

Pathos, forma, memoria: Aby Warburg e il «temporale» del comprendere

Alice Barale

Nel 1923, durante il suo ricovero nella clinica psichiatrica di Kreuzlingen, Warburg affida ad alcuni appunti la ricostruzione del viaggio compiuto quasi trent'anni prima tra gli indiani del Nuovo Messico. In una di queste annotazioni si legge:

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 terra.¹

Il comprendere non si emancipa dunque mai dal prendere: non giunge ad accogliere definitivamente in sé il proprio oggetto, ma torna continuamente a sporgersi verso di esso. Il significato di questo movimento pendolare, «dalla terra in alto, e nuovamente verso terra», va indagato alla luce delle riflessioni che accompagnano l'esperienza americana di Warburg. Il viaggio tra gli indiani non rappresenta infatti un ritorno all'infanzia, ad un «idilliaco e accogliente paese fiabesco»² precedente il «razionalismo»³ occidentale, ma l'emergere, allo stesso interno di quest'ultimo, di un aspetto inaspettatamente «doloroso e scomodo»⁴. Tra gli Hopi Warburg cerca quanto sfugge alla «considerazione»

¹ A. 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 93.4, trad. it. di M. Ghelardi in Aby Warburg, *Gli Hopi*, Aragno, Torino 2006, 38 [87], p. 62. È interessante che questi appunti non preparano soltanto la stesura della conferenza sul rituale del serpente, tenuta nello stesso anno davanti a medici e pazienti della clinica (*Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord Amerika*, trad. it. di G. Carchia e F. Cuniberto, *Il rituale del serpente, «Aut-Aut»*, 199-200, 1984, pp. 17-39), ma continuano anche dopo di essa, arricchendo di spunti fondamentali la riflessione sull'esperienza americana.

² *Ivi*, 11 [17], p. 28.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

puramente «formale dell'immagine», a quella «storia dell'arte estetizzante» da cui si dice «sinceramente disgustato»⁵. Ciò che l'esperienza americana porta alla luce è l'unità inscindibile tra l'ordine formale e il «sentimento» che lo compenetra:

L'arte degli indiani mi si rivelò in due ambiti diversi – danza e arte figurativa – che costituiscono per loro un'unica attività. Entrambe le manifestazioni, in quanto possono [suscitare] uno stupore comune, fanno emergere le loro rappresentazioni religiose come riflesso di una grandiosa concezione del mondo. E queste ultime, intese come pratiche magiche, permettono sullo sfondo al sentimento di penetrare in questo ordine ritmico obiettivo delle cose.⁶

Dare al mondo un'articolazione significa infatti sempre, al tempo stesso, protendersi mimeticamente verso di esso:

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 in animali [della propria personalità in un essere di specie estranea]⁷. 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 determinata⁸.

La delimitazione, attraverso il tabù, dei confini tra il soggetto e l'esterno, è dunque inseparabile dall'espressione, nel totem, della loro connessione:

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 omogenei⁹.

La forma emerge quindi attraverso un movimento la cui spontaneità non può essere disgiunta dalla paticità: lo spazio del non ancora formato, dell'ignoto, coincide con quello del sentimento, della paura-attrazione da cui sorge l'ordine. La mimesi non è dunque riproduzione, ma trasformazione che coinvolge insieme l'io e il non-io, metamorfosi che la razionalità occidentale dovrebbe imparare a riconoscere al proprio interno: «La questione è sempre quella di sapere a che punto la metamorfosi è ancora consapevole. Tutto ciò che viviamo non è altro che metamorfosi»¹⁰. Cogliere tale movimento significa

⁵ *Ivi*, 1 [8], p. 16.

⁶ *Ivi*, 6 [13], p. 22.

⁷ In un altro appunto Warburg parla di «corporeizzazione» (*Verleibung*) che «procede tra un uomo e un essere estraneo, animato o inanimato» (*ivi*, 48 [97], p. 74).

⁸ *Ivi*, 9 [47], p. 26.

⁹ *Ivi*, 30 [35], p. 52.

¹⁰ *Ivi*, 41 [90], p. 66.

rendere all'immagine quel carattere di «prodotto biologicamente necessario»¹¹ che la «storia dell'arte estetizzante» le nega, restituirla al suo legame con il corpo. Quest'ultimo non si costituisce infatti come confine stabile tra interno ed esterno, 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 sentimento vitale diretto per quello che indossa o prende in mano. E tutto ciò non costituisce di per sé un fatto veramente nuovo, perchè 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, benchè 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 personalità.¹²

In quanto ascolto costitutivamente perturbato, la conoscenza racchiude dunque un aspetto tragico, radicato nell'impossibilità, per l'io, di possedersi se non al di fuori di sé, nei «deboli segnali» che capta, nell'altro che incorpora (*Einverleiben*) e a cui dà corpo (*Verleiben*). È quanto si afferma in un frammento intitolato «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'umanità¹³.

Saturno, portatore della zappa, è il dio delle seminagioni, ma anche della malinconia. Il problema della “Melencolia I” di Dürer, che Warburg analizza nel suo saggio su Lutero¹⁴, è allora forse quello del legame tra la figura e gli oggetti che la attorniano. Nel loro

¹¹ *Ivi*, 1 [8], p. 16.

¹² *Ivi*, p. 48.

¹³ *Ivi*, 26 [31], p. 46.

¹⁴ A. Warburg, *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*, (1920), trad. it. di E. Cantimori, *Divinazione antica e pagana in testi e immagini dell'età di Lutero*, in G. Bing (a cura di), *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, La Nuova Italia, Firenze 1980, pp. 309-390.

prendere corpo, i pensieri su cui la “Melencolia I” è china rischiano infatti di divenirle estranei, di sfuggirle. L'«umana pensosità»¹⁵ della figura contrasta così con il carattere enigmatico, minacciosamente magico dei simboli che affollano il suo spazio. Ciò per cui il pensiero, nell'allegoria di Dürer, lotta è allora la connessione emotiva con le proprie forme. Per non perdersi, come gli oggetti che giacciono sparpagliati e inutili attorno alla “Melencolia I”, queste ultime devono infatti mantenere un dialogo costante con l'elemento incerto, mobile da cui provengono, con il “temporale” da cui scaturiscono e che costantemente – come si è visto – le pone in causa.

È in Friedrich Theodor Vischer, autore di *Das Symbol*¹⁶, che Warburg trova un'elaborazione del nesso tra oggetto conoscitivo ed emozione. Nel saggio vischeriano, infatti, l'esperienza estetica è affidata all'«empatia» (*Einfühlung*) che unisce l'io al non-io. È in virtù di quest'ultima che il legame simbolico tra rappresentazione e contenuto può sfuggire all'alternativa tra l'identificazione, connessione «oscura e non libera» che domina la coscienza religiosa¹⁷, e il semplice paragone, connessione «del tutto chiara e libera», in cui l'immagine si fa puramente strumentale, subordinata all'intelletto. In quest'ultimo caso «non si esclude un valore estetico; poiché 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 [...]»¹⁸. Attraverso l'empatia, invece, il significato, pur senza identificarsi con l'oggetto, prende vita in esso e con esso: «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 [...]»¹⁹. Il «come se» esprime qui il legame tra empatia e illusione: l'esperienza estetica è un credere e non credere, «un peculiare crepuscolo»²⁰ che avvolge il legame tra immagine e contenuto di un carattere soltanto «per metà serio»²¹. Né vero né falso, dunque, ma possibile: all'alternativa tra errore e certezza l'empatia sostituisce una provvisoria sospensione del giudizio, un temporaneo abbandono all'ogget-

¹⁵ *Ivi*, p. 359.

¹⁶ F.Th. Vischer, *Das Symbol*, (1887), in R. Vischer (a cura di), *Kritische Gänge*, Meyer und Jessen Verlag, München 1922, 4 vol., pp. 420-456; trad. it. *Il simbolo*, in A. Pinotti, *Estetica ed empatia*, cit., pp. 141 sgg.

¹⁷ *Ivi*, p. 144-145.

¹⁸ *Ivi*, p. 172.

¹⁹ *Ivi*, p. 157.

²⁰ *Ivi*, p. 152.

²¹ *Ivi*, p. 154.

to. «Nella parola apparenza [*Schein*]» scrive Vischer «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»²². È qui dunque ripresa, nella sua valenza antiidealistica, la differenza kantiana tra inganno e illusione²³. A differenza del primo, quest'ultima non rimuove infatti «la differenza tra immagine e senso, la comprensione della natura meramente simbolica della loro connessione», ma le lascia sullo sfondo, le «pone in riserva [*Vorbehalten*]»²⁴. Il legame tra io e non-io, da cui l'immagine trae la propria vita, non possiede dunque un fondamento ontologico, ma trova il proprio principio soltanto in sé stesso, nel movimento che gli dà origine, nel sentire che lo costituisce. Respinta dalla sfera dell'effettività, l'identità tra spirito e natura si ripresenta però per Vischer come sentimento mistico, intuizione che non fonda il legame empatico, ma vi si annuncia: se «la forma che noi chiamiamo empatia è in sostanza solo simbolica» poiché «non così come a noi sembra è vero che spirito e natura sono Uno»²⁵, tuttavia «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»²⁶. Warburg respinge il panteismo di Vischer: interno ed esterno, sentire e rappresentazione sono tanto inseparabili, quanto reciprocamente irriducibili. È questa l'unità contraddittoria indicata nel concetto warburghiano di «*pathos-formula*»: l'emozione non prende mai pienamente corpo nell'immagine, ma permane in essa come contenuto che la eccede.

Al centro dell'interesse che Warburg manifesta per il problema dell'espressione²⁷, così come per il suo emergere all'interno dell'arte espressionista²⁸, non vi è dunque il manifestarsi del *pathos* nella sua originaria purezza, ma il suo prendere forma. È alla *Bil-*

²² F.Th. Vischer, *Kritische Gänge*, cit., p. 222.

²³ I. Kant, *Opponentenrede an J. G. Kreutzfeld: Dissertatio Philologica poetica de Principiis Fictio-num Generalioribus*, (1777), trad. it. a cura di M. T. Catena *Inganno e illusione*, Guida, Napoli 1998.

²⁴ F.Th. Vischer, *Il simbolo*, cit., p. 154.

²⁵ *Ivi*, p. 175.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde (Frammenti fondamentali per una scienza pragmatica dell'espressione, 1888-1903, Warburg Institute Archive, III.43.1.2.1)* è, ad esempio, il titolo di una importante raccolta di frammenti giovanili.

²⁸ Per questo aspetto interessante, ma ancora troppo poco studiato della riflessione warburghiana, cfr. Micol Forti, *Dal realismo all'espressionismo: Warburg e la cultura artistica contemporanea*, in C. Cieri Via e P. Montani (a cura di), *Lo sguardo di Giano*, Aragno, Torino 2004, pp. 377-410.

*dung*²⁹ goethiana, all'unità di identità e mutamento, di visibile e invisibile che la caratterizza, che la concezione warburghiana della rappresentazione attinge. Il simbolo «trasforma» infatti per Goethe «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*]»³⁰. Se l'immagine goethiana trova però nel coglimento dell'attimo [*Darstellung des Moments*]³¹ la possibilità di una piena compenetrazione tra l'identità della forma e l'infinito divenire dell'idea, a quella warburghiana tale intrinseco compimento è negato. Non c'è infatti istante che possa consegnare definitivamente il *pathos* alla forma: il sentire a cui quest'ultima rinvia permane in essa come movimento inesauribile, nucleo pronto a farne implodere i contorni.

In un episodio di Rabelais, autore in cui emerge con particolare vigore la componente warburghianamente «dionisiaca» della classicità rinascimentale, il gigante Pantagruete si imbatte con i suoi compagni nelle parole di una battaglia che, gelate dall'inverno, si sciolgono fragorosamente nell'aria della primavera³². Qualcosa di simile accade, per Warburg, all'immagine in quanto «engramma». Il termine è coniato all'inizio del Novecento dallo scienziato Richard Semon per indicare la traccia che gli eventi lasciano all'interno del sistema nervoso degli organismi³³. Nell'engramma 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

²⁹ J.W. Goethe, *Die metamorphose der Pflanzen*, (1790), trad. it. di B. Groff, B. Maffi, S. Zecchi, *La metamorfosi delle piante e altri scritti sulla scienza della natura*, Guanda, Parma 1983, p. 43: «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 producendosi [...]».

³⁰ J.W. Goethe, *Massime e riflessioni*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1992, *Massima 1113*.

³¹ J.W. Goethe, *Laocoonte e altri scritti sull'arte*, (1789-1805), Salerno Editrice, Roma 1994, p. 72.

³² F. Rabelais, *Gargantua et Pantagruel*, trad. it. di E. Frassinetti, *Gargantua e Pantagruete*, BUR, Milano 2004, vol. III, pp. 1246-1256.

³³ R. Semon, *Die Mneme als erhaltendes Princip im Wechsel des organischen Geschehens*, Engelmann, Leipzig 1904.

«engramma 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 significato³⁴.

Operare l'«inversione» non significa dunque, come sembra credere Ernst Gombrich³⁵, “sublimare” l'immagine, depurarla dal *pathos* che le è proprio, ma dare a quest'ultimo nuova forma, portarlo verso opposte configurazioni. Così, negli affreschi del Ghirlandaio in Santa Maria Novella, la furia delle antiche Menadi si converte ora nell'incedere sensuale di un'ancella³⁶, ora nella potenza ambigua di un angelo³⁷. Warburg individua una corrispondenza tra la teoria di Osthoff³⁸ secondo la quale, all'interno delle lingue indo-europee, l'intensificazione del significato (ad esempio nei comparativi e nei superlativi) si accompagna spesso ad un mutamento di radice (ad esempio da *bonus* a *melior* e ad *optimus*), e l'aumento della carica emotiva che la metamorfosi dell'immagine, il suo irrompere in un nuovo contesto produce:

Osthoff aveva dimostrato non solo che un mutamento della radice lessicale – per gli aggettivi nella comparazione e per i verbi nella coniugazione – non pesava affatto, anche se veniva meno l'identità formale della espressione lessicale fondamentale, sulla concezione dell'identità energetica rispetto alla qualità (aggettivo) o all'azione (verbo) indicate. Ma soprattutto

³⁴ *Mnemosyne I. Notes*, (1927-1929), *Allgemeine Ideen*, WIA, III. 102.1.4. 1 (2 giugno 1927): «*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.

³⁵ E. Gombrich, *Aby Warburg. An intellectual biography*, Warburg Institute, London 1970; trad. it. di A. Dal Lago e P. A. Rovatti, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano 2003, p. 251.

³⁶ Nella Natività della Cappella Tornabuoni. Cfr. A. Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, trad. 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*, Artemide, Roma 1998, tavola 46.

³⁷ Nell'annunciazione a Zaccaria nella Cappella del Coro, cfr. *Mnemosyne*, cit., tavola 45.

³⁸ H. Osthoff, *Vom Suppletivwesen der indogermanischen Sprachen. Akademische Rede*, Kommissionsverlag von A. Wolff, Heidelberg 1899.

Alice Barale, *Pathos, forma, memoria: Aby Warburg e il «temporale» del comprendere*

che l'ingresso di un'espressione con una radice diversa produceva un'intensificazione del significato originario della parola la cui radice era stata cambiata.

Mutatis mutandis: si può constatare un processo analogo nell'ambito del linguaggio gestuale che dà forma all'arte [...].³⁹

Trasformare l'immagine significa allora sempre "addomesticare"⁴⁰, ma anche riac-cendere il *pathos* in essa racchiuso. La memoria non costituisce dunque una protezione, uno schermo, ma un deposito di cariche pronte all'esplosione. Eppure proprio in quest'ultima, nella scarica temporalesca che lo scaraventa sempre nuovamente verso il prendere, il comprendere incontra la propria condizione di possibilità.

³⁹ Introduzione a *Mnemosyne*, in *Mnemosyne, l'atlante delle immagini*, cit., p. 3.

⁴⁰ Cfr. *Mnemosyne*, cit., tavola 46, dove si tratta dell'«addomesticamento» della ninfa.