzelli, Roma 1999.
- Cassirer E., *Sprache und Mythos* (1925), tr. it. di G. Alberti, *Linguaggio e mito*, SE, Milano 2006.
- Cassirer E., *Zur Einsteinschen Relativitätstheorie. Erkenntnistheoretische Betrachtungen* (1921), tr. it. *La teoria della relatività. Considerazioni gnoseologiche*, a cura di G. Raio, Newton Compton, Roma 1981.
- Cassirer E., *Zur Logik der Kulturwissenschaften. Fünf Studien* (1942), tr. it. *Sulla logica delle scienze della cultura. Cinque studi*, a cura di M. Maggi, La Nuova Italia, Firenze 1979.
- Cassirer E., *Zur Metaphysik der symbolischen Formen* (scritti postumi), tr. it. *Metafisica delle forme simboliche*, a cura di G. Raio, Sansoni, Firenze 2003.

- Cavallo T., *Radici del mito in Adorno*, in «Immediati dintorni», 1992.
- Cieri Via C., *Aby Warburg: il concetto di pathosformel fra religione, arte e scienza*, in *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dei*, a cura di M. Bertozzi, Panini, Ferrara 2002, pp. 114-140.
- Cieri Via C., *Nei dettagli nascosto. Per una storia del pensiero iconologico*, NIS, Roma 1994.
- Cieri Via C. e Montani P. (a cura di), *Lo sguardo di Giano*, Aragno, Torino 2004.
- Cherchi G., *Tra le immagini. Ricerche di ermeneutica e iconologia*, Cadmo, Firenze 2002.
- Chiarini G., *Piccolo bestiario warburghiano. Serpenti, farfalle e altri esseri alati*, in *Lo sguardo di Giano*, a cura di C. Cieri Via e P. Montani, Aragno, Torino 2004, pp. 413-430.
- Chiarini G., *Aby Warburg, Italia 1998: guardando il futuro*, in *Quaderni Warburg Italia*, cit., pp. 239-259.
- Chiarini G. (a cura di), *Quaderni Warburg Italia*, 1, Cadmo, Siena 2003.
- Chiarini G. (a cura di), *Quaderni Warburg Italia*, 2-3, Diabasis, Reggio Emilia 2006.
- 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 Martino E., *Il mondo magico*, Boringhieri, Torino 1973.
- De Renzis G., *Prefazione a G. Raio, L'io, il tu e l'Es. Saggio sulla metafisica delle forme simboliche di Ernst Cassirer*, Quodlibet, Macerata 2005, pp. VII-XVII.
- Desideri F., *L'ascolto della coscienza*, Feltrinelli, Milano 1998.
- Desideri F., *Il confine delle forme. Dalla Philosophie des Geldes alla Lebensanschauung*, «aut aut», n. 257, settembre-ottobre 1993.
- Desideri F., *Il fantasma dell'opera*, Il Melangolo, Genova 2002.
- Desideri F., *Forme dell'estetica*, Laterza, Roma-Bari 2004.
- Desideri F., *Laocoonte classico e romantico: Goethe e Novalis*, in *Cultura tedesca*, n. 21, 2002, pp. 171-180.
- Desideri F., *Il messia di Benjamin*, in «Humanitas», a. LX N.S. 1-2 gennaio-aprile 2005, pp. 278-302.
- Desideri F., *Il passaggio estetico*, Il Melangolo, Genova 2003.
- Desideri F., *La porta della giustizia*, Pendragon, Bologna 1995.
- Desideri F., *Vedere l'immagine, imparare la differenza*, in *Intorno all'immagine*, a cura di P. De Luca, Mimesis, Milano 2008.
- Di Giacomo G., *Introduzione a Klee*, Laterza, Roma-Bari 2003.
- Di Giacomo G., *Rappresentazione e memoria in Aby Warburg*, in *Lo sguardo di Giano*, a cura di C. Cieri Via e P. Montani, Aragno, Torino 2004, pp. 79-112.
- Didi-Huberman G., *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Editions de Minuit, Paris 2002; tr. it. *L'im-*

- magine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.
- Didi-Huberman G., *Notre Dibbouk. Aby Warburg dans l'autre temps de l'histoire*, «La part de l'oeil», 15-16, 1999-2000, pp. 219-235.
- Didi-Huberman G., *Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne*, «Genèses. Sciences sociales et histoire», 24, settembre 1996, pp. 145-163.
- Didi-Huberman, *Savoir-mouvement (l'homme qui parlait aux papillons)*, in A. Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Macula, Paris 1998, pp. 7-20.
- Efal A., *Warburg's "Pathos Formula" in Psychoanalytic and Benjaminian Contexts*, «Assaph», 5, 2000.
- Ferrari M., *Ernst Cassirer. Dalla scuola di Marburgo alla filosofia della cultura*, Olschki, Firenze 1996.
- Ferrari M., recensione a F. Saxl, *La fede negli astri. Dall'antichità al Rinascimento*, «Rivista di storia della filosofia», n. 4, 1987, pp. 807-810.
- Ferrari M., *Il tempo e la memoria. Warburg, Cassirer e Panofsky in una recente interpretazione*, «Rivista di storia della filosofia», n. 2, 1987.
- Ferrari M., *Una replica a Silvia Ferretti*, «Rivista di storia della filosofia», n. 1, 1988.
- Ferretti S., *Il demone della memoria. Simbolo e tempo storico in Warburg, Cassirer, Panofsky*, Marietti, Casale Monferrato 1984.
- Ferretti S., *La polarità nella formazione filosofica e culturale di Aby Warburg*, in *Lo sguardo di Giano*, a cura di C. Cieri Via e P. Montani, Aragno, Torino 2004, pp. 27-39.
- Ferretti S., *Quadro teorico e storiografia filosofica. Risposta a Massimo Ferrari*, «Rivista di storia della filosofia», n. 1, 1988.
- Ficino M., *De Vita triplici (1482-1489)*, trad. it. *Sulla vita* Rusconi, Milano 1995, a cura di A. Tarabocchia Canavero, presentazione di G. Santinello.
- Forster K.W., *Aby Warburg's history of art*, «Dedalus, journal of the american academy of arts and sciences», 1976.
- Forster K.W., Mazzucco K., *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della memoria*, Paravia- Mondadori, Milano 2002.
- Freud S., *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie (1905)*, tr. it. *Tre saggi sulla teoria sessuale*, in *Opere*, a cura di C.L. Musatti, Boringhieri, Milano 1966-1980, vol. IV, 1970, pp. 441-546.
- Freud S., Groddeck G., *Briefwechsel Georg Groddeck – Sigmund Freud*, tr. it. di L. Schwarz, *Carteggio Freud-Groddeck*, Adelphi, Milano 1973.
- Freud S., *Die "kulturelle" Sexualmoral und die moderne Nervosität (1908)*, tr. it. *La morale sessuale "civile" e il nervosismo moderno*, in *Opere*, cit., vol. V, pp. 409-432.
- Freud S., *Trauer und Melancholie (1915)*, tr. it. *Lutto e melanconia*, in *Opere*, cit., vol. VIII, pp. 102-118.

- Freud S., *Die Verdrängung* (1915), tr. it. *La rimozione*, in *Opere*, cit., vol. VIII, pp. 36-48.
- Gadda C.E., *La cognizione del dolore*, Einaudi, Torino 1979.
- Gargani A.G., *Dal mito del museo all'inferenza pragmatica*, in *Homo duplex. Filosofia e esperienza della dualità*, a cura di G. Paletti, ETS, Pisa 2004, pp. 197-226.
- Ghelardi M. (a cura di), *Aby Warburg, Opere*, Aragno, Torino, vol. I (2004) e vol. II (2008).
- Ghelardi M. (a cura di), *Diario Romano (1928-1929)*, Aby Warburg-Gertrud Bing, Aragno, Torino 2005.
- Ghelardi M. (a cura di), *Gli Hopi*, Aragno, Torino 2006.
- Ghelardi M. (a cura di), *Mnemosyne, l'atlante delle immagini*, Aragno, Torino 2002.
- Ghelardi M. (a cura di), *Il mondo di ieri. Aby Warburg- Ernst Cassirer, Lettere*, Aragno, Torino 2003.
- Giacomoni P., *Le forme e il vivente: morfologia e filosofia della natura in J.W. Goethe*, Guida, Napoli 1993.
- Giehlow K., *Dürers Stich "Melencolia I" und der maximilianische Humanistenkreis*, «Mittheilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst», XXVI (1903), pp. 29-41, e XXVII (1904), pp. 6-18, 57-78.
- Ginzburg C., *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 1986.
- Goethe J.W., *Einwirkung der neueren Philosophie* (1817), tr. it. *Influenza della filosofia recente*, in *Scritti scientifici*, in *Opere*, a cura di V. Santoli, Sansoni, Firenze 1970, vol. V, pp. 51-56.
- Goethe J.W., *Über Laokoon* (1798), tr. it. *Laocoonte*, in *Laocoonte e altri scritti sull'arte*, a cura di R. Venuti, Salerno Editrice, Roma 1994.
- Goethe J.W., *Maximen und Reflexionen*, tr. it. di M. Bignami *Massime e riflessioni*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1992.
- Goethe J.W., *Die metamorphose der Pflanzen* (1790), tr. it. di B. Groff, B. Maffi, S. Zecchi *La metamorfosi delle piante e altri scritti sulla scienza della natura*, a cura di S. Zecchi, Guanda, Parma 1983.
- Goethe J.W., *Faust* (1831), tr. it. di G.A. Amoretti, Feltrinelli, Milano 1965.
- Gombrich E., *Aby Warburg. An intellectual biography*, Warburg Institute, London 1970; tr. it. di A. Dal Lago e P.A. Rovatti, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano 2003.
- Gombrich E., *Aby Warburg e l'evoluzionismo ottocentesco* (lezione all'università di Pavia, 1994), «Belfagor», IL, VI, novembre 1994, pp. 635-662.
- Gombrich E., *Art and illusion. A study in the psychology of pictorial representation* (1961), tr. it. di R. Federici, *Arte e illusione: studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Einaudi, Torino 1965.
- Gombrich E., *Freud's Aesthetics* (1965), tr. it. di F. Moronti, C. Boatta, A. Rovero, *Freud e la psicologia dell'arte*, Einaudi, Torino 1992.

- Gorsen P., *Zur Problematik der Archetypen in der Kunstgeschichte. Carl Gustav Jung und Aby Warburg*, «Kunstforum international», 127, 1994, pp. 238-244.
- Halliwell S., *L'estetica della mimesis. Testi antichi e problemi moderni*, Aesthetica, Palermo 2009.
- Haus A., *Leidenschaft und Pathosformel*, in *Europäische Barock-Rezeption*, Harrasowitz, Wiesbaden 1991, pp. 1319-1339.
- Hegel G.W.F., *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1827-1830)*, tr. it. di B. Croce, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, Laterza, Bari 1967.
- Hegel G.W.F., *Glauben und Wissen, oder die Reflexionsphilosophie der Subjektivität in der Vollständigkeit ihrer Formen als Kantische, Jacobische und Fichtesche Philosophie (1802)*, tr. it. di R. Bodei, *Fede e sapere, o filosofia della riflessione della soggettività nell'integralità delle sue forme come filosofia di Kant, di Jacobi e di Fichte*, in *Primi scritti critici*, Mursia, Milano 1971.
- Hegel G.W.F., *Grundlinien der Philosophie des Rechts, oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse (1821)*, tr. it. di F. Messineo, *Lineamenti di filosofia del diritto, ossia diritto naturale e scienza dello stato in compendio*, Laterza, Bari 1965.
- Hegel G.W.F., *Phänomenologie des Geistes (1807)*, tr. it. di V. Cicero, *Fenomenologia dello spirito*, Bompiani, Milano 2000, pp. 801-893.
- Hegel G.W.F., *Vorlesungen über die Ästhetik (1832-1845)*, tr. it. di N. Merker e N. Vaccaro, *Estetica*, Einaudi, Torino 1997.
- Heidegger M., *Kant und das Problem der Metaphysik (1929)*, tr. it. di M.E. Reina, riv. da V. Verra, *Kant e il problema della metafisica*, Laterza, Bari 1981.
- Hofmann W., Syamken G., Warnke M., *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt am Main 1980.
- Iacono A.M., *Autonomia, potere, minorità. Del sospetto, della paura, della meraviglia, del guardare con altri occhi*, Feltrinelli, Milano 2000.
- Iacono A.M., *Storia, verità e finzione*, Manifestolibri, Roma 2006.
- Iacono A.M., *Teorie del feticismo. Il problema filosofico e storico di un immenso "malinteso"*, Giuffrè, Milano 1985.
- Iacono A.M., *Gli universi di significato e i mondi intermedi*, in A.G. Gargani e A.M. Iacono, *Mondi intermedi e complessità*, ETS, Pisa 2005.
- Jesinghausen-Lauster M., *Die Suche nach der symbolischen Form*, V. Körner Verlag, Baden-Baden 1985.
- Kant I., *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht (1798)*, tr. it. di G. Vidari, riveduta da A. Guerra, *Antropologia pragmatica*, Laterza, Roma-Bari 2006.
- Kant I., *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen (1764)*, tr. it. di L. Novati, *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime*, BUR, Milano 2001.
- Kant I., *Kritik der praktischen Vernunft (1788)*, it. di V. Mathieu *Critica della ragion pratica*, Rusconi, Milano 1993.

- Kant I., *Kritik der reinen Vernunft* (1787), tr. it. di G. Gentile e G. Lombardo-Radice, riv. da V. Mathieu, *Critica della ragion pura*, Laterza, Roma-Bari 2005.
- Kant I., *Kritik der Urteilskraft* (1790), tr. it. di L. Amoroso *Critica della capacità di giudizio*, BUR, Milano 1995.
- Kant I., *Opponentenrede an J.G. Kreutzfeld: Dissertatio Philologica poetica de Principiis Fictionum Generalioribus* (1777), tr. it. *Inganno e illusione*, a cura di M.T. Catena, Guida, Napoli 1998.
- Kany R., *Mnemosyne als Programm: Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin*, Niemeyer, Tübingen 1987.
- Kany R., *Lo sguardo filologico. Aby Warburg e i dettagli*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 15, 1985, pp. 1265-1283.
- Kemp W., *Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft. II: Walter Benjamin und Aby Warburg* (1975), tr. it. di C. Tommasi, *Walter Benjamin e la scienza estetica. II: Walter Benjamin e Aby Warburg*, «aut aut», 189-190, 1982, pp. 233-261.
- Klee P., *Schöpferische Konfession* (1920), tr. it. P. Klee, *Confessione creatrice*, in *Teoria della forma e della figurazione. Lezioni, note, saggi*, Feltrinelli, Milano 1959.
- Klee P., *Tagebücher von Paul Klee 1898-1918*, tr. it. di A. Foelkel, *Diari 1898-1918*, Il Saggiatore, Milano 2004.
- Klein M., *A contribution to the psychogenesis of manic-depressive states* (1935), tr. it. di A. Guglielmi, *Contributo alla psicogenesi degli stati maniaco-depressivi*, in *Scritti 1921-1958*, Boringhieri, Torino 1978.
- Kris E., *Psychoanalytic explorations in art* (1952), tr. it. di E. Fachinelli, *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, Einaudi, Torino 1967.
- Leibniz G.W., *Monadologia* (1714), in *Monadologia. Causa Dei*, a cura di G. Tognon, Laterza, Roma-Bari 1991.
- Leibniz G.W., *Nouveaux Essais sur l'entendement humain* (1703-1704), tr. it. di M. Mugnai *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, Editori Riuniti, Roma 1993.
- Leibniz G.W., *Philosophische Werke*, vol. I: *Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie*, tr. di A. Buchenau, revisione, introduzione e note di E. Cassirer, Leipzig 1904.
- Leibniz G.W., *Quid sit idea* (1678), tr. it. *Che cos'è un'idea*, in *Scritti di logica*, a cura di F. Barone, Zanichelli, Bologna 1968, pp. 178-180.
- Lombardo G., *Il «genio» dall'antichità classica al Medioevo*, in *Il Genio. Storia di un'idea estetica*, a cura di L. Russo, Aesthetica, Palermo 2008, pp. 7-56.
- Lukàcs G., *Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus* (1955-1956), tr. it. di R. Solmi, *Il significato attuale del realismo critico*, in *Scritti sul realismo*, vol. I, Einaudi, Torino 1978, pp. 851-994.
- Maikuma Y., *Der Begriff der Kultur bei Warburg, Nietzsche und Burckhardt*, Hain Verlag bei Athenäum, Königstein 1985.
- Mastroianni G., *Il buon Dio di Aby Warburg, «Belfagor»*, 2000, pp. 413-444.

- Mastroianni G., *Croce e Warburg*, «Giornale critico della filosofia italiana», 2003, n. 3, pp. 355-382.
- Matteucci G., *Ipotesi di un'estetica della "forma formans"*, in E. Cassirer, *Tre studi sulla "forma formans"*. *Tecnica-Spazio-Linguaggio*, a cura di G. Matteucci, CLUEB, Bologna 2003, pp. 7-48.
- Mauss M., *Les mythes du déluge*, in *Oeuvres*, II, Les éditions de minuit, Paris 1969.
- Meyrink G., *Il Golem*, Campitelli, Foligno 1926.
- Michaud P.-A., *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Macula, Paris 1998.
- Michaud P.-A., «Zwischenreich»: «Mnemosyne», ou l'expressivité sans sujet, «Les Cahiers du Musée national d'Art moderne», 70, pp. 43-61.
- Mistura S. (a cura di), *Figure del feticismo*, Einaudi, Torino 2001.
- Mistura S., *Introduzione alla lettura di Ludwig Binswanger*, in L. Binswanger, *Sulla fuga delle idee*, cit., pp. VII-LVIII.
- Momigliano A., *New Path of Classicism in the nineteenth Century*, Wesleyan University Press, Middletown 1982.
- Moroncini B., *La lingua muta*, Filema, Napoli 2000.
- Moroncini B., *La scrittura e la voce*, in *Walter Benjamin e la moralità del moderno*, Guida Editori, Napoli 1984.
- Moshe I., *Golem: jewish magical and mystical traditions on the artificial anthropoid*, Albany, New York Press, 1990.
- Neher A., *Faust e il Golem: realtà e mito del Doktor Johannes Faustus e del Maharal di Praga*, Sansoni, Firenze 1989.
- Novalis, *Opera filosofica*, 2 voll., a cura di F. Desideri e G. Moretti, Einaudi, Torino 1993.
- Ophälders M., *Costruire l'esperienza. Saggio su Walter Benjamin*, CLUEB, Bologna 2001.
- Ophälders M., *Filosofia arte estetica. Incontri e conflitti*, Mimesis, Milano 2008.
- Panofsky E., *Der Begriff des Kunstwollens* (1920), tr. it. *Il concetto del "Kunstwollen"*, in *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*, a cura di G.D. Neri, Feltrinelli, Milano 1961, pp. 157-174.
- Panofsky E., *Hercules am Scheidewege und anderen antiken Bildstoffe in der neuen Kunst*, Teubner, Leipzig-Berlin 1930.
- Panofsky E., *Iconography and iconology: an introduction to the study of renaissance* (1939), tr. it. di R. Federici, *Iconografia e iconologia. Introduzione allo studio dell'arte del Rinascimento*, in *Il significato delle arti visive (Meaning in the visual arts)*, 1955), Einaudi, Torino 1962.
- Panofsky E., *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (1924), tr. it. di E. Cione *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.
- Panofsky E., *Meaning of visual arts* (1955), tr. it. *Il significato delle arti visive*, Einaudi, Torino 1962.
- Panofsky E., *Die Perspektive als "symbolische Form"* (1924-25), tr. it. in *La prospettiva come forma simbolica*, in *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*, cit., pp. 37-77.

- Panofsky E., *Das Problem des Stils in der bildenden Kunst* (1915), tr. it. *Il problema dello stile nelle arti figurative*, in *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*, cit., pp. 145-156.
- Panofsky E., *Studies in Iconology* (1939), tr. it. di R. Pedio *Studi di iconologia*, Einaudi, Torino 1975.
- Panofsky E., *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst* (1932), tr. it. *Sul problema della descrizione e dell'interpretazione del contenuto di opere d'arte figurativa*, in *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*, cit., pp. 215-232
- Panofsky E., Saxl F., *Dürers "Melencolia I". Eine quellen-und typengeschichtliche Untersuchung*, Teubner, Leipzig-Berlin 1923.
- Panofsky E., Klibansky R., Saxl F., *Saturn and Melancholy. Studies in the history of natural philosophy, religion and art* (1939-1964), tr. it. di R. Federici, *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, Einaudi, Torino 1983.
- Pichler W. e 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
- Pinotti A., *Chaos, Phobos. Arte e pericolo in Warburg, Worringer, Klee*, in *Il paesaggio dell'estetica. Teorie e percorsi*, Trauben, Torino 1997.
- Pinotti A., *Estetica della pittura*, il Mulino, Bologna 2007.
- Pinotti A., *Estetica ed empatia*, Guerini, Milano 2001.
- Pinotti A., *Memorie del neutro*, Mimesis, Milano 2001.
- Pinotti A., *Piccola storia della lontananza: Walter Benjamin storico della percezione*, Cortina, Milano 1999.
- Pinotti A., *Lo studio degli estremi*, in *Giochi per melanconici*, Mimesis, Milano 2003, pp. 195-232.
- Pinotti A. (a cura di), *Teorie dell'immagine*, Cortina, Milano 2009.
- Podwal M. e Wiesel E., *Il Golem: storia di una leggenda. Raccontata da E. Wiesel e illustrata da M. Podwal, tradotta da D. Vogelmann*, La Giuntina, Firenze 1992.
- Proust M., *Du côté de chez Swann* (1913), tr. it. di G. Raboni, *Dalla parte di Swann*, Mondadori, I Meridiani, vol. I.
- Raimondi E., *Benjamin, Riegl e la filologia*, in *Literary Theory and Criticism*, part I, edited by Joseph P. Strelka, Peter Lang Publishing, New York 1984, pp. 499-530.
- Raimondi E., *Warburg, Justi e la «prima sostanza»*, in *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dei*, a cura di M. Bertozzi, Franco Cosimo Panini, Ferrara 2002, pp. 87-98.
- Raio G., *L'io, il tu e l'Es. Saggio sulla Metafisica delle forme simboliche di Ernst Cassirer*, Quodlibet, Milano 2005.
- Rampley M., *Archives of memory: Walter Benjamin's Arcades Project and Aby Warburg's Mnemosyne Atlas*, in *The optic of Walter Benjamin*, ed. by A. Coles, London 1999, Black Dog Publishing.

- Rampley M., *Exploring visual culture: definitions, concepts, contexts*, Edinburgh University Press, 2005.
- Rampley M., *Remembrance of things past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*, Harrassowitz, Wiesbaden 2000.
- Russo L. (a cura di), *Il Genio. Storia di un'idea estetica*, Aesthetica, Palermo 2008.
- 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., *Lectures*, Warburg Institute, London 1957.
- Saxl F., tr. it. di G. Veneziani, *La storia delle immagini* (da *Lectures*, cit.), Laterza, Bari 1990.
- Saxl F., *Die Bibliothek Warburg und ihr Ziel*, in "Vorträge der Bibliothek Warburg", I, pp. 1-10.
- Schiavoni G., *Fuori dal coro. Introduzione a W. Benjamin, Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1999, pp. VII-XXXV.
- Schoell-Glass C., *Aby Warburg's late comments on symbol and ritual*, «Science in Context», 12, 1999, pp. 621-642.
- Schoell-Glass C., *Aby Warburg und der Antisemitismus*, Fischer Verlag, 1998.
- Scholem G., *De Berlin à Jerusalem*, Albin Michel, Paris 1977.
- Scholem G., *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen* (1941), tr. it. di G. Russo, *Le grandi correnti della mistica ebraica*, Il Melangolo, Genova 1982.
- Scholem G., *Zehn unhistorische Sätze über Kabbala* (1938), tr. it. di A. Fabris, *Dieci tesi storiche sulla Qabbalah*, in *Il nome di Dio e la teoria cabalistica del linguaggio*, Adelphi, Milano 1998, pp. 91-102.
- Scholem G., *Zur Kabbalah und ihrer Symbolik* (1960), tr. it. di A. Solmi, *La Kabbalah e il suo simbolismo*, Einaudi, Torino 1980.
- Schuster P.K., *Melencolia I: Dürers Denkbild*, 2 vol., Gebr. Mann Verlag, Berlino 1991.
- Semon R., *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens*, Engelmann, Leipzig 1904.
- Settis S., *Kunstgeschichte als vergleichende Kulturwissenschaft: Aby Warburg, die Pueblo-Indianer und das Nachleben der Antike*, trad. ted. di B. Schneider, in T.W. Gaetgens, *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.
- Settis S., in *Presentazione a J. Seznec, La sopravvivenza degli antichi dei. Saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentali*, trad. it. di G. Niccoli e P. Gonnelli Niccoli, Boringhieri, Torino 1980, pp. VII-XXIX.
- Settis, «Warburg continuatus»: *descrizione di una biblioteca*, «Quaderni storici», n.s., XX, 58, pp. 1-16.

- Simmel G., *Der Begriff und die Tragödie der Kultur* (1911), tr. it. *Concetto e tragedia della cultura*, in *Arte e civiltà*, a cura di D. Formaggio e L. Perucchi, ISEDI, Milano 1976.
- Simmel G., *Lebensanschauung. Vier metaphysische Kapitel* (1918), tr. it. *Intuizione della vita. Quattro capitoli metafisici*, a cura di A. Banfi, Bompiani, Milano 1938.
- Simmel G., *Philosophie des Geldes* (1900), tr. it. *Filosofia del denaro*, a cura di A. Cavalli e L. Perucchi, UTET, Torino 1984.
- Singer I.B., *Il Golem*, Salani, Firenze 1990.
- Stimilli D. (a cura di), L. Binswanger- A.Warburg, *La guarigione infinita. Storia clinica di Aby Warburg*, Neri Pozza, Vicenza 2005.
- Stimilli D. (a cura di), "Per Monstra ad Sphaeram". *Sternglaupe und Bilddeutung. Vortrag in Gedenken an Franz Boll und andere Schriften 1923 bis 1925*, Dölling und Galitz, München-Hamburg 2008.
- Tiedemann R., *Einleitung des Herausgebers*, in *Das Passagen-Werk, Gesamtelte Schriften*, V, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1982, pp. 9-44
- Tuzzi H., *Gli occhi di Rubino. Di cani, di libri, di cani nei libri*, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2006 Milano.
- Usener H., *Götternamen*, Cohen Verlag, Bonn 1929.
- Usener H., *Philologie und Geschichtswissenschaft*, in *Wesen und Rang der Philologie. Zum Gedank an Hermann Usener und Franz Bücheler*, Teubner, Stuttgart 1969, pp. 13-36.
- Usener H., *Die Sintfluthsagen*, in *Religionsgeschichtliche Untersuchungen*, III parte, Cohen Verlag, Bonn 1899.
- Vischer F.T., *Das Symbol* (1887), tr. it. *Il simbolo*, in A. Pinotti, *Estetica ed empatia*, Guerini, Milano 2001, pp. 141 sgg.
- Vischer R., *Über das optische Formgefühl: ein Beitrag zur Ästhetik*, tr. it. *Sul sentimento ottico della forma. Un contributo all'estetica* (1873), in A. Pinotti, *Estetica ed empatia*, cit., pp. 95-139.
- Weidmann H., *Flânerie, Sammlung, Spiel. Die Erinnerung des 19. Jahrhunderts bei Walter Benjamin*, W. Fink, München 1999.
- Wenzel S., *The sin of Sloth. Acedia in Medieval Thought and Literature*, Chapel Hill, The University of north Carolina Press, 1960.
- Wind E., *Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik* (1931), tr. it. di R. Cristin, *Il concetto di "Kulturwissenschaft" di Warburg e il suo significato per l'estetica*, «aut aut», 199-200, 1984, pp. 121-135.
- Wind E., *On a recent biography of Warburg* (1971), tr. it. *Una recente biografia di Warburg*, in *L'eloquenza dei simboli (The eloquence of symbols)*, Adelphi, Milano 1992, pp. 161-173.
- Zumbusch C., *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*, Akademie Verlag, Berlin 2004, pp. 9-11.

STUDI E SAGGI

Titoli pubblicati

ARCHITETTURA E STORIA DELL'ARTE

Benelli E., *Archetipi e citazioni nel fashion design*

Benzi S., Bertuzzi L., *Il Palagio di Parte Guelfa a Firenze. Documenti, immagini e percorsi multimediali*

Biagini C. (a cura di), *L'Ospedale degli Infermi di Faenza. Studi per una lettura tipomorfologica dell'edilizia ospedaliera storica*

Frati M., "De bonis lapidibus concis": *la costruzione di Firenze ai tempi di Arnolfo di Cambio. Strumenti, tecniche e maestranze nei cantieri fra XIII e XIV secolo*

Maggiora G., *Sulla retorica dell'architettura*

Mazza B., *Le Corbusier e la fotografia. La vérité blanche*

Messina M.G., *Paul Gauguin. Un esotismo controverso*

Tonelli M.C., *Industrial design: latitudine e longitudine*

CULTURAL STUDIES

Candotti M.P., *Interprétations du discours métalinguistique. La fortune du sūtra A 1.1.68 chez Patañjali et Bhartṛhari*

Nesti A., *Per una mappa delle religioni mondiali*

Nesti A., *Qual è la religione degli italiani? Religioni civili, mondo cattolico, ateismo devoto, fede, laicità*

Rigopoulos A., *The Mahānubhāvs*

Squarcini F. (a cura di), *Boundaries, Dynamics and Construction of Traditions in South Asia*

Vanoli A., *Il mondo musulmano e i volti della guerra. Conflitti, politica e comunicazione nella storia dell'islam*

DIRITTO

Curreri S., *Democrazia e rappresentanza politica. Dal divieto di mandato al mandato di partito*

Curreri S., *Partiti e gruppi parlamentari nell'ordinamento spagnolo*

Federico V., Fusaro C. (a cura di), *Constitutionalism and Democratic Transitions. Lessons from South Africa*

Fiorita N., *L'Islam spiegato ai miei studenti. Otto lezioni sul diritto islamico*

ECONOMIA

Ciappei C. (a cura di), *La valorizzazione economica delle tipicità rurali tra localismo e globalizzazione*

- Ciappei C., Citti P., Bacci N., Campatelli G., *La metodologia Sei Sigma nei servizi. Un'applicazione ai modelli di gestione finanziaria*
- Ciappei C., Sani A., *Strategie di internazionalizzazione e grande distribuzione nel settore dell'abbigliamento. Focus sulla realtà fiorentina*
- Garofalo G. (a cura di), *Capitalismo distrettuale, localismi d'impresa, globalizzazione*
- Laureti T., *L'efficienza rispetto alla frontiera delle possibilità produttive. Modelli teorici ed analisi empiriche*
- Lazzeretti L. (a cura di), *Art Cities, Cultural Districts and Museums. An Economic and Managerial Study of the Culture Sector in Florence*
- Lazzeretti L. (a cura di), *I sistemi museali in Toscana. Primi risultati di una ricerca sul campo*
- Lazzeretti L., Cinti T., *La valorizzazione economica del patrimonio artistico delle città d'arte. Il restauro artistico a Firenze*
- Lazzeretti L., *Nascita ed evoluzione del distretto orafico di Arezzo, 1947-2001. Primo studio in una prospettiva ecology based*
- Simoni C., *Approccio strategico alla produzione. Oltre la produzione snella*
- Simoni C., *Mastering the Dynamics of Apparel Innovation*

FILOSOFIA

- Baldi M., Desideri F. (a cura di), *Paul Celan. La poesia come frontiera filosofica*
- Barale A., *La malinconia dell'immagine. Rappresentazione e significato in Walter Benjamin e Aby Warburg*
- Brunkhorst H. *Habermas*
- Cambi F., *Pensiero e tempo. Ricerche sullo storicismo critico: figure, modelli, attualità*
- Desideri F., Matteucci G. (a cura di), *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*
- Desideri F., Matteucci G. (a cura di), *Estetiche della percezione*
- Giovagnoli R., *Autonomy: a Matter of Content*
- Solinas M., *Psiche: Platone e Freud. Desiderio, sogno, mania, eros*
- Valle G., *La vita individuale. L'estetica sociologica di Georg Simmel*

LETTERATURA, FILOLOGIA E LINGUISTICA

- Dei L. (a cura di), *Voci dal mondo per Primo Levi. In memoria, per la memoria*
- Franchini S., *Diventare grandi con il «Pioniere» (1950-1962). Politica, progetti di vita e identità di genere nella piccola posta di un giornalino di sinistra*
- Francovich Onesti N., *I nomi degli Ostrogoti*
- Gori B., *La grammatica dei clitici portoghesi. Aspetti sincronici e diacronici*
- Keidan A., Alfieri L. (a cura di), *Deissi, riferimento, metafora*
- Lopez Cruz H., *America Latina aportes lexicos al italiano contemporaneo*
- Pestelli C., *Carlo Antici e l'ideologia della Restaurazione in Italia*
- Totaro L., *Ragioni d'amore. Le donne nel Decameron*

POLITICA

- Costantini D., *Multiculturalismo alla francese? Dalla colonizzazione all'immigrazione*
- De Boni C., *Descrivere il futuro. Scienza e utopia in Francia nell'età del positivismo*
- De Boni C. (a cura di), *Lo stato sociale nel pensiero politico contemporaneo. I. L'Ottocento*
- De Boni C., *Lo stato sociale nel pensiero politico contemporaneo. Il Novecento. Parte prima: da inizio secolo alla seconda guerra mondiale*
- Spini D., Fontanella M., *Sognare la politica da Roosevelt a Obama. Il futuro dell'America nella comunicazione politica dei democrats*

PSICOLOGIA

- Aprile L. (a cura di), *Psicologia dello sviluppo cognitivo-linguistico: tra teoria e intervento*
- Barni C., Galli G., *La verifica di una psicoterapia cognitivo-costruttivista sui generis*
- Luccio R., Salvadori E., Bachmann C., *La verifica della significatività dell'ipotesi nulla in psicologia*

SOCIOLOGIA

- Alacevich F., *Promuovere il dialogo sociale. Le conseguenze dell'Europa sulla regolazione del lavoro*
- Becucci S., Garosi E., *Corpi globali. La prostituzione in Italia*
- Bettin Lattes G., *Giovani Jeunes Jovenes. Rapporto di ricerca sulle nuove generazioni e la politica nell'Europa del sud*
- Bettin Lattes G. (a cura di), *Per leggere la società*
- Bettin Lattes G., Turi P. (a cura di), *La sociologia di Luciano Cavalli*
- Catarsi E. (a cura di), *Autobiografie scolastiche e scelta universitaria*
- Leonardi L. (a cura di), *Opening the European Box. Towards a New Sociology of Europe*
- Nuvolati G., *Mobilità quotidiana e complessità urbana*
- Ramella F., Trigilia C. (a cura di), *Reti sociali e innovazione. I sistemi locali dell'informatica*
- Rondinone A., *Donne mancanti. Un'analisi geografica del disequilibrio di genere in India*

STORIA E SOCIOLOGIA DELLA SCIENZA

- Cabras P.L., Chiti S., Lippi D. (a cura di), *Joseph Guillaume Desmaysons Dupallans. La Francia alla ricerca del modello e l'Italia dei manicomi nel 1840*
- Cartocci A., *La matematica degli Egizi. I papiri matematici del Medio Regno*
- Guatelli F. (a cura di), *Scienza e opinione pubblica. Una relazione da ridefinire*
- Massai V., *Angelo Gatti (1724-1798)*
- Meurig T.J., *Michael Faraday. La storia romantica di un genio*

STUDI DI BIOETICA

- Baldini G., Soldano M. (a cura di), *Tecnologie riproduttive e tutela della persona. Verso un comune diritto europeo per la bioetica*
- Bucelli A. (a cura di), *Produrre uomini. Procreazione assistita: un'indagine multidisciplinare*
- Costa G., *Scelte procreative e responsabilità. Genetica, giustizia, obblighi verso le generazioni future*
- Galletti M., Zullo S. (a cura di), *La vita prima della fine. Lo stato vegetativo tra etica, religione e diritto*
- Mannaioni P.F., Mannaioni G., Masini E. (a cura di), *Club drugs. Cosa sono e cosa fanno*

