

FABRIZIO DESIDERI

L'ESTETICA POSSIBILE DI ABY WARBURG (CON UNA CODA SU GEORG HIRTH COME FONTE TRASCURATA DEL PENSIERO WARBURGHIANO)

1. *Nachleben delle immagini e Vorausleben della percezione*

Il *Nachleben* delle immagini, la vita postuma dei simboli arcaici nella loro costitutiva polarità, la persistente sopravvivenza e la forza di trasmutazione di engrammi e formule di pathos: con buone, fondate ragioni la rinnovata fortuna e il trasversale interesse di cui gode attualmente la figura di Aby Warburg (ben oltre la cerchia di storici dell'arte, iconologi e studiosi di estetica) è tutta nel segno di un'inquieta vitalità del passato e del suo continuo e rinnovato ri-presentarsi in forma di spettri e fantasmi.¹ Il mondo delle immagini, che Warburg indaga ben oltre la sfera storico-artistica pur muovendo dalla questione dell'instabile compenetrarsi di motivi espressivi dell'Antico e nuova sensibilità estetica rinascimentale, si presenta, alla luce di tale vitalità, come precipitato espressivo di forze ctonie, al confine della storia. Come se il senso più profondo dell'impresa warburghiana e il motivo dell'attenzione e del fascino che oggi è capace di ridestare consistesse in una discesa agli inferi della coscienza europea, fino a lambire e talvolta a ridestare il momento della sua genesi e il fondo oscuro da cui inizia la sua vicenda. Più che fondatore di una nuova scienza, magari ancora da battezzare (secondo il suggerimento di Robert Klein ripreso da Giorgio Agamben),² più che esploratore di nuovi territori, il Warburg del

1 Una lettura esauriente e appassionata dell'intera opera di Warburg in questa chiave è quella offerta da Georges Didi-Huberman in *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte* (2002), tr. it., Bollati Boringhieri, Torino 2006.

2 Cfr. per questo R. Klein, *La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, tr. it., Einaudi, Torino 1975, p. 235 e G. Agamben, *Aby Warburg e la "scienza senza nome"*, in «Aut Aut», vol. 199-200, 1984, pp. 51-66. Per comodità del lettore riportiamo qui l'affermazione di Klein oggi perlopiù trascurata a favore della sua ripresa da parte di Agamben: «Questo storico [Warburg] ha creato una disciplina che, all'opposto di tante altre, esiste ma non ha

Nachleben sarebbe un Odisseo-archeologo che erra a ritroso in cerca della comune origine da cui sorgono i simboli e ha inizio la storia necessariamente inconclusa del loro metamorfico trasmettersi in forma di immagini e fantasmi. Questo aspetto è senz'altro presente. È Warburg stesso, in conclusione allo studio su *L'ingresso dello stile ideale anticheggiante nella pittura del primo Rinascimento*, a indicare lo svilupparsi di «ethos apollineo» e «pathos dionisiaco» da «un medesimo tronco radicato a fondo nei misteriosi abissi della terra-madre greca».³ Proprio qui comincia, però, il lavoro archeologico di scavo da parte di Warburg. La sua discesa “nei misteriosi abissi” non si arresta di fronte alla retorica dell'insondabile. Come chiarirà soprattutto l'ultima fase della sua ricerca il senso del discendere è quello del far luce e, per questo, è indisciungibile dal movimento inverso del risalire.⁴ Per questo aspetto l'impresa di Warburg sta ancora tutta nel segno dell'*Aufklärung*, dell'indagine razionale che non si lascia incantare da immagini abissali, ma per così dire le attraversa. Al contrario di quanti si affrettano a restituirci il profilo di un Warburg soccombente nella lotta con i demoni di un passato immemorabile, si tratta di intendere il suo tratto eroicamente costruttivo come quello che persiste, seppur nella forma del frammento e del torso, oltre ogni fallimento. Da ciò dipende anche il modo stesso di intendere il progetto incompiuto di un Atlante della memoria, il

nome, e che si fonda essenzialmente sullo studio delle credenze scientifiche, parascientifiche e religiose considerate dal punto di vista delle espressioni simboliche e artistiche che esse hanno avuto».

3 A. Warburg, *Opere*, vol. I, a cura di M. Ghelardi, Aragno, Torino 2004, p. 676.

4 Sul motivo dell'eliotropismo, come “teologia solare” e tensione erotico-apollinea, nell'ultimo Warburg (il Warburg dell'ultimo viaggio in Italia) cfr. A. Barale, *Discesa nello «spazio misterico» e «spaccio delle tenebre»: l'ultimo viaggio di Warburg in Italia*, in «La Rivista di Engramma», vol. 80, maggio 2010. Qui l'autrice spiega benissimo il senso della tappa a Rimini per visitare il Tempio malatestiano: «Nel fare proprie le “mistiche dell'ascesa” (*Aufstiegsmystiken*) della tarda antichità, il neoplatonismo rinascimentale ne accoglie [...] tanto il pessimismo astrologico, di derivazione gnostica, quanto quest'ultimo elemento “ottimistico”, “eliotropico (apollineo)”. Alla tensione, all'interno del Tempio Malatestiano, tra la figura “sconvolgente” del “diavolo-Lucifero Sigismondo”, affrescato da Piero della Francesca nella Cella delle Reliquie, e la “volontà luminosa” che si esprime nella spaziosità della navata centrale “con il gigantesco coro” risponde così, nelle cappelle interne, quella tra i demoni astrali e il Sole che li domina. Oltre che come Apollo, che con la sua lira si erge a “musicò reggitore delle sfere”, quest'ultimo è infatti rappresentato anche nel suo levarsi sul carro, da cui sovrasta, dalla chiave di volta dell'arco nella Cappella dei Pianeti, l'intero firmamento».

progetto significato in *Mnemosyne*.⁵ Se come un erratico perdersi in un mondo labirintico d'immagini o come una sinossi coerente e tendenzialmente sistematica capace di orientare nella complessa costituzione della coscienza occidentale. Il progetto di *Mnemosyne*, dunque, come "fenomenologia dello spirito" europeo dal punto di vista del tenore simbolico-espressivo delle immagini:⁶ una scienza della cultura in forma di una quasi hegeliana "scienza dell'esperienza della coscienza" tale da rappresentare il coerente sviluppo di quella psicologia storica perseguita da Warburg fin dalle prime ricerche giovanili e dalle riflessioni teoriche e metodologiche consegnate ai *Grundlegende Bruchstücke*.

Rispetto a questo presupposto programmatico di cui rappresenta per certi versi un esito tanto originale quanto essenziale il progetto dell'Atlante, e più in generale l'ultima forma che assume la riflessione warburghiana, deve fare i conti con un problema di ordine non soltanto metodologico, vale a dire la struttura di polarità costitutiva per la sua idea di psicologia.⁷ Tutto sta nel capire se questa polarità, che in Warburg non assume una sola forma, rappresenta una legge psicologica (e forse non solo psicologica) "naturale" capace di assorbire in ultima istanza qualsiasi sviluppo e determinazione storica. L'intreccio tra l'analisi delle opere d'arte e la «dinamica della vita» come cifra per comprendere il prodotto stilistico⁸ si risolverebbe qui a favore della dinamica vitale come "sostanza" di un generico espressivismo psicofisiologico. Se questa fosse la soluzione, l'orientamento etico-teorico del progetto warburghiano non avrebbe una direzione effettiva nel senso dell'emancipazione dal potere del mito (un tema configurabile attraverso la dinamica di spiritualizzazione della logica sacrificale) e la psicologia storica si rivelerebbe una forma di sapere bloccata su se stessa.

5 Cfr. per questo M. Centanni, *Passagenwerke per Mnemosyne*, in «Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico», vol. 3, n. 2, maggio 2012, pp. 15-30. Accessibile a: <<http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/11005>>. Data accesso: 19 Feb. 2016. doi:10.13128/Aisthesis-11005.

6 Con le parole che Warburg usa negli appunti dedicati a *Mnemosyne*: «fenomenologia storica della costituzione del valore dell'espressione energetica» (A. Warburg, *Opere*, vol. II, a cura di M. Ghelardi, Aragno, Torino 2008, p. 812).

7 Sulla questione cfr. S. Ferretti, *La polarità nella formazione di Warburg*, in C. Cieri Via, P. Montani (a cura di), *Lo sguardo di Giano*, Aragno, Torino 2004, pp. 27-39. La decisività della nozione di polarità è ben messa in luce in C. Cieri Via, *Introduzione ad Aby Warburg*, Laterza, Roma-Bari 2014.

8 Cfr. per questo l'affermazione contenuta nella relazione del 29 dicembre 1927, *Da arsenale a laboratorio*, in A. Warburg, *Opere*, vol. I, cit., p. 8. Considerare le opere d'arte alla luce di questo intreccio, scrive qui Warburg, si impose per lui dal 1897 «come compito scientifico da un punto di vista del tutto nuovo».

sa e minacciata dalla scissione tra il naturalismo del dispositivo psichico-espressivo e lo storicismo del mondo immaginale. Insistere sul potenziale di attivazione empatica contenuto nell'immagine della Ninfa come paradigma della *Pathosformel* warburghiana non salva da questo rischio, anzi vi espone in massima misura. Certamente Warburg appare ossessionato da questa immagine e dal mondo immaginale della figurazione in generale,⁹ ma tale ossessione non significa certo il *telos* della sua ricerca. Semmai ne costituisce il motivo sintomatico che la occasiona. Fermarsi a questa ossessione condurrebbe a consegnare il progetto warburghiano, soprattutto nella forma che assume dopo il ritorno da Kreuzlingen, alla terra di mezzo dei fantasmi. Insidiata dall'alogica del *phantasma* la psicologia storica non perverrebbe mai a quella scienza della cultura, a quella *Kulturwissenschaft* che del progetto warburghiano, nella sua ultima formulazione, pare l'obiettivo. Più che scienza senza nome quella di Warburg diverrebbe scienza senza esito, sapere incapace di chiudere il suo cerchio: ermeneutica interminabile dei fantasmi della coscienza. Ma così, evidentemente, non è. L'insistenza warburghiana sul ritorno a *sophrosyne*, pressante negli ultimi anni e significativamente congiunta con la scoperta di Bruno, chiarisce come la *Kulturwissenschaft* abbia anche il senso di una guarigione, di una coscienza che si ricongiunge con se stessa e si fa sapere di sé. Di questo sapere che, platonicamente, ha il valore di una cura di sé, la "nuova scienza" ovvero la psicologia storica che si fa *Kulturwissenschaft* attraversando il mondo delle immagini costituisce il necessario rovescio. Già nel termine stesso di "conscentia" e in antecedenti greci come *synesis* e *syneidesis* risuona un problema che precede il suo farsi forma ed espressione della vita individuale. Omettere ciò significherebbe consegnare la psicologia storica warburghiana a un superficiale psicologismo (o tutt'al più a uno psichismo individuale) e rassegnarsi a una vicenda senza fine di ossessioni e sconfitte. Significherebbe, in altri termini, rinchiudere il pensiero di Warburg nella logica fantasmatica di una patologia letteralmente spettrale.

Come ha mostrato acutamente Sigrid Weigel (nel saggio qui tradotto), la ninfa per Warburg è «figura di passaggio tra l'energetica e l'iconologia».¹⁰ In essa si congiungono quella che il giovane Warburg aveva chiamato una

9 Cfr. per questo l'affermazione di Frank Kermode da cui parte Davide Stimilli nel saggio contenuto in questo volume.

10 Del tutto condivisibile, poi, è quanto programmaticamente sostenuto da Weigel nel suo saggio ovvero che «l'idea corrente che vedrebbe Warburg come il fondatore di una scienza della cultura [*Kulturwissenschaft*] che va sotto il nome di "Sopravvivenza [*Nachleben*] dell'antico nel Rinascimento", non restituisce un'immagine completa dell'autore». Il progetto teorico che anima le ricerche

«fisica del pensiero» e la vita storica delle immagini. A questo proposito Weigel parla di un parallelismo fisico-storicoculturale come la personale variante warburghiana di un parallelismo psico-fisico dominante all'epoca della sua formazione. Forse la questione può essere intesa diversamente: può assumere una diversa configurazione, capace di integrare in un unico modello interpretativo gli stessi elementi analizzati dalla studiosa tedesca. Per mostrare come, bisogna riconsiderare il tema dell'energetica, ipotizzando che essa costituisca il primo anello o momento di una sequenza ideale che vedrebbe in una "patetica", in una "simbolica" e in una "drammatica" gli snodi essenziali di una configurazione teorica ancora da pensare in tutta la sua feconda coerenza. Inutile nascondersi che si tratta di un compito rischioso e temerario, dal momento che si propone di connettere in un unico ordito concettuale elementi e aspetti della ricerca warburghiana spesso considerati separatamente o in tendenziale conflitto. Il metodo per assolvere a questo compito è tanto ricostruttivo quanto costruttivo. Muove da premesse, indizi, contraddizioni, ma non può rinunciare a schizzare un disegno che li connetta. Un disegno che ipotizzi qualcosa come un'estetica warburghiana ovvero una teoria estetico-filosofica coerente con il senso complessivo della sua ricerca proprio per il motivo che si articola (che può articolarsi) in un'energetica, una patetica, una simbolica e una drammatica. Intesa alla luce di questa ipotesi, l'estetica potrebbe offrire gli elementi di raccordo tra psicologia storica e scienza della cultura, permettendo di superare l'impasse di un tendenziale dualismo metodologico tra una psico-fisica dell'espressività umana e una iconologia storico-semantiche delle immagini artistiche. Questo non significa fare dello studioso amburghese un filosofo. Significa, però, non arrendersi all'idea che l'ultima parola della sua tormentata e inconclusa ricerca possa essere quella di una tragica polarità. Anche il radicalismo della polarità, incluso quello relativo al rapporto tra pensiero logico-matematico e pensiero magico-figurativo, esige che si pensi la struttura o la compagine in cui tale polarità può sussistere e svilupparsi. Seppur Warburg non possa dirsi in senso pieno e diretto filosofo, c'è comunque una filosofia che il complesso dei suoi lavori, sia di quelli compiuti sia di quelli rimasti a livello di progetto, in qualche modo esige e verso cui tende. E il termine che meglio esprime la filosofia non scritta di Warburg è appunto quello di "estetica". Proprio in virtù del fatto che il primo momento dell'estetica ispirata da Warburg (come di ogni estetica che possa dirsi tale) è costituito dall'energia immanente alla dinamica percettiva

warburghiane è inevitabilmente più ambizioso, non soltanto per il suo opporsi ad una restrizione disciplinare.

(dalla sua virtù antipatrice di relazioni e implicazioni)¹¹, il *Nachleben* delle immagini suppone il *Vorausleben*¹² dell'estetico ed è, anzi, alla luce di quest'ultimo che diviene pensabile in tutta la sua coerente fecondità.

2. Prolegomeni ad un'estetica warburghiana

C'è una diffidenza nei confronti di una concezione formalista dell'estetica che attraversa tutta la biografia warburghiana¹³ ed alimenta indubbiamente la riserva ad usare a proposito delle proprie ricerche il nome della moderna disciplina filosofica, tenuta a battesimo da Baumgarten. Questa riserva si palesa, ad esempio, nella relazione del 29 dicembre 1927, *Da arsenal a laboratorio*, laddove alla funzione dell'opera d'arte per una cultura magico-primitiva in quanto espressione di una norma interiore si contrappone il fraintendimento di questa necessità espressiva in termini di un «procedimento apparentemente estetico».¹⁴ Come se “estetico” coincidesse con la separatezza della forma, la considerazione e la cura di un'apparenza astratta da qualsiasi significato, da qualsiasi tenore simbolico-espressivo e, in ultima istanza, dalle urgenze e dai bisogni della stessa vita. Se a questo si riducesse il senso dell'estetica, il nesso warburghiano tra psicologia storica, iconologia e scienza della cultura non potrebbe che voltarle le

-
- 11 Sul senso dell'attitudine estetica come anticipazione e presupposto del formarsi di una mente simbolica vanno molti miei lavori recenti a partire da *La percezione riflessa. Estetica e filosofia della mente*, Cortina, Milano 2011. Per le prospettive di ricerca più recenti, tesse alla definizione di un “meccanismo estetico” cfr. almeno F. Desideri, *Epigenesis and Coherence of the Aesthetic Mechanism*, in «Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico», vol. 8, n. 1, pp. 25-40, maggio 2015, pp. 25-40. Accessibile a: <<http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/16204>>. Data di accesso: 19 Feb. 2016. doi:10.13128/Aisthesis-16204.
- 12 Nietzsche, per citare un filosofo senz'altro caro a Warburg, usa il termine *Vorausleben* nella IV delle *Considerazioni inattuali*, parlando di un *Vorgenuß* e di un «*Vorausleben der höchsten Art*» sperimentato dai pochi capaci di capire l'opera di Wagner: *Nietzsches Werke, kritische Gesamtausgabe*, a cura di G. Colli e M. Montinari, vol. IV.1, *Richard Wagner in Bayreuth - Nachgelassene Fragmente 1875-1876*, Walter De Gruyter, Berlino 1967, p. 56.
- 13 Cfr. per questo, ad esempio, le pertinenti osservazioni di Andrea Pinotti in *Symbolic form and symbolic formula. Cassirer and Warburg on morphology (between Goethe and Vischer)*, in «Cassirer Studies», vol. 1, 2008, pp. 119-135, dove si sottolinea l'affinità tra l'antiformalismo warburghiano e quello di Friedrich Theodor e Robert Vischer.
- 14 A. Warburg, *Opere*, vol. I, cit., p. 9.

spalle. Quanto è in questione in tale nesso significa, infatti, proprio la crisi di una concezione dell'estetico come pura visibilità della forma, assolutezza dell'apparenza. Questa diffidenza warburghiana per il termine "estetica" si riflette significativamente nell'obiezione che Gertrud Bing, nella nota del *Tagebuch* del 9 ottobre 1929, muove alla formulazione pensata da Warburg per il suo tema: «estetica come orientamento logico in Giordano Bruno».¹⁵ Quanto la Bing contesta è proprio l'uso del termine: «non trovo che il termine "estetica" sia una espressione felice poiché conserva qualcosa che ha a che fare con la *teoria* dell'arte. Il termine "*Bildhaftigkeit*" mi sembra migliore [...]». La preoccupazione dell'allieva derivava sicuramente da una riserva nei confronti del termine "estetica" alimentata dall'opera del maestro, certamente distante da una concezione formalista dell'estetica, ma anche dalla sua tradizionale riduzione a filosofia dell'arte e, ancor più limitatamente, a filosofia della storia dell'arte. Tale riduzione impediva di capire come il potere insito nelle immagini quale espressione di una dialettica tra affezione patica e significazione simbolica si radicasse in una sfera dell'attività e del pensiero umano più ampia di quella rappresentata dall'arte e dalla sua storia così come la cultura europea le concepisce a partire dal Rinascimento. Fin dal viaggio in Nord America e dal relativo soggiorno presso i Pueblo le questioni estetiche assumono per Warburg una valenza antropologica di ordine trans-culturale, fino a riguardare direttamente la genesi stessa dei simboli e del pensiero simbolico. La critica di stanza a cui Warburg mette la concezione corrente di estetica non determina, però, un netto congedo dal campo problematico-concettuale significato nel termine "estetica". Così, nella stessa nota del *Tagebuch*, nonostante l'obiezione dell'allieva, Warburg ribadisce la sua scelta terminologica: «Non è forse vero che l'allontanamento del determinismo figurato delle costellazioni, anche se a contrasto, è un atto estetico? Nel quale logica e anti-estetica fioriscono ancora sul medesimo stelo?». La replica dell'allieva conferma l'iniziale diffidenza: «Dunque: la condanna etica di ciò che è estetico come orientamento logico in Giordano Bruno». La condanna avrebbe senso, paradossalmente, se l'estetico coincidesse con il puramente immaginabile: con una *Bildhaftigkeit* alogica, nemica della ragione e dei concetti, as-

15 Vedi *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, in A. Warburg, *Gesammelte Schriften*, vol. VII.1, a cura di K. Michels e Ch. Schoell-Glass, Akademie Verlag, Berlino 2001, p. 550. Sul passo e sulla discussione con la Bing vedi M. Ghelardi, «*Die Welt von Gestern*»: il mondo di ieri, in A. Warburg, E. Cassirer, *Il mondo di ieri. Lettere*, a cura di M. Ghelardi, Aragno, Torino 2003, pp. 24-25 e, sempre di Ghelardi, *Introduzione* ad A. Warburg, *Opere*, vol. II, cit., pp. XVI-XVII (qui e in seguito seguono la traduzione di Ghelardi).

solata. Significativamente, il suggerimento dell'allieva non sarà seguito. Come testimonia l'annotazione del *Tagebuch* del 26 ottobre 1929, alle 4 di mattina, il titolo scelto da Warburg per la sua prolusione mantiene il riferimento all'estetica e si arricchisce di ulteriori, eloquenti elementi: «Perseo oppure “Estetica energetica come funzione logica del processo dell'orientamento in Giordano Bruno”». All'alba di quello stesso giorno, come sappiamo, Warburg morì. Ciò conferisce, inevitabilmente, un significato particolare al riferimento a Perseo. Come chiarisce Christopher D. Johnson nel saggio contenuto in questo stesso volume,¹⁶ «Perseo simboleggia la coscienza che presiede a Mnemosyne», affine in questo al Momo dello *Spaccio* bruniano, figura della *synderesis* ovvero della coscienza nel suo potere risolutivo e dirimente. Scintilla della coscienza, *apex mentis*, unità di sapere e risoluzione, ma anche capacità di unificare e temperare il mondo alógico degli affetti e dei desideri, *synderesis* è qui soltanto un altro nome per *sophrosyne*. Singolarmente Warburg, tramite il Bruno dello *Spaccio*, fa uso di un termine (impiegato per la prima volta da San Gerolamo in una *Glossa* a *Ezechiele* 1, 6-8)¹⁷ che, proprio in epoca rinascimentale, fu identifica-

16 Sull'estrema rilevanza della figura di Perseo per Warburg, in particolare per l'ultima fase della sua ricerca, di Johnson oltre al saggio contenuto in questo volume cfr. anche *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*, Cornell University Press, Ithaca, New York 2012. Oltre a questi contributi, essenziali sono anche quelli di Claudia Cieri Via, *Perseo o l'«estetica energetica»: il tema dell'ascesa da Alessandro Magno a Giordano Bruno*, in C. Cieri Via, M. Forti (a cura di), *Aby Warburg e la cultura italiana. Fra sopravvivenze e prospettive di ricerca*, Mondadori, Milano 2009, pp. 77-89 e di A. Barale, *Discesa nello «spazio misterico» e «spaccio delle tenebre»: l'ultimo viaggio di Warburg in Italia*, cit. e Ead., *Perseus and Medusa: between Warburg and Benjamin*, in «La Rivista di Engramma», vol. 105, aprile 2013.

17 Cfr. a questo riguardo l'osservazione di Warburg nel *Diario romano*: «Ho letto con grande profitto nell'Archiv Geschichte Philosophie, X, Siebeck sulla *synderesis. Conservatio scintillae* della coscienza: l'ammonitore (tarlo della coscienza) è l'aquila in Ezechiele» (A. Warburg, *Diario romano*, a cura di M. Ghelardi, Aragno, Milano 2005, p. 92). Nella sua *Glossa* ad *Ezechiele* 1, 6-8, Gerolamo commenta la strana figura delle quattro creature che appaiono al profeta al centro di una nube di fuoco portata da un vento di tempesta spirante da settentrione: una figura dalle sembianze umane ma con quattro facce e quattro ali somigliante ai Kârîbu assiriani (il cui nome corrisponde a quello dei Cherubini dell'arca; cfr. *Esodo* 25, 18). La figura è interpretata da Gerolamo richiamandosi a quei filosofi che alle tre facoltà dell'anima descritte da Platone (la razionale, l'irascibile e la concupiscibile) ne aggiungono una quarta *quae super haec et extra haec tria est*; questa quarta facoltà (la quarta faccia della creatura) è - continua Gerolamo - «quella che i Greci chiamano *synteresin* ovvero la *scintilla conscientiae* che non si estinse nemmeno nel petto di Caino dopo che fu cacciato dal Paradiso».

to (da Poliziano nel Capitolo VII della *Centuria Seconda*) come frutto di un filologico errore ovvero come una parola corrotta (*synteresis*) derivata dall'errata lettura del termine greco *syneidesis*.¹⁸ Il termine, che nella filosofia bruniana e nella ripresa da parte di Warburg si presenta come espressione di un sapere capace di infrangere l'antico ordine cosmologico, è paradossalmente e interamente espressione della filosofia medievale, dove il termine *synderesis* conoscerà un'immensa fortuna a partire dalla ripresa di Rabano Mauro del *Commento a Ezechiele* di Gerolamo e dalle prime organiche speculazioni di Filippo il Cancelliere, che vede nella *synderesis* la dimensione della *conscientia* come *potentia habitualis* ossia come una *potentia facilis ad actum*. Analogamente al fatto che nel termine *synderesis*, tramite Bruno, risuona continuità e discontinuità tra due epoche del pensiero (quella medievale e quella moderna), anche nella figura di Perseo risuonano insieme sia il mondo mitico-figurale sottomesso al dominio del fato sia l'eroismo moderno, anzitutto nell'«esigenza di superare il sacrificio umano»¹⁹ e nell'aspirazione ad una religione spirituale di ordine superiore. Nell'immagine dell'«homo victor»,²⁰ che Perseo incarna, la dimensione

Anche da questo accenno si comprende come mediante il termine *synderesis* verrà poi significata la dimensione etica della coscienza. Su tutta la questione cfr. O. Lottin, *Psychologie et morale aux XIIIe et XIIIe siècles*, Abbaye du Mont César-J. Duculot Éditeur, Louvain-Gembloux 1948, 2 voll., I, p. 138.

- 18 Sulla questione del termine “synderesis” in Poliziano cfr. E. Garin, *Poliziano e la discussione sulla “sinderesi”*, in «Rivista di Storia della filosofia», vol. 29, 1974, pp. 91-93. Sull'origine del termine *synderesis* e sulla sua fortuna cfr. anche F. Desideri, *L'ascolto della coscienza. Una ricerca filosofica*, Feltrinelli, Milano 1998, in part. pp. 243-245. In questa ricerca sostengo che la traduzione migliore per *conscientia*, nella latitudine delle sue implicazioni etiche, epistemiche ed estetiche, resta sempre *sophrosyne*. Sul senso platonico di *sophrosyne* come «salvezza» (*soteria*) della *phronesis* e dunque «“capacità di tenere in salvo (integro)” “il pensiero del moto e del flusso”» cfr. il saggio *Il “flusso” come rappresentazione della coscienza*, in F. Desideri, *La misura del sentire. Per una riconfigurazione dell'estetica*, Mimesis, Milano 2013, pp. 72-74. Sul senso del termine *syneidesis* come *con-scientia* si veda invece A. Cancrini, *Syneidesis. Il tema semantico della “con-scientia” nella Grecia antica*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1970.
- 19 A. Warburg, *L'effetto della «sphaera barbarica» sui tentativi di orientamento cosmici dell'Occidente* (25 aprile 1925), in A. Warburg, *Per Monstra ad Sphaeram*, a cura di D. Stimilli e C. Wedepohl, Abscondita, Milano 2014, pp. 80-81.
- 20 A. Warburg, *General Correspondence* (GC), Warburg Institute Archive (WIA), lettera a Mesnil (Jaques Dwelshauvers) del 26 giugno 1896. Il celebre passo è citato in E. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, cit., p. 276. Questa vittoria non significa però – come si cercherà qui di mostrare – un «calmarsi» o un (se pur temporaneo) risolversi della polarità warburghiana, come

drammatica e quella energetica dell'estetico si incontrano. Significando con il suo gesto la possibilità di negare in un solo atto (e nell'unità d'immagine che lo esprime come la «più illuminante impronta simbolica» della «energetica impavidità dell'umanità eroica»)²¹ il potere dell'immagine che ci rivolge minacciosa lo sguardo, Perseo, infatti, non può rappresentare la negazione dell'estetico. Ne attesta, piuttosto, l'energia. Anzitutto nel misurarsi in relazione al tempo nella capacità coglierlo-anticiparlo: in quel cimentarsi con la Fortuna che si gioca tutto nell'afferrare il *kairòs*, l'occasione propizia, secondo quanto Warburg vede analizzando la complessità iconologica e fenomenologica della figura di Perseo.²² In tale complessità è compresa anche l'arte del navigare, del calcolare la forza degli elementi e dunque la razionalità della misura. L'energia di Perseo non è, perciò, unicamente espressione della forza e del vigore della presa (*Griff*), ma anche dell'intelligenza calcolante, capace di comprendere (*Begreifen*). È come se, attraverso la distanza che separa la presa dal concepire, le due dimensioni in Perseo tornassero a ricongiungersi nell'unità di un atto. Così la significatività dell'estremo riferimento che Warburg fa all'eroismo di Perseo viene a includere anche un'estrema ed eloquente ripresa del termine "estetica": Perseo-liberatore, dunque, come simbolo efficiente di un'«estetica energetica» che trova in una drammatica la sua conclusiva dimensione. Così l'estetico warburghiano, nell'arco che descrive il suo campo concettuale tra i poli di un'energetica e di una drammatica, ritrova il senso della propria unità in *sophrosyne*.

Decapitare la testa della medusa, non lasciare che la coscienza sia soggiogata dal fascino pericoloso delle immagini, spodestare le bestie trionfanti nella volta celeste per sostituirvi le virtù (per usare i termini bruniani della questione), è – come Warburg pare perfettamente intuire – ancora un atto estetico. Lo è già nel fatto che la figura di Perseo esprime *nel mito* una coscienza critica di esso: senza una riflessione speculare (*in speculum men-*

rimprovera a Warburg A. Benjamin, nel suo ultimo, importante libro *Art's Philosophical Work* (Rowman and Littlefield, Londra-New York 2015; cfr. in particolare pp. 72-78). Certamente anche l'*Aufklärung* di Warburg ha un lato notturno; questo però rafforza e non indebolisce la dimensione drammatica del pensiero warburghiano in relazione all'idea dell'*homo victor*. Sulla questione del lato notturno dell'*Aufklärung* cfr. anche F. Desideri, *Quartetto per la fine del tempo. Una costellazione kantiana*, Marietti, Genova 1991.

21 *Ivi*, p. 97.

22 Cfr. per questo A. Warburg, *L'effetto della «sphaera barbarica» sui tentativi di orientamento cosmici dell'Occidente*, cit., p. 97, dove Warburg commenta una medaglia che rappresenta Perseo mentre afferra il ciuffo della Fortuna.

tis?) non vi sarebbe decapitazione della Medusa.²³ L'immagine non è qui annientata, ma rovesciata, cambiata di senso. Vi è pertanto, al culmine dell'interrogazione warburghiana dei simboli, una dialettica dell'immagine che presenta qualche affinità con quella di Benjamin. La dialettica dell'immagine come atto estetico dal punto di vista della coscienza, di una coscienza vigile e desta, è funzione logica dell'orientamento. Solo a questa condizione, in quanto appunto funzione dell'immagine, l'estetico si fa orientamento nello spazio dell'esperienza e trapassa in etica. Vi trapassa senza essere negato. Qui Warburg, magari tramite il Cassirer di quegli anni con cui intreccia un profondo dialogo proprio nel segno di Bruno, riscopre Kant: il Kant di *Che cosa significa orientarsi nel pensiero?* esplicitamente evocato nella stessa nota di diario seppur con una citazione consapevolmente imprecisa («Kant: Cosa significa orientarsi nello spazio»). Ma il senso del saggio kantiano sta appunto nell'assumere la radice letteralmente "estetica" della possibilità di un orientamento nello spazio ovvero il sentimento di una differenza (quella tra la mano destra e la sinistra) come il modello di un orientamento nel pensare e, in particolare, nelle questioni metafisiche (sottratte ai vincoli empirici della conoscenza).²⁴ Da questo accenno, e dalle implicazioni che suggerisce dentro Kant, non deriva affatto l'impossibilità di una conciliazione con l'eredità di Bruno, come pare suggerire lo stesso Johnson. Perlomeno con il Bruno dello *Spaccio* e della *sunderesis* all'origine della sostituzione delle figure demoniche con virtù eroiche. Perseo, nella misura in cui significa la vittoria o almeno il corpo a corpo etico tra virtù e Fortuna, riassume in sé tanto la prospettiva bruniana quanto quella kantiana quanto al confronto tra pensiero magico e pensiero razionale. Riassume le due prospettive per così dire *economicamente* nell'unità di un atto estetico che unisce in sé discesa agli inferi del pathos immaginale (del patire la potenza delle immagini) e ascesa eliotropica verso la luce, ritorno a *Sophrosyne*. Riprendendo l'espressione di Cassirer in *Individuum und Kosmos*, l'atto estetico a cui Warburg accenna nel *Tagebuch* è esprimibile pure come un «affetto eroico».²⁵ La *coincidentia* espressa in quest'atto, mentre allontana ogni fraintendimento formalistico dall'u-

23 Vedi a questo proposito le considerazioni di Davide Stimilli nel saggio compreso in questo volume, che a sua volta cita Didi-Huberman.

24 Cfr. per questo F. Desideri, *L'orientarsi del pensiero come sentimento di una differenza. La radice estetica della filosofia trascendentale*, in I. Kant, *Che cosa significa orientarsi nel pensiero?*, a cura di F. Desideri e M. Portera, Mimesis, Milano 2015, pp. 7-21.

25 Cfr. E. Cassirer, *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento* (1927), tr. it., La Nuova Italia, Firenze 1974, p. 122.

so che Warburg, negli ultimi anni di vita, fa del termine “estetica”, rimanda all’aggettivo che specifica il suo stesso senso vale a dire “energetica”.

Solo in quanto energetica, l’estetica warburghiana può configurarsi come funzione dell’orientamento logico nel mondo delle immagini e guidare in ciò *Mnemosyne*. Solo in quanto presuppone un’*energeia*, la possibilità del dispiegarsi di una *dynamis* asimmetrica all’origine della sensazione e della vita percettiva, l’atto estetico può coincidere con un *eroico affetto* (esigendo appunto l’unità nell’*aisthesis* tra emozione patica e orientamento cognitivo). È in questa *coincidentia*, dove si misura la distanza e insieme la coappartenenza logico-semantica tra il *Greifen* e il *Begreifen*, tra l’afferrare e il comprendere, che Warburg intuisce nello «Spaccio della Bestia» una «protesta» seppur «incoerente» contro «l’idolatria demonizzante dell’elemento figurativo».²⁶

Due aspetti vanno sottolineati in questo ellittico accenno: la necessità di una distanza critica nei confronti della dipendenza dal mondo delle immagini (la liberazione dalla servitù idolatrica che assume demonicamente l’elemento figurativo) e l’incoerenza che insidia lo *Spaccio* bruniano per il suo permanere nell’orbita del Monstrum nel momento in cui questo si fa eroicamente «simbolo della luce e del rischiaramento».²⁷ Eppure così il Nolano può trasformare «una reazione fobica in *Sophrosyne*».²⁸ Lo può in quanto inverte la corrente di significati che proviene dall’immagine mostruosa fino a farne l’origine di un “eroico affetto”. Lo può, quindi, in quanto il pensiero attiva “estheticamente” un dispositivo di «inversione energetica», funzionando da “commutatore”²⁹ nel carattere «ancipite» degli affetti.³⁰ Una possibilità incarnata ancora da una figura del mito ovvero da Perseo: «a Perseo, in quanto quint’essenza dell’energia rivolta al mondo, viene lasciato il mandato etico-olimpico».³¹ È Perseo la figura che orienta eticamente e logicamente il mondo demonico-figurale nel senso di riconquistare Atene muovendo da Alessandria.³² Anche Bruno, come Lute-

26 A. Warburg, [Giordano Bruno] in Id., *Opere*, vol. II, cit., p. 983.

27 *Ivi*, p. 938.

28 *Ivi*, p. 975.

29 Sulla rilevanza del termine “*Umschaltung*” (commutazione) nel *Taccuino sul simbolismo* insiste giustamente S. Weigel nel saggio contenuto in questo volume.

30 Vedi per questo il passo dagli *Eroici Furori* (II parte, dial. 1) trascritto da Gertrud Bing nel quaderno dedicato a Bruno, dove si parla del carattere ancipite dell’affetto del furioso, «diviso, travaglioso e messo in facilità de inchinare più al basso, che di forzarsi in alto» (A. Warburg, *Opere*, vol. II, cit., p. 973).

31 *Ivi*, p. 970.

32 Vedi per questo la *Conclusion*e al grande studio *Divinazione antica-pagana nei testi e nelle immagini nell’età di Lutero*, in A. Warburg, *Opere*, vol. II, cit., p. 171.

ro e Dürer, appartiene all'età di Faustus, quando «lo scienziato moderno – oscillante tra la pratica magica e la matematica cosmologica – tentava di guadagnare lo spazio del pensiero della riflessione consapevole tra sé e l'oggetto [*den Denkraum der Besonnenheit zwischen sich und dem Objekt zu erringen versuchte*]». ³³ Con la differenza che in Dürer «si assiste a una rinascita che trasforma questi demoni in un linguaggio classico di forme»; ³⁴ in Dürer l'attività riflessiva pare «rendere inoffensivo» il demone. ³⁵ La linea “düreriana” di una riflessione capace di sconfiggere i demoni torna, nelle ultime note di Diario (di cui si è già parlato all'inizio di questo saggio), mediante il riferimento a Kant, al Kant del saggio sull'orientarsi nel pensiero. Sempre in Kant Warburg avrebbe trovato una figura al limite del mito e eroicamente vittoriosa nel domarne i mostri, quella di Ercole, che lo stesso Warburg cita insieme a Perseo nel quaderno dedicato a Giordano Bruno: ³⁶ «Solamente dopo aver domato dei mostri – scrive Kant nel saggio su *La religione nei limiti della semplice ragione* – Ercole diviene Musagete; ma davanti a tale fatica queste buone sorelle indietreggiano con terrore. Queste compagne di Venere-Urania sono sorelle cortigiane al seguito di Venere-Dionea, appena vogliono immischiarsi negli affari che riguardano la determinazione del dovere e indicarne i moventi». ³⁷ In termini tanto kantiani quanto warburghiani, Perseo ed Ercole sono espressione di una ragione moralmente diretta, eticamente consapevole (appunto nel senso della *sophrosyne-Besonnenheit* evocata da Warburg) e, nondimeno, capace di coinvolgere la sensibilità nel suo gioco. Per questo, Perseo ed Ercole Musagete funzionano da “commutatori” rispetto al mondo mitico-figurale cui

33 *Ibidem*. Qui ho modificato la traduzione di Ghelardi che aveva ommesso il riferimento alla *Besonnenheit*; cfr. per questo A. Warburg, *Werke in einem Band*, a cura di M. Treml, S. Weigel, P. Ladwig, Berlino 2010, p. 485.

34 *Ivi*, pp. 161-162.

35 *Ibidem*. Qui il riferimento è in particolare a Saturno.

36 Cfr. *ivi*, p. 962. Qui, Warburg cita Ercole ed Eridano insieme a Perseo come figure spiritualizzate, virtù che scacciano gli abitanti del Cielo. Ercole era citato anche nel saggio di Giehlow sulla maliconia assai caro a Warburg; vedi K. Giehlow, *Dürers Stich «Melencolia I» und der maximilianische Humanistenkreis*, in «Mitteilungen der Gesellschaft für vielfältigende Kunst», n. 2, 1903, pp. 29-30.

37 Cfr. I. Kant, *La religione nei limiti della semplice ragione*, in *Scritti di filosofia della religione*, a cura di G. Riconda, Mursia, Milano 1994, p. 80. Questo passo è contenuto in un commento di Kant relativo al saggio di Schiller su *Grazia e dignità* e alla critica qui mossa al concetto kantiano di obbligazione. Significativamente Kant fa seguire questo passo ad un'osservazione relativa alla capacità della ragione moralmente diretta di trascinare la sensibilità nel suo gioco (con la forza dell'immaginazione).

appartengono: invertono la corrente di significati dell'antico mondo simbolico, la invertono *estheticamente* in funzione logica. Si tratta di capire, adesso, come la possibilità di un'inversione estetica dell'energia dei simboli, che converte la paticità dell'affezione empatica in "eroico affetto", sia già delineata negli anni della formazione del pensiero warburghiano, in particolare nelle ricerche teorico-programmatiche contenute nei *Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde* e nel *Taccuino sul simbolismo*.

3. Sulla genesi del simbolo

Come è stato ampiamente notato e indagato, il complesso di scritti in forma di appunti e di frammentarie osservazioni che corrono in parallelo, negli anni che vanno dal lungo soggiorno fiorentino al viaggio in America, con i primi studi sull'arte rinascimentale, gettano una luce nuova su questi ultimi, in particolare sull'attenzione che Warburg rivolge alla figura della Ninfa. Il problema filosofico più generale con il quale le ricerche storico-artistiche di Warburg si trovano a fare i conti è quello della genesi del simbolico a partire dalla fisiologia della gestualità umana e dalle radici psicofisiologiche dell'espressività. Alla luce di questo problema, che spicca nei *Grundlegende Bruchstücke*, la ninfa si presenta, quasi fosse il puro veicolo di un'astrazione, come una «determinazione dell'estensione».³⁸ Questo certamente avviene in virtù di un percorso storico-teorico che contempla Darwin, Carlyle e Vischer, Filippino Lippi, Botticelli, i Pueblo, i Tornabuoni, il Ghirlandaio.³⁹ Al limite di questo percorso, attraversato e suggellato dalla figura della Ninfa e dalla «formula di pathos» che esprime, resta ancora da interrogare il senso della sua identificazione con quella idea di *Umfangbestimmung* che Warburg mette in relazione con la natura e la genesi del simbolismo. Gli indizi contenuti nelle riflessioni warburghiane (come ormai chiarito nelle numerose ricerche che hanno occasionato) invitano a pensare tale idea in rapporto al fondamentale tema del *Denkraum*: allo spazio-del-pensiero ovvero allo spazio che il pensiero stesso produce nei termini di un «consapevole creare distanza tra sé e il mondo esterno», un «*Bewusstes Distanzschaffen zwischen sich und der Aussenwelt*».⁴⁰ In

38 Aby Warburg, *Symbolismus als Umfangbestimmung*, in Id., *Werke in einem Band*, cit., p. 625.

39 Cfr. per questo il saggio di Sigrid Weigel contenuto in questo volume.

40 Aby Warburg, *Mnemosyne Einleitung*, in Id., *Werke in einem Band*, cit., p. 629.

ciò, leggiamo nell'*Introduzione a Mnemosyne* del 1929, sta «l'atto fondamentale della civilizzazione umana». Nello spazio intervallare, nello *Zwischenraum* generato dal senso della distanza tra la mente e il mondo, tra la coscienza e l'esteriorità della materia si gioca la funzione dell'arte. In essa, la «coscienza della distanza» può trasformarsi in una «funzione sociale duratura». L'arte, nella sua consistenza oggettivamente simbolica, può significare il circolo tra un orientamento nel cosmo per figure e un orientamento determinato dall'astrazione del segno. Lo può, appunto, in quanto c'è un ritmo costitutivo dell'arte, una dialettica generativa che si accende nella polarità tra un «*Einschwingen in die Materie*» e un «*Ausschwingen zur Sophrosyne*». Provando a tradurre: tra un incorporare la materia identificandosi in essa e uno slanciarsi fuori (prendendo distanza) per far ritorno a quella padronanza di sé identificabile come *sophrosyne*. Il termine chiave di questa dialettica ritmica è però il movimento *Ein/Aus* (dentro/fuori) di un puro *Schwingen*, di un puro vibrare e oscillare energetico che si radica nel *Nervenleben*. Il densissimo incipit della *Einleitung* destinata all'*Atlante della Memoria* rinvia così, in maniera evidente, alle prime riflessioni di Warburg sulla genesi del simbolico come un problema relativo allo spazio e al movimento che lo percorre: come un problema, dunque, di *Umfangsbestimmung* (determinazione dell'estensione). Certamente l'origine di questo termine, come osserva Gombrich,⁴¹ può derivare dalla *Logica* di Kant e in particolare dalla distinzione che vi si fa tra l'estensione di un concetto e il suo contenuto⁴² (in termini contemporanei: tra l'estensionalità e l'intensionalità di un concetto e di un termine che lo esprime). Altrettanto indubbiamente, come è stato notato a più riprese,⁴³ la nozione di *Umfangsbestimmung* nel suo passaggio dal concetto al simbolo si connota per Warburg in senso antropologico, soprattutto in relazione alla questione del rapporto tra corporeità gesto e movimento. Questa connotazione conduce Warburg, sia nei *Grundlegende Bruchstücke* sia nel *Taccuino sul Symbolismus*, ad affiancare alla nozione di *Umfangsbestimmung* quella di *Richtungsbestimmung*. Mentre la prima caratterizza il simbolo, la seconda caratterizza l'espressione e dunque l'elemento di direzionalità intenzionale che orienta la

41 E. H. Gombrich, *Warburg. Una biografia intellettuale*, tr. it., Feltrinelli, Milano 1983, pp. 75-76.

42 Cfr. per questo le osservazioni contenute nella nota 29 del saggio di Sigrid Weigel in questo stesso volume.

43 Oltre al già citato saggio di Sigrid Weigel contenuto in questo volume, vedi anche quello di Elena Tavani (anch'esso qui contenuto), come pure l'acuta introduzione di Sabine Müller all'edizione bilingue dei *Grundlegende Bruchstücke*, i numerosi contributi di Maurizio Ghelardi e di Andrea Pinotti.

vita stessa del simbolo in rapporto allo spazio che esso per così dire “misura”. Proprio in rapporto alla direzionalità espressiva e al coinvolgimento gestuale-corporeo che la caratterizza il simbolo emerge e si stabilizza come determinazione della distanza in virtù della dialettica (del gioco) che pulsione mimetica e memoria giocano nella sua stessa genesi.⁴⁴ È una questione al centro dei *Grundlegende Bruchstücke*, dove il simbolo è definito come «la parte che supplisce, abbreviazione permanente della molteplicità che si dilegua, esso è costituito da ciò che è stato acquisito con azioni, parole o immagini».⁴⁵ La sua funzione suppletiva e sostitutiva emerge nell'intervallo tra l'appropriazione mimetica dell'oggetto e la memoria che alimenta il paragone con altri oggetti e situazioni. Da questo lavoro della memoria si genera così una rappresentazione astratta dell'oggetto, ma per così dire in vincolo segnico con esso: «il simbolo è un'espressione figurata, che viene evocata a causa dell'incapacità di chi osserva di paragonare l'oggetto nella sua estensione più limitata».⁴⁶ Il simbolo è espressione, dunque, in quanto sostituzione. Ciò presuppone distanza dal contatto mimetico con l'oggetto e un'attiva estensione della funzione integrativa e suppletiva della memoria. Da questa funzione si origina la «funzione simbolica»,⁴⁷ come distanza dall'oggetto e nello stesso tempo come inadeguatezza rispetto ad esso, alla sua incorporazione espressiva. La funzione sostitutiva-suppletiva del simbolo non va mai disgiunta, per il Warburg dei *Grundlegende Bruchstücke* così come per l'autore del progetto-*Mnemosyne*, dal senso di un'inadeguatezza che si radica anzitutto in un'esperienza corporea. Inadeguatezza rispetto allo stimolo psichico, come Warburg chiarisce in una delle prime osservazioni: «la percezione è *tout court* consapevolezza della inadeguatezza della capacità espressiva corporea rispetto ad uno stimolo psichico, al quale ci affidiamo consapevolmente».⁴⁸ In questa co-

44 A questo riguardo Warburg può aver tratto significativi spunti dalle ricerche di Schmarsow, come puntualmente osserva Gombrich nella sua tuttora fondamentale biografia. Cfr. in particolare i passi di Schmarsow, che si rifa a sua volta a Wundt, sull'indicare come «afferrare smorzato» e quindi come espressione di un'apprensione puramente ottica (a distanza) del mondo esterno, acutamente commentati da Gombrich in *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, cit., pp. 44-45. Su Warburg e Schmarsow cfr. inoltre M. Ghelardi, *Aby Warburg. La lotta per lo stile*, Aragon, Torino 2012, pp. 68-71.

45 A. Warburg, *Frammenti sull'espressione (Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde)*, ed. critica a cura di S. Müller, tr. it. di M. Ghelardi e G. Targia, Edizioni della Normale, Pisa 2011, 297, p. 262.

46 *Ivi*, 232b, p. 248.

47 *Ivi*, 233a, p. 249.

48 *Ivi*, 7, p. 186.

stitutiva ambivalenza tra sostituzione/compensazione e inadeguatezza si chiarisce anche l'origine patica del simbolo stesso, un'origine che ne segna intrinsecamente la stessa natura. Di qui la correlazione che si stabilisce tra la genesi del pensiero simbolico e la dinamica fisio-psicologica del gesto come vettore espressivo del movimento capace di rendersi autonomo da quest'ultimo. Appunto in virtù di tale correlazione, la nozione di simbolo come «determinazione dell'estensione» va pensata insieme con quella di «espressione» come «determinazione della direzione». ⁴⁹ Ma l'espressione, a sua volta, presuppone l'atteggiamento mimetico come risposta ad un eccesso di stimoli psichici e a una tendenziale minaccia, a un «rapporto conflittuale con l'oggetto». ⁵⁰ Mimica e fisiognomica sono così analizzate in relazione al movimento e ai complessi emozionali ai quali risponde. Se si astraesse da questa implicazione patica a cui il movimento reagisce come una forma di attività, ad esempio in quanto fuga o inseguimento, non si comprenderebbe il rapporto tra *Symbolismus* e *Umfangbestimmung* nella sua correlazione con quello tra espressione e direzione. Di questa correlazione è appunto memoria l'espressività del gesto nel suo consolidarsi e tipizzarsi. In questo consolidarsi e tipizzarsi dell'espressività a partire dalla risposta mimetica allo stimolo psichico, che la relazione oggettuale-ambientale suscita, si stabilizza la *formula di pathos*. Mimesi ed emozione sono per così dire compresse ed energeticamente condensate nella compagine espressivo-gestuale che configura la *Pathosformel*. Attraverso la condensazione patico-espressiva che caratterizza le formule di pathos passa la corrente energetica che percorre e alimenta la vita dei simboli. Mediante la contrazione/concrezione della intensificazione gestuale-espressiva che ne è all'origine, la *Pathosformel* è costitutivamente disposta ad una attivazione e riattivazione polarizzante del suo potenziale energetico. Come nota il Warburg delle *Note a Mnemosyne* è soltanto il «contatto con il tempo», con i differenziali del tempo, a determinarne la polarizzazione e l'attivazione energetica. ⁵¹

Come la critica più attenta ha messo in luce (anche sulla scorta di esplicite dichiarazioni dello studioso amburghese), diverse sono le fonti alle qua-

49 *Ivi*, 370, p. 287.

50 *Ivi*, 343, p. 278.

51 Cfr. A. Warburg, *Mnemosyne I. Notes (1927-1929)*, *Allgemeine Ideen*, WIA, III, 102.1.4. 1 (2 giugno 1927): «Das antikische 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».

li Warburg attinge in questa seppur frammentaria (e mai esplicitata con dispiegata coerenza) teoria del nesso tra genesi del simbolo, *formula di pathos* e *Denkraum*: Theodor Piderit per la dimensione mimetica in rapporto alla fisiognomica; Charles Darwin per la connessione tra gestualità, emozione ed espressione;⁵² Richard Semon per la nozione di engramma e per il ruolo della memoria nella costituzione delle rappresentazioni simboliche;⁵³ Friedrich Theodor e Robert Vischer per il nesso tra *Einfühlung* e simbolo.⁵⁴ Naturalmente si tratta di spunti e di prestiti che confluiscono, in diversa misura e con diverso peso, in una concezione del simbolico che, seppur non isolata, è comunque ascrivibile in questa configurazione alla personalità di Warburg. Una concezione che, in particolare nell'ultimo periodo, si confronta e si intreccia con la concezione cassireriana delle forme simboliche senza poterne condividere il *telos* che ne prefigura lo sviluppo dal mito al segno astratto-funzionale del linguaggio scientifico-matematico.⁵⁵ Rispetto alla teleologia cassireriana la concezione warburghiana si attesta, parafrasando lo stesso Cassirer, nel conflitto tra libertà e necessità⁵⁶ che segna l'origine del simbolico ovvero, nel senso di Benjamin, la sua pre- e post-storia:

-
- 52 Per il riferimento a Piderit e a Darwin, entrambi letti a Firenze nel 1888, cfr. l'osservazione contenuta in *Da arsenale a laboratorio*, in A. Warburg, *Opere*, vol. I, pp. 9-10.
- 53 Sull'importanza di Semon (e di Ewald Hering) per l'elaborazione warburghiana del tema della memoria e della nozione di engramma e dinamogramma cfr. A. Pinotti, *Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*, Mimesis, Milano 2001, pp. 163-168. Una ripresa di questi temi è anche in V. Gallese, *Aby Warburg e il dialogo tra estetica, biologia e fisiologia*, in «Ph», n. 2, 2012, pp. 48-62.
- 54 Cfr. per questo, ad esempio, le osservazioni contenute in E. H. Gombrich, *Warburg. Una biografia intellettuale*, cit., pp. 70-74 e S. Ferretti, *Il demone della memoria. Simbolo e tempo storico in Warburg, Cassirer e Panofsky*, Marietti, Casale Monferrato 1984, pp. 16-23; A. Pinotti, *Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*, cit., pp. 74-78; G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, cit., pp. 376-382.
- 55 Per un confronto tra la concezione del simbolo in Warburg, Cassirer e Simmel cfr. F. Desideri, *La misura del sentire. Per una riconfigurazione dell'estetica*, Mimesis, Milano 2013, pp. 234-236.
- 56 Cfr. per questo il necrologio che Cassirer dedica a Warburg su incarico dell'Università di Amburgo in A. Warburg, E. Cassirer, *Il mondo di ieri*, cit., pp. 111-120. «Il contrasto e la tensione interna tra libertà e necessità: questo era e rimaneva il grande tema che Warburg ha perseguito attraverso la storia, l'arte e le grandi forme del pensiero mitico e le grandi figure fondamentali della religione» (p. 116). Su Warburg e Cassirer cfr. M. Ghelardi, *Aby Warburg. La lotta per lo stile*, cit., pp. 241-272.

Laddove altri avevano scorto delle forme chiaramente delimitate che riposavano in se stesse, egli percepiva invece delle forze attive [...]. Il suo sguardo non si fermava alla singola opera, né alla forma della rappresentazione, neppure al contenuto di ciò che era raffigurato, ma si addentrava fino alle tensioni energetiche che nell'opera avevano trovato la loro espressione e il loro modo di scaricarsi.⁵⁷

Come ribadito da Cassirer in un'occasione così solenne e con parole così nette ed essenziali, la «tensione energetica» è aspetto costitutivo per l'idea di simbolo che Warburg sviluppa fin dai primi scritti sulla pragmatica dell'espressione. Un aspetto costitutivo, decisivo e costante, al punto di ripresentarsi nella formula di un'«estetica energetica» contenuta negli *ultima verba* warburghiani. Tracce di questo aspetto possono sicuramente essere individuate nelle opere degli studiosi prima citate (soprattutto se pensiamo a Semon). Dal quadro di riferimenti tratteggiato manca, però, un nome perlopiù trascurato quando si affronta la questione del rapporto tra la simbolica warburghiana e la sua idea energetica di estetica, quello di Georg Hirth.⁵⁸

4. *Energetica epigenetica: l'importanza di Georg Hirth per l'estetica di Warburg*

A Georg Hirth Warburg fa un fuggevole riferimento nell'ambito di un significativo frammento dedicato alla costituzione polare dell'opera d'arte:

Forma e contenuto sono concetti troppo astratti per spiegare il dualismo dell'opera d'arte: bisognerebbe definirli come qualità e organismo vivente [mimica momentanea ed energetica potenziale (lettura di Hirth: epigenetische Energieformen, 2.III.98)], soggetto e predicato.⁵⁹

La notazione è datata 11.XI.90. Il riferimento a Hirth deriva, dunque, da un'interpolazione successiva di diversi anni: il 1898 è appunto l'anno di

57 *Ivi*, pp. 114-115.

58 Il riferimento warburghiano a Hirth non è sfuggito ad Andrea Pinotti. Vedi per questo le brevi osservazioni contenute in A. Pinotti, *Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*, cit., p. 172 (nota 16). Pinotti a sua volta cita M. Warnke, *Der Leidschatz der Menschheit wird humaner Besitz*, in W. Hoffmann, G. Syamken, M. Warnke, *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt/M. 1980, p. 165 (nota 7).

59 A. Warburg, *Frammenti sull'espressione*, cit., 107, p. 212.

pubblicazione dell'opera di Hirth, che porta un titolo programmaticamente articolato ovvero *Energetische Epigenesis und Epigenetische Energieformen insbesondere Merksysteme und plastische Spiegelungen, Ein Programmschrift für Naturforscher un Aertzte* [Epigenesi energetica e forme di energia epigenetiche in particolare Sistemi osservativi e rispecchiamenti plastici. Uno scritto programmatico per naturalisti e scienziati]. Come altri libri dello stesso autore, l'opera era stata pubblicata dalla casa editrice che recava il suo nome. Oltre che psicologo e scienziato⁶⁰ Georg Hirth (1841-1916) era un importante editore (l'omonima casa editrice pubblicava tra l'altro la rivista principale dello Jugendstil monacese, *Die Jugend*), e affiancava a ricerche scientifiche perlopiù dilettantesche un'attività pubblicitario-divulgativa in ambito storico-artistico, con particolare attenzione al disegno e alla sfera delle arti minori.⁶¹

Considerando questi aspetti ci si potrebbe aspettare un più ampio coinvolgimento della figura di Hirth nella biografia intellettuale di Warburg. La questione merita indubbiamente ulteriori indagini. Per limitarsi all'accenno a Hirth prima citato e dunque al libro sulle *epigenetische Energieformen*

60 Tra l'altro, Hirth aveva pubblicato anche l'opera in due volumi *Aufgaben der Kunstphysiologie*, 2 voll., Hirth, München 1891. Oltre al libro sulla *Energetische Epigenesis* il testo scientifico più rilevante di Hirth è *Entropie der Keimsysteme und erbliche Entlastung* [Entropia dei sistemi germinali e sgravio ereditario], Hirth, München 1900. In quest'opera Hirth introduce per la prima volta il termine "Ektropie", che sarà ripreso nel 1910 da Felix Auerbach, nell'opera *Ektropismus und die Physikalische Theorie des Lebens*, Wilhelm Engelmann, Leipzig 1910. Con il termine "ectropia" Hirth intendeva spiegare come i fenomeni della vita a partire dalle strutture generative di essa si oppongono al principio entropico ossia all'aumento di disordine (al degradarsi energetico) che caratterizza il raggiungimento dell'equilibrio dei sistemi termodinamici. Il termine "Ektropie" e la paternità di Hirth sono citati anche nella corrispondenza tra Michele Besso e Albert Einstein. Vedi per questo la lettera di Besso a Einstein del 28 agosto 1918 in A. Einstein, volume 10: *The Berlin Years: Correspondence May-December 1920 / Supplementary Correspondence 1909-1920*, a cura di D. Kormos Buchwald, T. Sauer, Z. Rosenkranz, J. Illy e V. I. Holmes, Princeton University Press, Princeton 2006, p. 175 (nota 10).

61 Celebri all'epoca erano opere di Hirth come *Der Formenschatz der Renaissance. Eine Quelle der Belehrung und Anregung für Künstler & Gewerbetreibende wie für alle Freunde stylvoller Schönheit aus den Werken der Dürer und Holbein [et al.]*, Hirth, München, 1877 (un catalogo illustrato di opere del Rinascimento tedesco, con particolare attenzione a motivi iconografici – interessante per l'attenzione ai dettagli) o come *Das deutsche Zimmer der Gothik und Renaissance, des Barock-, Rococo- und Zopfstils: Anregungen zu häuslicher Kunstpflege*, Hirth, München 1886 (opera illustrata dedicata all'arredamento d'interni dal Gotico al Rococo).

possiamo comunque ipotizzare che Warburg potrebbe aver tratto e rielaborato da Hirth almeno tre significativi spunti: anzitutto il principio che «l'energia è la madre della forma»⁶² (da cui deriva la considerazione dei processi morfogenetici in chiave di scambio energetico), quindi l'idea che i sistemi osservativi sono funzioni (stabilizzazioni funzionali, per cui ogni funzione è «soltanto una forma di energia»)⁶³ che hanno un'origine epigenetica (l'opera di Hirth è appunto dedicata a Caspar Friedrich Wolf, il padre della teoria epigenetica), infine la teoria delle «plastische Spiegelungen»,⁶⁴ dei “rispecchiamenti plastici” e dunque del «plastisches Sehen»,⁶⁵ che spiega la dinamica percettiva come un interagire di stimolo sensoriale e memoria. Da questa interazione intesa in senso di accumulo energetico Hirth fa derivare il senso dell'equilibrio e dell'orientamento dello spazio, connesso con il carattere proiettivo della sensazione. Tutti aspetti, questi, a cui il pensiero di Warburg è certamente sensibile e di cui si può rintracciare qua e là qualche non insignificante eco. L'aspetto più rilevante, però, è la possibilità di definire l'estetica energetica warburghiana in un senso epigenetico. L'accento dell'osservazione prima citata alla necessità di oltrepassare il dualismo tra forma e contenuto in chiave di un rapporto tra qualità e organismo depone a favore di ciò. L'*explicandum* infatti è, in questo caso, l'opera d'arte. Caratterizzarla nel senso di un rapporto tra «mimica momentanea» (atto mimetico che si dispiega e si stabilizza in forma/formula) ed «energia potenziale» può significare proprio il superamento della scissione tra la temporalità dei processi mimetici (l'espressionismo storico che ne consegue) e il potenziale dei loro significati e della corrente energetica che li trasmette. Una corrente che, appunto, può essere esteticamente invertita. Anche in virtù della natura epigenetica del dispositivo estetico. Considerata come epigenetica l'«estetica energetica» di Warburg potrebbe superare l'impasse tra il naturalismo del dispositivo mimetico-espressivo e lo storicismo delle immagini e delle rappresentazioni simboliche. In qualche modo la nozione di «formula di pathos» questo modello lo implica già, almeno come esigenza.

62 G. Hirth, *Energetische Epigenesis und Epigenetische Energieformen insbesondere Merksysteme und plastische Spiegelungen, Ein Programmschrift für Naturforscher und Aertzte*, Hirth, München 1898, p. 29.

63 *Ivi*, p. 158.

64 Cfr. *ivi*, pp. 153-166.

65 Cfr. *ivi*, pp. 167-196.

