

Fisiologia del gesto. Fonti warburghiane del concetto di *Pathosformel*

Jessica Murano

1. Introduzione

Il concetto di *Pathosformel* formulato da Aby Warburg (1866-1929) apparve per la prima volta nei testi dello studioso nel saggio su Dürer (Warburg [1905]), anche se le riflessioni attorno a questa nozione sono già rintracciabili nei *Frammenti sull'Espressione* [*Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde*], composti dal marzo 1888 al gennaio 1903¹. Scritti parallelamente alla *Dissertazione su Botticelli* (1891-1892), al saggio sugli Intermezzi (1893), alle riflessioni scaturite dopo il viaggio in terra americana sui cerimoniali degli indiani Hopi (1895-96), essi contengono *in nuce* tutte le tematiche sviluppate da Warburg nel corso della sua vita. Se la prima titolazione dell'opera nel 1896 fu *Frammenti costitutivi per una psicologia monistica dell'arte*, nel 1912 il titolo divenne *Frammenti costituivi per una teoria pragmatica dell'espressione*. Dalla ricerca di una legge psicologica che spiegasse la natura polare dell'essere umano, in oscillazione costante tra impulsi dionisiaci e apollinei di nietzscheana memoria, si giunge alla centralità e alla predominanza dell'espressione, in cui il corpo diviene metafora e agente di rappresentazione. Il vero soggetto della ricerca e il presupposto a priori dell'arte figurativa diviene per Warburg l'organismo umano, insieme di passioni, pensieri, fobie, emozioni, espresse in primo luogo attraverso il corpo, nella forza dei gesti, nell'energia dei movimenti e nell'utilizzo degli strumenti che adopera, che accrescono e migliorano le funzioni del corpo stesso, agenti espressivi ed estensivi

¹ L'opera si compone di 447 schede scritte tra il 1888 e il 1903, integrate da altre riflessioni scritte nel 1912, per un totale di 470 frammenti. Circa la traduzione italiana dell'opera si veda Ghelardi (2012).

dell'lo che li utilizza e li anima. Il linguaggio sociale dei gesti, vero fulcro dell'indagine warburghiana, sopravvive nella memoria e s'incarna in quelle formule di *pathos* manifeste nei simboli e nelle immagini che l'uomo crea di epoca in epoca, documenti tangibili della psicologia di una civiltà.

La riflessione qui proposta indaga fonti e origini del concetto di *Pathosformel*, partendo dall'idea che lo spirito essenzialmente interdisciplinare dello studioso, che diverrà presupposto metodologico cui far aderire la sua ricerca e la costituzione della sua biblioteca, prenda le mosse dalla volontà di rispondere a un quesito di natura antropologica. Si chiede Warburg: chi è l'uomo del Rinascimento? L'immagine, con Warburg, diviene strumento d'indagine della psicologia di un'epoca, rappresentazione formale di un sentire storico, individuale e collettivo al contempo. È in questo senso che va intesa la sua ricerca per comprendere la formazione degli stili figurativi, che altro non sono se non un'oggettivazione di forme di vita simboliche e forme di vita percettiva. Lo studio della medicina, della fisiologia e della biologia s'inserisce in quest'ampio spettro d'indagine, volto a comprendere la potenza dell'immagine figurativa a partire dal corpo: «L'arte è un particolare modo di reagire alle immagini che ci sono state impresse» (Warburg [1888-1903]: 199), asserisce l'autore nei *Frammenti sull'espressione*. Tali immagini della memoria si formano a partire da una soggettività che si costituisce grazie all'esperienza sensibile di sé e del mondo, espressa da una corporeità che, tramite la sua stessa motricità, esprime intenzionalità: «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» (Warburg [1929a]). Si vedrà come Warburg abbia avvertito la necessità di rivolgersi a quei campi disciplinari orientati allo studio della biologia e della fisiologia umana per comprendere in che misura i processi genetici dell'immagine e dell'immaginazione potessero afferire al muscolare e al corporeo e quanto si radicassero e avessero origine in essi. Si presenterà, altresì, una scoperta effettuata nella biblioteca del Warburg Institute, ove sono stati rinvenuti due testi di Paolo Mantegazza, medico e antropologo italiano, che Warburg probabilmente incontrò durante il suo primo soggiorno fiorentino; l'analisi mostrerà in che misura il pensiero di Mantegazza influenzò i quesiti sull'espressione che Warburg andava formulando in quegli anni.

2. *L'influenza della teoria evoluzionista: l'incontro con gli studi di Charles Darwin*

Amburgo, 2 settembre 1896: «Per caso, alla Biblioteca Nazionale, mi è capitata tra le mani, e ho letto attentamente, *L'Espressione delle emozioni* di Darwin» (Warburg [1888-

1903]: 189). Il testo di Darwin, apparso nel 1872, s'inserisce nel filone dei numerosi studi sul movimento espressivo apparsi nel XIX secolo. Come si può notare leggendo l'introduzione al volume², ove egli traccia un sommario delle pubblicazioni più importanti dedicate al tema, tale argomento divenne di primario interesse nell'Ottocento³.

Agli inizi del XIX secolo la teoria psicologica dominante accanto a quella creazionista era quella dell'associazionismo: la mente è una tabula rasa sino a quando non riceve le prime impressioni sensoriali; queste, depositandosi nella memoria e associandosi tra loro, costituiscono la nostra vita mentale. Darwin, al contrario, tentò di spiegare i meccanismi cognitivi, animali e umani estendendo la teoria dell'evoluzione per selezione naturale ai substrati biologici della cognizione. Lo scopo di Darwin fu dimostrare che le emozioni e le loro espressioni, esattamente come le strutture corporali, sono il prodotto dell'evoluzione per selezione naturale⁴. Esse sarebbero innate e biologicamente

² Darwin (1872): 8-37. Per quanto riguarda la pubblicazione italiana dell'opera darwiniana sulle emozioni, ci si riferirà qui all'edizione curata da Giovanni Canestrini e Francesco Bassani, i quali presero direttamente contatti con Darwin per la traduzione italiana dell'opera. Grazie alla corrispondenza conservata presso l'archivio di Cambridge e il *Darwin Correspondence Project*, è possibile ripercorrere l'intera vicenda della storia delle traduzioni dei volumi in italiano. Dalle lettere emerge altresì il ricco scambio d'informazioni sulla selezione sessuale tra Canestrini e Darwin. In particolare, per ciò che concerne la traduzione del volume, si veda: *Darwin Correspondence Project, From Canestrini To Darwin*, lettere n. 6010, 6106, 6173, 7169, 9981, 10020 A, 10102, 10220, 10499].

³ Lo scarto tra le pubblicazioni dei suoi predecessori e quella di Darwin sta nell'individuazione del principio evolutivo; se Gratiolet, Bell, Duchenne e gli altri autori che ebbero a indagare il movimento espressivo, si ancoravano ancora a una concezione creazionista dell'origine dell'uomo, Darwin comprese come il principio evolutivo non regolasse solamente la fisiologia umana, ma anche la morfologia e la psicologia degli individui. Ad oggi si può constatare come molte delle intuizioni contenute sul volume sull'espressione abbiano anticipato le ricerche odierne sulla comunicazione non verbale. Come lui stesso ricorda: «All the authors who have written on Expression, with the exception of Mr. Spencer – the great expounder of the principle of Evolution – appear to have been firmly convinced that species, man of course included, came into existence in their present condition» (Darwin [1872]: 10).

⁴ Lo studio dell'espressione delle emozioni s'inserisce nello studio dell'origine dell'uomo, di cui il volume sulle espressioni doveva essere parte integrante, teso anch'esso a dimostrare come non vi sia alcuna differenza fondamentale tra l'uomo e i mammiferi superiori per quanto riguarda le facoltà mentali. Come l'autore stesso spiega: «I had intended adding to the present volumes an essay on the expression of the various emotions by man and the lower animals. My attention was called to this subject many years ago by Sir Charles Bell's admirable work. This illustrious anatomist maintains that man is endowed with certain muscles solely for the sake of expressing his emotions. As this view is obviously opposed to the belief that man is descended from some

determinate, anche se il ruolo della cultura risulta fondamentale nella loro modulazione e controllo. Darwin completò così l'edificio teorico dell'evoluzione, riaffermando il legame evolutivo fra gli animali e l'uomo anche per i fenomeni mentali, togliendo di mezzo l'ultimo bastione delle ipotesi creazioniste e l'idea di un disegno intelligente della natura⁵. Lo scopo del testo fu comprendere la causa e l'origine delle varie espressioni. Il metodo scientifico di cui si servì per controllare le conclusioni cui giunse, fu osservare se i principi generali da lui formulati potessero essere applicati indistintamente a uomini e animali. È interessante notare come la ricerca warburghiana si pose i medesimi obiettivi: comprendere l'origine e le cause delle forme figurative, capire se vi è una legge che guida l'immagazzinamento delle forme nella memoria e il loro riemergere. A tal fine Warburg cercò una legge sulla psicologia dell'espressione umana, così come Darwin ricercò dei principi entro cui strutturare una fisiologia delle espressioni. Tali principi sono alla base di tutta la sua teoria; analizzandoli si vedrà quanto Warburg sia stato influenzato dal testo darwiniano sull'espressione.

Il primo principio è quello dell'associazione delle abitudini utili. Per rispondere a determinate sensazioni, certe azioni complesse di utilità diretta o indiretta tendono a divenire abituali ogni qualvolta si ripresenti lo stesso moto d'animo⁶. Così, «I cani per

other and lower form, it was necessary for me to consider it. I likewise wished to ascertain how far the emotions are expressed in the same manner by the different races of man. But owing to the length of the present work, I have thought it better to reserve my essay for separate publication» (Darwin [1859]: 5)

⁵ Come ricorda Gian Arturo Ferrari nella Postfazione alla pubblicazione dei taccuini M e N in lingua italiana (cfr. Darwin [1983]: 147): «La parte non morfologica – dall'istinto, al comportamento, alla vita emotiva, all'espressione, alla memoria, al sogno, alla coscienza – viene costituita come una provincia almeno a grandi linee omogenea. Al suo interno Darwin si muove con chiarissima determinazione. Egli parte puntando decisamente sui lati non razionali e non coscienti della personalità umana, mostra la loro presenza e la loro forza in situazioni periferiche o per età (vecchi, bambini), o per livello culturale (primitivi), o per condizioni patologiche (malati mentali); ne allarga poi man mano l'area attraverso i tic, le piccole manie, i piccoli disturbi; infine prende d'assalto la cittadella dell'uomo adulto e colto, perfettamente sano, mostrando la non controllabilità delle reazioni emotive e dei fenomeni espressivi ad esse collegate». Per un approfondimento circa le reazioni della comunità scientifica all'indomani delle pubblicazioni sull'*Origine dell'Uomo* e sull'*Espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*, cfr. Dennet (1997).

⁶ «Principio dell'associazione delle abitudini utili. In date condizioni dell'animo, per rispondere p per soddisfare a date sensazioni, a dati desideri, ecc., certe azioni complesse sono di un'utilità diretta o indiretta; e tutte le volte che si rinnova il medesimo stato di spirito, sia pure a un debole grado, la forza dell'abitudine e dell'associazione tende a produrre gli stessi movimenti, benché di uso veruno» (Darwin [1872]: 39).

molte generazioni, allorché guardavano un oggetto con molta attenzione, hanno rizzate le orecchie onde non lasciar fuggire alcun rumore; e nello stesso tempo han guardato attentamente nella direzione di tutti i rumori che udivano; i movimenti di questi organi sono stati definitivamente associati da una lunga abitudine» (Darwin [1872]: 15). La maggior parte della mimica, umana e animale, è la risultante di una risposta primitiva, fisica ed emozionale a determinate cause cui l'uomo ha risposto attraverso una specifica gestualità, che col tempo si è cristallizzata in una formula specifica: è dunque un residuo simbolico di ciò che originariamente era stato biologicamente utile. Così per Warburg le espressioni facciali rispecchierebbero lo strato più profondo della comunicazione: la gestualità è la testimonianza visiva del passato ancestrale dell'uomo, che sopravvive nel presente di ciascun atto individuale, conservandone la traccia morfologica adatta.

Il secondo è definito principio dell'antitesi⁷: se, come recita il primo principio, alcune emozioni producono delle attitudini abituali, a sentimento opposto corrisponderà una tendenza energetica involontaria che darà luogo a movimenti inversi, che pure producono espressione.

Allorché un cane di umore intrattabile o con ostili intenzioni si abbatte in un cane straniero od in un uomo, cammina diritto in avanti e tenendosi duro duro; la sua testa è leggermente rialzata o poco abbassata; la coda ritta in aria; i peli si rizzano, specialmente lungo il collo e la schiena; le orecchie tese si dirigono in avanti e gli occhi guardano fissi. (...) Supponiamo adesso che il cane riconosca d'un tratto nell'uomo cui s'avvicina non già uno straniero, ma il proprio padrone; ed osserviamo come tutto se stesso trasforma in modo subitaneo e completo. In luogo di avanzarsi rigidamente, si abbassa od anche si cuccia, imprimendo al suo corpo movimenti flessuosi; la coda non è più ritta in aria, ma volta all'ingiù e dimenata da una parte a quell'altra; i peli vengono istantaneamente lisci; le orecchie, pur rinversate all'indietro, non sono però più applicate contro la testa, e le labbra pendono liberamente. In seguito al riversamento delle orecchie all'indietro, le palpebre sono allungate e gli occhi perdono l'aspetto arrotondato e fisso. (Darwin [1872]: 66-67). (Figg. 1 e 2)

Warburg applicherà tale principio alla storia della vita postuma delle antiche formule di *pathos*. Nel delineare una diagnosi dell'uomo occidentale tramite immagini, egli mostrò come alcune *Pathosformeln* tratte dalla classicità furono sottoposte, nella loro trasmissione, a un processo di polarizzazione del senso. Questa polarizzazione poteva

⁷ «Talune condizioni di spirito determinano certi atti abituali che sono utili, come lo stabilisce il nostro primo principio. Dappoi, allorché si produce uno stato dell'animo direttamente inverso, siamo fortemente e involontariamente tentati di compiere movimenti del tutto opposti, per quanto inutili, e in alcuni casi questi movimenti sono molto espressivi» (Darwin [1872]: 40).

variare l'originaria portata semantica del modello figurativo, fino a giungere a esiti espressivi opposti, pur mantenendone sostanzialmente inalterata l'identità formale. Le figure classiche cui s'ispirarono gli artisti rinascimentali erano capaci di veicolare, con i loro movimenti intensificati, «esperienze dell'emotività umana nell'intera gamma della sua tragica polarità, dall'atteggiamento passivo della sofferenza fino a quello attivo della vittoria» (Warburg [1929b]: 30). Ne è un esempio il racconto mitologico del Giudizio di Paride, la cui formula iconografica fu analizzata nella tavola 55 del *Bilderatlas Mnemosyne* a partire dal sarcofago romano di Villa Medici (fig. 3), cui s'ispirò l'incisione italiana di Marcantonio Raimondi (fig. 4), il disegno di Raffaello e, in ultimo, il *Déjeuner sur l'herbe* di Manet (fig. 5). La figura semidivina che in un sarcofago pagano «leva estaticamente adorante il capo verso le meraviglie dell'alto» (Warburg [1929b]: 30) come redenzione per la propria fisicità sub-olimpica, nell'incisione del Rinascimento maturo si volge a dialogare con l'osservatore terreno della scena, divenendo il simbolo «di un abbandono senza paura alla bontà e alla bellezza primigenie della natura», sino a trasformarsi – nel dipinto di Manet – nell'uomo che, come la ninfa francese accanto a lui «guarda con occhi saldamente energici fuori dal quadro» (Warburg [1929b]: 30):

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 sole. (Warburg [1929b]: 30)

Nella figura di Minerva dell'incisione di Marcantonio si rispecchia un'umanità non più assoggettata all'ira degli dei e ai demoni pagani, ma libera: è *in primis* nella descrizione della corporeità, perfetta armonica e bella, nei movimenti ampi e vivaci che si scorge la volontà di razionalizzare e dominare le potenze del cosmo, volontà scientifica che assoggetta il mondo alle sue leggi: «Proprio questo spostamento archeologizzante – che si deve a Raffaello e alla sua scuola – degli dei nel regno della bellezza dotata di apparenza plastica ha avuto la fatale conseguenza, per la nostra visione scientifico-culturale, di farci guardare alle divinità pagane in quanto potenze del destino come a superstizioni non più valide per il Rinascimento maturo» (Warburg [1929b]: 42).

Il terzo principio⁸ afferma invece che vi sono degli atti compiuti in virtù della costituzione del nostro sistema nervoso che, sotto l'influenza di una violenta eccitazione (data da un impulso esterno) del sistema cerebro-spinale, produce energia in eccesso, manifestando dei movimenti che noi troviamo espressivi. Tali movimenti sono indipendenti da volontà e abitudine.

Nel testo di Darwin, Warburg riscontrò quella continuità che lega l'animale all'uomo e quella effettiva dipendenza dal suo ancestrale passato che determinò la grammatica espressiva tramite cui esprimere un affetto psichico. L'interdipendenza tra l'uomo e il suo ambiente e tra emozione e gestualità fecero comprendere allo storico amburghese la dipendenza dei processi culturali dall'organismo biologico. Quando Darwin affermò che «se la struttura dei nostri organi della respirazione e della circolazione avessero variato in un grado anche insignificante dallo stato in cui presentemente si trovano, la massima parte dei nostri modi di espressione sarebbero stati molto diversi» (Darwin [1872]: 463)⁹, intese radicare qualsivoglia sentimento e fatto mentale nel dominio del biologico, confermando altresì l'interdipendenza tra i fatti mentali e la fisicità materiale del corpo umano. Quando Warburg scrisse che «rispetto all'uomo che pensa, l'uomo artistico è legato più strettamente alla materia, alla molteplicità corporea» (Warburg [1929a]: 42), sembra far suo questo dettame darwiniano; l'arte aderisce alla vita e da essa scaturisce; non si ha produzione artistica senza un corpo proprio che sente e che traduce il *pathos* in forma. La mimica è l'espressione materiale della vita mentale dell'uomo ed è proprio questa vita che si traduce in forma figurativa quando l'artista crea.

⁸ «Quando il cervello è fortemente eccitato, la forza nervosa si produce in eccesso e si trasmette in certe determinate direzioni, dipendenti dalle connessioni delle cellule nervose, e in parte dall'abitudine; oppure può avvenire che l'afflusso della forza nervosa sia, in apparenza, interrotto. Ne risultano effetti che noi troviamo espressivi» (Darwin [1872]: 40).

⁹ L'idea che al variare delle abitudini ereditarie potesse variare la struttura fisica fu sviluppata da Darwin durante gli anni 1837-1840, quando ragionò sulla formazione degli istinti nell'uomo e negli animali. Il naturalista giunse alla formulazione dell'ipotesi secondo cui in un nuovo ambiente, un animale avrebbe adottato delle abitudini che lo avrebbero avvantaggiato alle nuove condizioni di vita che l'habitat presentava. Tali abitudini sarebbero divenute istintive, espresse come comportamenti innati. Gli istinti avrebbero modificato gradualmente lo sviluppo anatomico della specie, producendo delle alterazioni adattative. L'ipotesi che le abitudini, divenute istintive, avrebbero potuto essere trasmesse per via mnesica in maniera involontaria, dunque non coscientemente, sarà una delle fonti dell'idea di variazione tramite cui opera la selezione naturale.

3. *L'incontro con le teorie di Paolo Mantegazza*

Nel 1888 Warburg si recò per la prima volta a Firenze in compagnia del maestro August Schmarsow. Nello stesso anno fu fondata nel capoluogo toscano la Società Fotografica Italiana, di cui Paolo Mantegazza (1831-1910)¹⁰ fu il primo presidente¹¹. Mantegazza si laureò a Pavia in Medicina e Chirurgia e, dopo aver conseguito il diploma, partì per l'America del Sud, dal 1854 al 1858. Tornato in Italia divenne, poco più che trentenne, Deputato del Regno d'Italia, quindi si trasferì a Firenze dove fondò, nel Palazzo Nonfinito di Firenze, già sede dell'Istituto di studi superiori, la prima cattedra di Antropologia e il Museo Nazionale di Antropologia ed Etnologia¹².

L'autore dedicò gran parte del suo lavoro scientifico allo studio dell'uomo, nel tentativo di delineare, raccogliendo un cospicuo numero di materiale descrittivo, il profilo della storia naturale del genere umano. Il progresso della scienza psicologica, che trovò in Mantegazza un convinto sostenitore, prevedeva una radicale revisione dell'approccio da adottare, mutando il metodo di indagine dall'esistente indirizzo storico filosofico all'innovativo orientamento biologico e naturalistico¹³. Tale orientamento

¹⁰ Per un approfondimento circa il profilo biografico di Paolo Mantegazza cfr. Armocida, Rigo (2007): 172-175.

¹¹ È interessante notare il motivo per cui Paolo Mantegazza venne chiamato a ricoprire l'incarico di presidente della neonata società. Egli infatti, per sua stessa ammissione, non era che un dilettante in quest'arte, ma la scelta ricadde su di lui in quanto fermo sostenitore dell'idea che l'unione tra fotografia e ricerca scientifica avrebbe avuto un valore positivo e progressivo, anche sul piano politico e sociale. «La fotografia possiede un altro pregio preziosissimo, quello di essere democratica. La scienza è di certo e sempre la più fedele alleata della vera democrazia, di quella cioè che tende ad innalzare chi sta in basso, e non già ad abbassare chi sta in alto. [...]». Benediciamo dunque la scienza, che allarga l'orizzonte dell'occhio umano, e concede al cuore di tutti ciò che una volta era privilegio di pochi; benediciamo alla fotografia, che è una delle più giovani e più simpatiche figlie della scienza» (Mantegazza [1889]: 7).

¹² Mantegazza tenne il 14 gennaio 1870 la prima lezione di antropologia all'Istituto di studi superiori di Firenze. Tale disciplina, definita da Mantegazza "la prima fiaccola della storia", era stata così descritta dall'autore nel suo discorso inaugurale: «Non è anatomia, non fisiologia, non psicologia, molto meno metafisica, ma è la storia naturale dell'uomo». Per un approfondimento circa l'insediamento della prima cattedra di antropologia in Italia durante il periodo in cui il darwinismo si andava diffondendo nella penisola italiana cfr. Landucci (1987).

¹³ Mantegazza era un darwiniano della prima ora, e il suo approccio all'antropologia fu fortemente debitore delle ipotesi evoluzioniste formulate pochi anni prima dal suo mentore spirituale Darwin. Nello studio delle razze inferiori, a parere di Mantegazza, era possibile ritracciare il passato ancestrale dell'uomo; ecco perché era tanto importante, a suo avviso, dare istituzionalizzazione ad una disciplina che, oltre ad avere una valenza scientifica, avrebbe altresì dischiuso delle conoscenze etiche e morali: «Lo studio profondo antropologico di una razza, di un popolo, di un sesso gli

prevedeva che al metodo dell'osservazione dovesse necessariamente associarsi l'esperimento. Nasceva così la psicologia sperimentale, in cui l'osservazione e l'intuizione venivano verificate tramite la messa a punto di protocolli esplorativi.

Tra il 1868 e il 1875 Mantegazza intessé una fitta corrispondenza con Charles Darwin¹⁴, e nel 1881 diede alle stampe il volume *Fisionomia e Mimica* (Mantegazza [1881]), con l'obiettivo di proseguire lo studio sulle emozioni iniziato dal naturalista britannico. Pur riconoscendo a pieno il valore del lavoro di Darwin, cui dedicò il volume, si sentì di dissentire dalla posizione del naturalista, ritenuta «rigidamente fisiologica»: egli era infatti convinto della peculiare ed esclusiva capacità dell'uomo di integrare i propri comportamenti istintivi con il patrimonio culturale che lo caratterizza, quindi con la possibilità di elaborare le esperienze, i sentimenti e la scelta delle reazioni, di capire e rendere coscienti gli stimoli. Dichiaratosi «darwiniano con beneficio d'inventario», nel corso della sua vita pubblicò – accanto a numerose opere di carattere squisitamente medico – quattro *Fisiologie*: del piacere (1854), dell'amore (1873), del dolore (1880) e dell'odio (1889), con l'obiettivo di analizzare le modalità in cui questi sentimenti, biologicamente innati, si modificassero al contatto con esperienza e cultura.

Quando Warburg si recò per la prima volta a Firenze, Paolo Mantegazza era già un personaggio celebre. Lo studioso amburghese ebbe certamente modo di leggere almeno uno dei suoi testi, *Fisionomia e Mimica* (1881), che acquistò nel 1886. La presenza del volume firmato dall'autore e che ho rinvenuto tra gli scaffali della biblioteca del Warburg Institute, conferma l'ipotesi¹⁵. Vi è almeno un'altra opera dello studioso italiano che, credo, Warburg abbia avuto modo di leggere, ed è *l'Atlante del Dolore*, (Mantegazza [1876]). Il testo, però, fu stampato in sole 100 copie; è dunque possibile che sia questa la motivazione per cui Warburg non riuscì ad acquistare il volume, anche se l'impostazione del *Bilderatlas Mnemosyne* presenta molti punti di contatto con il testo dell'antropologo italiano.

assegna il suo porto al sole con una logica inesorabile e infallibile; e la serena buddica calma della storia naturale dell'uomo taglia netto le più vuote e sonore declamazioni sui diritti degli oppressi e sulle prepotenze degli oppressori» (cit. in Landucci [1987]: 142).

¹⁴ La corrispondenza tra Darwin e Mantegazza è digitalizzata e disponibile da consultare previa richiesta sul sito web del "Darwin Correspondence Project di Cambridge" www.darwinproject.ac.uk.

¹⁵ Il volume si trova al quarto piano della biblioteca Warburg, ed è sintomaticamente posto accanto al volume sulle espressioni di C. Darwin e al volume di T. Piderit sulla mimica e il movimento espressivo. Il volume è firmato da Aby Warburg, è stato quindi comprato dallo storico tedesco in vita, probabilmente a Firenze durante il suo soggiorno sopra citato.

In *Fisionomia e Mimica* la mimica è definita come un'extracorrente dell'emozione e del pensiero. Nell'economia biologica svolge due fondamentali missioni: può sostituire il linguaggio o completarlo, e può difendere i centri nervosi o altre parti del nostro organismo da pericoli di diversa natura. Per quanto è indubbio che esista una mimica spontanea e universale, comprensibile da uomini e animali, vi è altresì una mimica convenzionale che, al pari del linguaggio, è culturalmente connotata. La mimica non è legata solo ai sentimenti ma altresì al pensiero, e sottostà alla legge per la quale la ricchezza degli elementi mimici è sempre in stretto rapporto con l'intensità e la sensibilità dell'atto psichico:

Le simpatie dei fatti psichici tra di loro avvengono per l'analogia della loro intima natura ed anche probabilmente per l'identità o parentela dei centri mimici che li producono. Un fenomeno intellettuale suscita un pensiero, un affetto risveglia un affetto, un moto automatico ci porta a un altro atto automatico. (Mantegazza [1881]: 110)

Mantegazza pone dunque la simpatia come principio primo per intendere tutti i fatti mimici: «Senza aver sempre presente l'automatismo simpatico di molti gesti non s'intende metà della mimica» (Mantegazza [1881]: 117); quindi riformula i tre principi darwiniani sull'espressione. Per l'autore le leggi che governano i fatti mimici vanno ridotte a due e devono essere così formulate: 1) esiste una mimica utile, difensiva; 2) esistono fatti mimici simpatici.

La mimica difensiva altro non è se non la spiegazione per cui ogni fatto mimico fu originariamente un movimento di difesa verso un pericolo esterno; dunque, Mantegazza condivide con Darwin l'idea secondo cui la nostra gestualità è un residuo simbolico di ciò che una volta era stato biologicamente utile. Tanto nei movimenti di difesa di un pericolo reale, quanto in quelli di un pericolo immaginario, l'azione muscolare messa in gioco è la stessa, poiché in origine i nostri progenitori misero in moto un meccanismo difensivo che, per la legge della simpatia, si attivava ogni qualvolta si presentasse un pericolo simile. È la simpatia che governa e regola i fatti mimici, è per la legge della simpatia che l'azione o l'espressione effettuata o patita da un altro corpo sono avvertite e sentite come se fossero vissute in prima persona, è ancora grazie alla simpatia che la mimica si rivela una modalità di comunicazione universale comprensibile a uomini e animali. I fatti simpatici propri dell'organismo umano sarebbero raggruppabili in tre categorie:

1) simpatia d'imitazione. Vi sono delle azioni compiute da altri che mettono in moto un meccanismo d'imitazione, per cui il nostro corpo compie automaticamente, e in

maniera del tutto incosciente e involontaria, la stessa azione che vede compiere da un altro. Così, se vedo una persona sbadigliare, sbadiglio io stesso;

2) simpatia muscolare o meccanica. La gestualità provocata da una causa esterna o da un patimento interno mette in moto un muscolo del corpo. Quindi, per un fatto di simpatia muscolare, la scarica elettrica che fa muovere quel determinato muscolo, se molto forte, farà muovere altresì tutti gli altri muscoli. Così, se una persona è adirata, esprimerà la propria ira prima con i muscoli facciali, poi con gli arti superiori e poi dimenando tutto il corpo, in quanto più la mimica segue il sentimento, più il sentimento aumenterà di intensità. Al contrario, se contengo volontariamente la mia gestualità nell'espressione di un sentimento, il sentimento stesso si affievolirà;

3) simpatie oscure dei centri nervosi. Tali sono i movimenti per i quali l'autore non riesce a trovare una spiegazione. Sono movimenti metaforici compiuti in relazione a determinati stati d'animo. Così è l'arricciare il naso per esprimere disprezzo, il grattare del capo per esprimere imbarazzo.

Vediamo dunque come per l'autore la soggettività deriva dall'intersoggettività, come la capacità di comprendere gli altri in quanto agenti intenzionali è fortemente dipendente dalla natura relazionale dell'azione. Per Mantegazza l'individuo si costituisce a partire dalla relazione con l'altro e a partire dalla struttura interna del proprio organismo biologico: lo stato d'animo e l'espressione gestuale vivono un rapporto di precessione in cui non si dà l'uno senza l'altro; anzi, come afferma uno dei tre principi della simpatia, l'intensità dell'uno dipende dall'efficacia dell'altro. Il corpo diviene la premessa necessaria per la costituzione dell'individuo e della sua soggettività, espressa tramite una gestualità che diviene primo motore di quell'inter-relazione che fa di un individuo un essere sociale e il linguaggio corporeo un mezzo di comunicazione universale.

È anche vero però che, al di là dell'universalità di alcuni fatti mimici, ognuno di esso va studiato nella natura dell'emozione che lo muove, nel grado, nello stadio dell'emozione e negli elementi perturbatori che possono sconvolgerne e modificare l'espressione momentanea. Un'emozione passeggera ha anche una mimica fugace e che non lascia alcuna traccia di sé; ma quando essa diviene costante, lascia sul viso ed in altre parti del corpo impressioni durevoli che possono rivelarci una pagina della storia dell'uomo o gran parte di essa. Il corpo è luogo metaforico di uno stato d'animo interno: tanto più il sentimento sarà forte e durevole, tanto più il corpo rispecchierà tale potenza con

un'espressività che diverrà permanente¹⁶. In anni di osservazione degli individui nei loro ambienti naturali, Mantegazza si rese conto che non solo gli stati d'animo, ma anche l'azione quotidiana agisce sull'individuo, modificandolo. Viene ben spiegato nel capitolo sulla *Mimica delle Professioni*: «È indubitato che noi spesso, vedendo uno sconosciuto, diciamo: Oh di certo quell'uomo è un farmacista! Scommetto che colui è un prete! Quell'altro è di certo un soldato! E molte volte queste diagnosi arrischiate toccano nel segno» (Mantegazza [1881]: 310).

Non solo gli abiti si pongono come agenti estensivi del corpo che li indossa, modificandone la natura dei gesti; anche le azioni quotidiane, come quelle lavorative, richiedono una specifica attitudine e gestualità, che con il passare del tempo possono assumere un carattere permanente¹⁷. Vediamo dunque delinearci, accanto ai fatti mimici universali, una mimica culturalmente ed esperienzialmente determinata. L'essere umano viene al mondo con un bagaglio di espressioni universali, fondamentali nella prime relazioni interpersonali, prima che l'individuo apprenda il linguaggio. In seguito, l'esperienza e l'ambiente modificano l'individuo e la sua stessa mimica diviene specchio di queste modificazioni. In questa prospettiva la cultura entra a far parte della natura, o meglio, i due poli della relazione divengono interdipendenti.

Già nella *Fisiologia del Dolore* (Mantegazza [1880]), l'autore si compiaceva d'aver trovato una nuova legge dei fatti mimici: molti dolori fisici si esprimono con la stessa mimica dei dolori morali. Così, quando si prova un dolore personale, si offende *in primis* il proprio corpo, mordendosi le labbra, percuotendosi la testa, stringendo forte i pugni. Allo stesso modo, quando si prova un dolore collettivo, come l'autore ricorda i lutti nazionali dell'agosto del 1848 a Milano, si tende a esternarlo con una mimica ampia e diffusa, così com'è la natura del dolore. La mimica dunque, quando non strettamente connessa a un meccanismo di difesa fisiologico, è metaforica. I sentimenti, così come i

¹⁶ Presso il Museo di Antropologia ed Etnologia di Firenze è conservato l'Archivio Mantegazza, ove è possibile documentarsi circa il lavoro che l'autore svolse sulla mimica. Esiste, oltre ad un faldone contenente diverse immagini fatte realizzare dall'autore per studiare la mimica delle azioni quotidiane, uno splendido lavoro commissionato da Mantegazza allo scultore pavesino Re: 27 bustini di 13 cm di altezza rappresentati l'alfabeto mimico. Qui è possibile osservare come l'autore si diede a studiare la mimica delle professioni, che poi divenne oggetto di uno dei capitoli del volume dedicato alla fisionomia e alla mimica.

¹⁷ Mantegazza si occupò di indagare come il vestiario modificasse la gestualità. Cfr. Mantegazza (1892).

pensieri, passano in primis dal corpo, che li esprime attraverso una motricità che è al tempo stesso metafora di uno stato d'animo.

Mantegazza s'interessò allo studio delle espressioni già negli anni Sessanta, quando ancora occupava la cattedra di Patologia generale all'Ateneo di Padova. In quegli anni lo studioso iniziò a collezionare materiale inerente la classificazione delle forme delle varie espressioni dolorose; al contempo andava formulando la teoria sulla corrispondenza della mimica dei dolori fisici e morali. Nel medesimo periodo Guillame-Benjamin Amand Duchenne sviluppava i suoi studi sul meccanismo della fisionomia umana (Duchenne [1862]). Lo studio dell'elettrofisiologista francese s'inserisce nel ventaglio degli studi fisiognomici¹⁸ che, tradizionalmente, tentavano di tracciare una diretta corrispondenza tra la dimensione fisica e quella morale. Ciò che in questa sede è interessante notare è l'abbondante uso in questi testi di documenti iconici, perlopiù disegni di volti umani, nei quali venivano accentuati di volta in volta quei tratti del volto che si riteneva rivelassero più chiaramente il carattere o il livello intellettuale del soggetto ritratto. Duchenne fu tra i primi a utilizzare il mezzo fotografico nello studio delle espressioni del viso umano. Egli tentò di documentare fotograficamente i movimenti dei muscoli facciali – movimenti perlopiù indotti tramite scariche elettriche – riportando i suoi esperimenti nel volume *Mécanisme de la physionomie humaine ou analyse électro-physiologique de l'expression des passion*, che Mantegazza non mancò di citare e criticare nella *Fisiologia del Dolore*:

La mimica delle emozioni non è così semplice, come lo crede l'elettrofisiologista francese. Noi possiamo prestare attenzione aprendo o chiudendo gli occhi, a seconda che l'oggetto che osserviamo è interiore o esteriore (...) noi possiamo aiutare la memoria alzando o abbassando il capo. Non è con l'elettrizzare i muscoli facciali che possiamo fare la vera fisiologia della mimica umana, ma osservando la natura cento e mille volte e cercando di interpretare il perché dei movimenti più comuni o dei più rari. (Mantegazza [1880]: 340-341)

La diretta corrispondenza tra il movimento di un muscolo facciale e l'espressione di un sentimento universalmente espresso, ipotesi che attraversa il volume di Duchenne, è poco condivisibile se non assurda per il medico italiano: «non si può ragionar peggio, ma si ragiona sempre a questo modo quando si studia sulla guida di idee teleologiche o teologiche» (Mantegazza [1880]: 341). Criticando il fisiologo francese, Mantegazza intese rafforzare l'ipotesi secondo cui l'espressione delle emozioni sia incostante e variabile; essa non si dà mai con la stessa intensità e può essere espressa con una mimica differente; il compito del fisiologo deve essere dunque quello di comprendere il

¹⁸ Per una storia degli studi fisiognomici, cfr. Baltrušaitis (1983).

perché un sentimento possa esprimersi con una moltitudine di espressioni e da cosa è regolata tale varietà:

È così poco costante il modo di esprimere una stessa emozione, che molte volte gli uomini di un paese esprimono il rifiuto alzando la testa, mentre moltissimi altri per dirvi la stessa cosa muovono a destra e a sinistra la testa, e questa differenza vale anche per le emozioni più irresistibili e più animali. (Mantegazza [1880]: 341)

La rigida corrispondenza tra espressioni e mimica che Duchenne s'impegnò a tracciare (fig. 6), non riveste alcun interesse per il fisiologo; inoltre, «una volta sbagliato il metodo fondamentale, Duchenne sbaglia sempre nei particolari e di vero non trova che l'anatomia dei muscoli, che si muovono in date espressioni. Fuori di qui egli non ci dà nessuna spiegazione della mimica facciale, non ci rivela alcuna legge fisiologica o psicologica e il suo libro, benché ornato di bellissime tavole, rimarrà sempre un lavoro sterile e scoraggiante» (Mantegazza [1880]: 341). Al contrario, è stato il lavoro di Darwin che, a detta dello studioso, ha fatto progredire gli studi sulla mimica elevandola a scienza, basata su una paziente osservazione del dato empirico e scevra di qualsivoglia preconetto teleologico o teologico. Darwin fu il primo a condurre una sistematica ricerca sulle relazioni fisiologiche fra le cause (gli stimoli) e gli effetti (la mimica) che tali stimoli producono sull'uomo¹⁹. Diversi anni prima di scrivere la *Fisiologia del Dolore*, l'autore aveva iniziato a raccogliere una collezione d'immagini di fotografie prese dal vero e di fotografie di opere d'arte al fine di costituire un atlante che mostrasse il rapporto tra fisiologia e mimica dolorosa. Già nella cerimonia inaugurale di apertura della Società Italiana di Fotografia, Mantegazza proponeva di utilizzare tanto le immagini fotografiche sperimentali quanto le fotografie di opere d'arte²⁰, al fine di realizzare un completo studio sulle espressioni:

¹⁹ Darwin, al contrario di Mantegazza, pur riconoscendo il limite del lavoro dell'autore francese, non ne criticò aspramente il lavoro, ma ne evidenziò i punti di forza. Così scrisse nel volume sulle emozioni circa quest'opera: «Duchenne col proprio lavoro ha fatto fare un gran passo alla questione. Nessuno ha più attentamente studiato la contrazione di ogni singolo muscolo in particolare ed il conseguente increspamento della pelle. Per giunta egli ha reso un servizio importante col dimostrare quali muscoli dipendano meno dall'azione della volontà. Entra poco in considerazioni teoriche e cerca raramente di spiegare perché certi muscoli e non altri si contraggano sotto l'influenza di certe emozioni» (Darwin [1872]: 13).

²⁰ Il settore della fotografia di opere d'arte ebbe in Italia un forte sviluppo a partire dalla metà dell'Ottocento. L'attenzione e la curiosità per le opere d'arte avevano già avuto inizio nel Settecento, ma nel secolo successivo assunsero dimensioni assai più larghe. La fotografia divenne strumento indispensabile per la realizzazione delle guide a stampa per i viaggiatori e per la

Vorrei che la nostra Società si proponesse due altri scopi, che dovrebbe scrivere sulla propria bandiera. Essa dovrebbe cioè conciliare l'arte con la fotografia, due rivali, che si sono fatte il broncio troppo spesso e che invece devono camminare di conserva, strette da una sincera e calda amicizia. E poi la nostra Società dovrebbe proporsi di pubblicare una completa raccolta di tutte le espressioni delle emozioni umane prese dal vero, rendendo così un grande servizio alla psicologia e all'arte. Se noi riuscissimo in questi due alti intenti potremmo dire di non essere venuti inutilmente al mondo. (Mantegazza [1889]: 6)

La raccolta d'immagini che diede vita all'*Atlante del Dolore* è databile agli anni che precedono il 1876, e si costituisce di un piccolo nucleo di scatti (7 fotografie) che ritraggono soggetti ripresi nei momenti in cui sono sottoposti ad un'azione dolorosa provocata da cause diverse²¹ (fig. 7). A queste se ne aggiunge uno nucleo più consistente (88 fotografie), riproducenti opere d'arte (quadri e sculture) che hanno come soggetto personaggi in atteggiamenti che esprimono una forma di dolore.

Le fotografie vennero fissate su dei cartoni, e sotto ciascuna di esse venne giustapposta una didascalia. I cartoni relativi alle riproduzioni artistiche portano la dicitura «Espressioni del dolore», mentre le fotografie sperimentali hanno come didascalia «Espressioni del dolore prese dal vero». In qualche caso le foto sono riunite per soggetto, in altri casi per tema comune. Al contempo, Mantegazza commissionò allo scultore Felli sette busti in gesso rappresentanti 'l'alfabeto mimico' del dolore, tratti da foto sperimentali; dal catalogo cronologico delle collezioni antropologiche del Museo, si ha inoltre notizia dell'esistenza di un *Album legato in marocchino con fotografie esprimenti emozioni e passioni umane*. È quindi probabile che in questo periodo l'autore abbia continuato a raccogliere materiale sull'argomento; questo potrebbe spiegare il motivo per il quale le fotografie dell'*Atlante* sono stampe incollate alle pagine e non riprodotte con sistema tipografico.

riproduzione del patrimonio artistico italiano. A Firenze si ricordano gli studi fotografici di Alinari e Brogi, quest'ultimo collaboratore di Mantegazza nella realizzazione dell'*Atlante*. Per chiarimenti circa lo sviluppo della fotografia in Italia e la nascita della Società Italiana di Fotografia, cfr. Tommasini (1985).

²¹ Le fotografie dell'*Atlante* furono realizzate da Carlo Brogi nello studio fotografico fiorentino che portò il suo nome, specializzato nel genere ritrattistico. Alle 15 fotografie presenti sull'*Atlante* va aggiunto un piccolo nucleo di altre istantanee realizzate sempre dal Brogi per gli studi di Mantegazza e oggi conservate nell'Archivio fotografico del Museo di Antropologia di Firenze. Per un approfondimento sul rapporto Brogi Mantegazza e l'uso della fotografia sperimentale, cfr. Chiarelli (1998): 125-135.

Il testo si apre con le espressioni di dolore dei sensi «prese dal vero»: fotografie sperimentali in cui l'autore stesso si prestò a fare da cavia per immortalare le espressioni del dolore fisico. Seguono le espressioni elementari del dolore: una tavola dedicata al Cristo (fig. 8), due alla Maddalena (fig. 9) (tavv. IX e X) e una alla Miscellanea Sacra e Profana (tav. XI). Le prime due tavole dimostrano come l'uomo e la donna patiscano il dolore in maniera assai differente. Per l'autore, gli uomini sono stati educati a non manifestare il dolore, a trattenere le lacrime per mantenere intatta la virilità che dovrebbe contraddistinguerli. Nell'*Ecce Homo* (1508 ca.) di Fra Bartolomeo (fig. 10), così come in quello di Guercino e Guido Reni (fig. 11), la sofferenza del Cristo si concentra tutta sul volto levato al cielo e gli occhi imploranti. Le donne, viceversa, manifestano il loro dolore con una mimica espressiva e ricca di forme. La donna viene educata ad essere aggraziata in ogni suo atteggiamento, ma le è consentito esprimere il dolore in tutto il suo manifestarsi. Quando il dolore raggiunge il suo apice, essa non trattiene le lacrime e si addolora con tutto il corpo, l'uomo invece si abbandona in una mimica bestiale e scoordinata. Nella tavola IX e X è ben visibile questo scarto: nella prima tavola le opere d'arte la Maddalena soffre in maniera composta e aggraziata (fig. 12); nella seconda la *Maddalena pentita* (1670) del Franceschini si accascia a terra con tutto il suo peso (fig. 13).

La tavola seguente (fig. 14) (tav. XVII) mostra le espressioni a grande reazione nelle opere d'arte, ove si mostra come il dolore s'impadronisca di tutto il corpo. *Il Tizio* (1638) (fig. 15) di Salvator Rosa si contorce di dolore e sembra urlare disperato, la donna che vede suo figlio mangiato dal leone nel dipinto *Il Leone di Firenze* (1801) di Monsiau (fig. 16) leva le mani al cielo in un grido di terrore così come la *Venere che piange Adone* (1603-04) (fig. 17) del Domenichino. Sembra che Mantegazza abbia voluto raggruppare sia opere che esprimono fedelmente le espressioni a grande reazione che quelle che non sono riuscite nell'intento; nella tavola XVII Mantegazza inserisce il dipinto *Ninfa seguita da un Satiro* (1515) di Giorgione (fig. 18), dove pare che il pittore si sia preoccupato di restare fedele al passo virgiliano della Galatea «*Malo me Galatea petit, lasciva puella, Et fugit ad salices, et se cupit ante videri*», mitigando così la rappresentazione del terrore per far emergere la voluttuosa bellezza della ninfa. I dolori della sensibilità generale sono invece affini alle espressioni paralitiche di dolore, che Mantegazza accosta al gruppo iconografico della Deposizione della Croce. Segue un'immagine a tutta pagina

della *Testa di Medusa*²² (1612) e *l'Abele Spirante* (1642) di Dupré. Nella *Fisiologia del Dolore*, Mantegazza asserisce che queste immagini condensano una fortissima emozione e rispecchiano una bellezza sublime che non può lasciare impassibili. Allo stesso modo è dedicata un'intera pagina alla *Maddalena ai piedi della Croce* (1854) di Schaffer e al *Deposto di Croce* (1514) di Fra Bartolomeo. È dunque evidente che *l'Atlante*, pur ponendosi come strumento scientifico d'indagine del dolore, non manca di proporre le opere evidentemente più apprezzate da Mantegazza. L'idea dell'*Atlante* è certamente innovativa, anche perché, grazie al montaggio, mostra al lettore una galleria d'immagini in cui fotografia sperimentale e opere d'arte vengono accostate non secondo un criterio formale ma piuttosto descrittivo delle sue teorie sulla mimica e la fisiologia del dolore. La tecnica del montaggio diverrà il presupposto metodologico del *Bilderatlas Mnemosyne*, così come l'accostamento di fotografie e fotografie di opere d'arte. Una delle particolarità dell'*Atlante* di Warburg fu infatti quella di accostare su una medesima tavola opere d'arte, immagini tratte da quotidiani o riviste, francobolli, stampe. Se in *Mnemosyne* l'immagine è il principale veicolo e supporto della tradizione culturale e della memoria sociale, che in determinate circostanze può essere «riattivata e scaricata», nell'*Atlante del Dolore* l'immagine è il luogo privilegiato per comprendere la natura dell'espressione, per studiarla e inserirla in un orizzonte storico culturale di riferimento. Mantegazza si concentrò non solo sulle modalità di espressione del dolore ma soprattutto sull'intensità delle stesse, e si pose, come Warburg, il quesito di come gli affetti naturali potessero prendere forma e divenire culturali. Pare dunque evidente che Warburg sia stato influenzato da questo lavoro sull'espressione di Mantegazza, dove l'immagine diviene strumento di analisi sulla natura del gesto espressivo e sul modo in cui questo viene percepito e interiorizzato dallo spettatore.

²² Il quadro entrò a far parte della collezione medicea nel 1668 e alla fine del Settecento venne identificato con la testa di Medusa che Vasari ricorda fra le opere di Leonardo da Vinci, facente parte della collezione di Cosimo I de' Medici. L'attribuzione fu di lì a poco ripresa nelle guide redatte nel XVIII secolo e nelle prime opere ottocentesche su Leonardo; Mantegazza ascrive quindi il dipinto nell'*Atlante* al pittore vinciato. Solo nei primi del Novecento Corrado Ricci, rintracciato il documento non datato che accompagnava il quadro al momento del suo ingresso nella Guardaroba Medicea, chiarì che si trattava di un dipinto fiammingo, e datò quella carta alla fine del Cinquecento o all'inizio del Seicento. Sarebbe interessante sapere se Mantegazza avesse inserito ugualmente il dipinto sapendo che non fu realizzato da Leonardo da Vinci. L'*Atlante* presenta infatti perlopiù opere del Cinquecento e Seicento italiane e francesi, fatta eccezione per una tavola di Rubens, una di Rembrandt e una di Van Dyck.

4. Conclusioni

Un'analisi della fisiologia del gesto, dall'azione riflessa al gesto culturalmente determinato, è stata certamente indispensabile a Warburg, negli anni della sua formazione, per comprendere il processo della creazione figurativa in forma di gesto espressivo corporeo in *statu nascendi*. Non è un caso che proprio durante il suo soggiorno a Firenze scrisse *I tipi della Cappella Brancacci* (Warburg [1888]: 17-48), in cui la questione di come intendere lo stile è fatta risiedere nel rapporto tra l'espressione patologica dei personaggi, il loro movimento e la concezione dello spazio in cui essi sono collocati.

Warburg comprese l'importanza del linguaggio dei gesti, che completa, ed estende quello puramente mimico²³. Togliersi il cappello è espressione di deferenza, inginocchiarsi e congiungere le mani simbolo di pietà. Tali azioni sono simboliche, così come la natura stessa del gesto, in oscillazione tra un'effettiva funzione fisiologica e una funzione eminentemente metaforica, che sottende uno stato d'animo specifico²⁴. Immagine e corpo vivono un rapporto d'interdipendenza; così come l'immagine è percepita in un legame oscuro e non libero in cui ci si abbandona totalmente ad essa e si crede nella sua efficacia e potenza, parimenti il corpo risponde inizialmente ai fenomeni esterni tramite una mimica difensiva o di apertura, in seguito è in grado di educarsi e di dominare volontariamente gli impulsi fisici, così come è in grado di porre un distacco dall'immagine. Questo è particolarmente chiaro nel frammento 128b, in cui Warburg dà una definizione di simbolo e di allegoria:

Il simbolo è un paragone [che avviene] attraverso l'identificazione con una mimica condizionata dal fatto di tendere a uno scopo e aspirare a una semplice autoconservazione, l'allegoria invece è il confronto tramite l'identificazione con una mimica complessa, condizionata dal tentativo di adattamento a fattori locali e materiali sconosciuti. (Warburg [1888-1903]: 225)

²³ In questo testo è stato omissso il nome di Theodor Piderit (1826-1912) il cui testo *Mimik und Physiognomik* (1856) è stato ampiamente citato sia da Darwin che da Warburg. Facciamo qui riferimento allo studio del teorico tedesco in quanto egli sviluppò l'ipotesi teorica secondo la quale l'espressione mimica si riferisce a qualcosa di fittizio, e si costituirebbe in relazione a questa finzione. Per un approfondimento circa il legame tra Warburg e Piderit, cfr. Warburg (2007): 9-10. Non da ultimo è interessante notare come Piderit fosse sicuramente a conoscenza degli studi condotti da Mantegazza, in quanto l'edizione francese del suo testo, edita nel 1888, cita e commenta le teorie di Mantegazza contenute in *Fisionomia e Mimica* (Piderit [1888]: 21-24).

²⁴ Nel saggio scritto da Edgar Wind è possibile leggere una disamina del gesto come metafora di uno stato d'animo e una riflessione sull'indagine warburghiana. Cfr. Wind (1984): 121-135.

In tutti i frammenti del marzo 1891 Warburg rimarca l'importante ruolo attribuito all'espressione divenuta immagine nella storia del comportamento espressivo umano.

Sappiamo che l'autore tedesco fu ossessionato per tutta la vita da una costante ricerca di equilibrio tra polarità opposte, ragione e follia, impulsi dionisiaci e apollinei, cui farà aderire tutta la sua ricerca. Ebbene, credo che negli scritti di Mantegazza egli intravede quella possibilità di distacco in cui, grazie alla volontà e alla ragione, si riesca a dominare gli stati d'animo tramite un controllo della propria gestualità. Mantegazza dedicò lunghe pagine a descrivere come, grazie all'educazione, si possa imparare a dominare un impulso, come si è visto nell'*Atlante del Dolore* nell'espressione del dolore. Il dominio del corpo e delle sue funzioni è in relazione al dominio cosciente dell'impulso fobico tramite cui l'uomo oggettiva la realtà e, tramite l'atto della denominazione, introduce una distanza tra sé e il fenomeno esterno; nel frammento 116a Warburg scrive infatti che il progresso consiste in un prolungamento della pausa, in un accrescimento del lavoro consapevole (Warburg [1888-1903]: 214). Il rapporto tra l'uomo e un'epoca storica è caratterizzato dalla forma che la gestualità assume, tant'è che Warburg non manca di citare più volte il testo di Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia* (1860); nei cortei e nelle feste vi era quell'autentico trapasso della vita all'arte che consisteva in una connessione tra la prestazione artistica e lo stimolo sociale mimico: «Processione sacra come trionfo-sacrificio, come subordinazione seriale, come sussunzione tramite l'introduzione del simbolo» (Warburg [1888-1903]: 283). Il presupposto dell'arte figurativa diviene quindi il corpo, che incarna stati d'animo e pensieri e li rende manifesti; al contempo forma quelle rappresentazioni mentali che daranno poi origine alle forme figurative. Per questa ragione: «L'arte figurativa è intesa come conseguenza del comportamento statico particolare dei nostri organi di senso rispetto al mondo corporeo, e intesa come funzione organica all'interno del nostro io pensante» (Warburg [1888-1903]: 239). La necessità biologica della produzione artistica, il suo legame con i più profondi livelli della natura umana offre un migliore strumento per comprendere il fenomeno della sopravvivenza dell'antichità. La reazione dell'artista ai dinamogrammi lasciati in eredità dall'antichità diviene cruciale, egli può imitare o ricordare, dato che le più intense esperienze emotive dell'uomo sono già impresse nella sua memoria.

Le formule di *pathos* hanno un'origine antropologica e si radicano nell'esperienza del corpo vivo; è dunque nelle manifestazioni di questo, nella sua molteplicità di risposte volontarie e involontarie ai fenomeni esterni che va rintracciata l'origine delle forme figurative. Non solo le *Pathosformeln* scaturiscono da un corpo, ma sono percepite da

un altro corpo vivente. Se si pensa alla lezione di Mantegazza sulla simpatia come principio regolatore che governa i fatti mimici, si comprenderà come guardare significhi allo stesso tempo conferire vita a un fenomeno statico: «Nell'immagine l'oggetto è considerato [...] come portatore vivente di qualità» (Warburg [1888-1903]: 201); e come significhi, altresì, patire al contempo questa animazione: «si vede se stessi e si anima l'immagine proprio perché la si è già vissuta» (Warburg [1888-1903]: 201). Il movimento che Warburg riconosce nei dipinti di Botticelli è dunque un movimento colto dall'occhio e da tutto il corpo: non si dà fenomeno esterno che non venga interiorizzato ed esperito da tutto l'organismo²⁵. Le formule di *pathos* traggono la loro vitalità dalla funzionalità del corpo vivo, dove si riscontra un'isomorfia tra percezione e azione, tra sentire e agire, tra percezione di sé e percezione del mondo, non solo visiva ma anche motrice. Con Warburg l'immagine si radica così nel dominio dell'esperienza sensibile del corpo vivente, che diviene presupposto della sua stessa genesi.

Ringrazio la dottoressa Emanuela Frati per l'aiuto fornitomi nella ricerca del materiale d'archivio presso la biblioteca di Scienze - Antropologia dell'Università degli studi di Firenze e il Warburg Institute, dove ho potuto svolgere parte di questa ricerca.

Bibliografia

- Armocida, G. O., Rigo, S., 2007: *Paolo Mantegazza*, in Istituto dell'Enciclopedia italiana (a cura di), *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 172-175.
- Baldi, A., 1983: *L'impiego della fotografia nell'indagine etno-antropologica all'interno del periodo coloniale italiano*, "Rivista di storia e critica della fotografia", 4, pp. 23-53.
- Baltrušaitis, J., 1983: *Aberrations, essai sur la légende des formes*, Flammarion, Paris.
- Barrett, P. H., Freeman, R. B., 2010: *The works of Charles Darwin*, voll. 10, New York University Press, New York.
- Bignoni, F., Defrance, S., 2014: *La corrispondenza tra Charles Darwin e Paolo Mantegazza: la diffusione del darwinismo nell'Europa continentale*, in Jacopo Moggi-Cecchi, Roscoe Stanyon (a cura di), *Il Museo di Storia Naturale dell'Università degli*

²⁵ La citazione warburghiana si comprende meglio alla luce delle teorie sviluppate dai due Vischer. Robert Vischer sviluppò nel 1873 il concetto di empatia nel saggio *Sul sentimento ottico della Forma*; il padre Theodor invece, nel saggio *Das Symbol* (1887), vide nell'identificazione, nell'attribuzione dell'anima alle immagini e ai simboli, l'atto fondamentale del rapporto dell'uomo con la pratica figurativa. Nei *Frammenti sull'Espressione* Warburg citerà esplicitamente i due testi, che stimolano la scrittura dei frammenti del marzo 1890, in particolare dal n. 52 al n. 58.

Studi di Firenze: le collezioni antropologiche ed etnologiche, vol. 5, Firenze University Press, Firenze.

Carchia, G., 1984: *Aby Warburg: simbolo e tragedia*, "Aut-Aut", 199-200, pp. 92-108.

Chiarelli, C., 1998: *Fissare le emozioni - Mantegazza e Darwin e la fotografia delle espressioni*, in Società Italiana di Antropologia e Etnologia (a cura di), *Archivio per l'Antropologia e la Etnologia*, Vol. CXXVIII, pp. 125-135, reperibile al link <http://www.antropologiaetnologia.it/node/17> (ultimo accesso: 19/03/2016).

Chiozzi, P., 1984: *Antropologia visuale*, La casa Uscher, Firenze.

Cieri Via, C., 2002: *Aby Warburg: il concetto di Pathosformel fra religione, arte e scienza*, in Marco Bertozzi (a cura di), *Aby Warburg e la metamorfosi degli antichi dei*, Franco Cosimo Panini, Ferrara, pp. 114-140.

Ciruzzi, S., 1991: *Le collezioni del Museo psicologico di P. M. a cento anni dalla sua inaugurazione*, in Società Italiana di Antropologia e Etnologia (a cura di), *Archivio per l'Antropologia e la Etnologia*, Vol. CXXI, pp. 185-202, reperibile al link <http://www.antropologiaetnologia.it/node/17> (ultimo accesso: 19/03/2016).

Darwin, C., 1983: *Castelli in aria, Tacchini M e N. Profilo di un bambino*, a cura di G. Celli, Bollati Boringhieri, Torino.

Darwin, C., 1987: *Charles Darwin's Notebooks 1836-1844*, a cura di P. H. Barrett, P. J. Gautery, S. Hebert, D. Khon, S. Smith, Cornell University Press, Ithaca.

Darwin, C., 1859: *The descent of man, and selection in relation to sex*, a cura di P. H. Barret, R. B. Freeman, vol. I, William Pickering, London 1989; trad. it. *L'Origine dell'Uomo e la scelta in rapport al sesso*, Newton Compton, Roma 2011⁴.

Darwin, C., 1872: *The Expression of Emotions in Man and Animals*, John Murray, London; trad. it. *L'espressione dei sentimenti nell'uomo e negli animali*, a cura di G. Canestrini, F. Bassani, Unione Tipografica Editrice, Torino 1878.

Darwin, C., 1868: *Variation of Animals and Plants under Domestication*, John Murray, London; trad. it. *I movimenti e le abitudini delle piante allo stato domestico*, Utet, Torino 1876.

Dennet, D. C., 1997: *L'idea pericolosa di Darwin*, Bollati Boringhieri, Torino.

Didi-Huberman, G., 2002: *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Editions de Minuit, Paris.

Duchenne de Boulogne, G. -B. A., 1862: *Mécanisme de la physionomie humaine ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions*, Jules Renouard, Paris.

Ehrenfreund, E., 1926: *Bibliografia degli scritti di Paolo Mantegazza*, Stab. Grafico commerciale, Firenze.

Fрати M. E., (a cura di), 1991: *Le carte e la biblioteca di P. M., inventario e catalogo*, Bibliografica, Milano.

- Ghelardi, M., 2012: *Aby Warburg. La lotta per lo stile*, Nino Aragno Editore, Torino.
- Giacobini, G., Panattoni, G., 1983: *Il darwinismo in Italia*, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino.
- Hatley, L., 2001: *Physionomy and the Meaning of Expression in Nineteenth-Century Culture*, Cambridge University press, Cambridge.
- Il Fondo fotografico Mantegazza, Studi sul Dolore*, in Società Italiana di Antropologia e Etnologia (a cura di), *Archivio per l'Antropologia e la Etnologia*, Vol. CXXVIII, 1998, reperibile al link <http://www.antropologiaetnologia.it/node/17> (ultimo accesso: 19/03/2016).
- Landucci, G., 1987: *L'occhio e la mente, scienze e filosofia nell'Italia del secondo Ottocento*, Olschki Editore, Firenze.
- Mantegazza, P., 1876: *Atlante del dolore. Fotografie prese dal vero e da molte opere d'arte che illustrano gli studi sperimentali sull'espressione del dolore del dottore Paolo Mantegazza*, Giacomo Broggi fotografo editore, Firenze.
- Mantegazza, P., 1874: *Dell'espressione del dolore, Parte I*, in Società Italiana di Antropologia e Etnologia (a cura di), *Archivio per l'Antropologia e la Etnologia*, vol. IV, pp. 4-11, reperibile al link <http://www.antropologiaetnologia.it/node/17> (ultimo accesso: 19/03/2016).
- Mantegazza, P., 1876: *Dell'espressione del dolore, Parte II*, in Società Italiana di Antropologia e Etnologia (a cura di), *Archivio per l'Antropologia e la Etnologia*, vol. VI, , pp. 1-16, reperibile al link <http://www.antropologiaetnologia.it/node/17> (ultimo accesso: 19/03/2016).
- Mantegazza, P., 1880: *Fisiologia del Dolore*, Fratelli Dumolard, Milano.
- Mantegazza, P., 1854: *Fisiologia del Piacere*, G. Bernardoni tipografo-editore, Milano 1874.
- Mantegazza, P., 1881: *Fisionomia e Mimica*, Fratelli Dumolard, Milano.
- Mantegazza, P., 1892: *I canoni scientifici dell'arte drammatica*, in Società Italiana di Antropologia e Etnologia (a cura di), *Archivio per l'Antropologia e la Etnologia*, vol. XXII, pp. 89-100, reperibile al link <http://www.antropologiaetnologia.it/node/17> (ultimo accesso: 19/03/2016).
- Mantegazza, P., 2002: *Paolo Mantegazza: medico, antropologo, viaggiatore. Selezione di contributi dai convegni di Monza, Firenze, Lerici*, a cura di C. Chiarelli, W. Pasini, Firenze University Press, Firenze.
- Mantegazza, P., 1889: *Seduta di inaugurazione della Società Fotografica Italiana*, "Bulettno della S.F.I.", A- I, Dispensa 1-4, p. 6.
- Smith, J., 2006: *Charles Darwin and Victorian Visual Culture*, Cambridge University Press, Cambridge.

- Tommasini, L., 1985: *Le origini della Società Fotografica Italiana e lo sviluppo della fotografia in Italia*, "AFT", 1, pp. 42-51.
- Warburg, A., 1888: *I tipi della Cappella Brancacci*, in Aby Warburg, *Opere*, a cura di M. Ghelardi, Nino Aragno Editore, Torino 2002, pp. 17-48.
- Warburg, A., 1888-1933: *Frammenti sull'espressione*, a cura di S. Muller, Edizioni della Normale di Pisa, Pisa 2011.
- Warburg, A., 1891-1892: *La "Nascita di Venere" e la "Primavera" di Sandro Botticelli. Ricerche dell'antichità nel primo Rinascimento Italiano*, a cura di M. Ghelardi, Abscondita, Milano 2003.
- Warburg, A., 1893: *I costumi teatrali per gli Intermezzi del 1589: i disegni di Bernardo Buontalenti e il "Libro di conti" di Emilio de' Cavalieri*, Tipografia Galletti e Cocci, Firenze.
- Warburg, A., 1905: *Dürer e l'antichità italiana*, in Aby Warburg, *La Rinascita del Paganesimo Antico*, Nino Aragno Editore, Firenze 1966.
- Warburg, A., 1929a *Il "Déjeuner sur l'herbe" di Manet. La funzione prefigurante delle divinità pagane elementari per l'evoluzione del sentimento moderno della natura*, tr. it. Gianni Carchia, "Aut- Aut", 199-200, 1984, pp. 40-45.
- Warburg, A., 1929b: *Introduzione all'Atlante Mnemosyne*, in Italo Spinelli, Roberto Venuti (a cura di), *L'Atlante della Memoria di Aby Warburg*, Artemide Edizioni, Roma 1998.
- Wind, E., 1984: *Il concetto di "Kulturwissenschaft" di Warburg e il suo significato per l'estetica*, "Aut-Aut", 199-200, pp. 121-135.