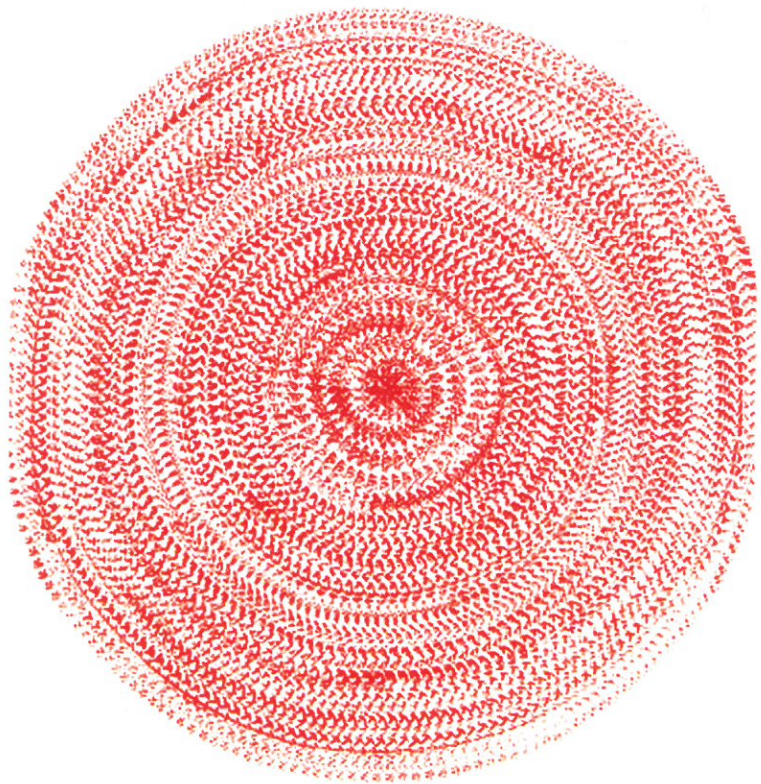


# ENERGIA E RAPPRESENTAZIONE

WARBURG, PANOFSKY, WIND

A CURA DI ALICE BARALE, FABRIZIO DESIDERI, SILVIA FERRETTI



**MIMESIS ESTETICA / MENTE / LINGUAGGI**

Collana diretta da Fabrizio Desideri

N. 10

Collana diretta da *Fabrizio Desideri*

COMITATO SCIENTIFICO

Roberto Diodato (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano)

Filippo Fimiani (Università di Salerno)

José Jiménez (Universidad Autónoma de Madrid)

Jerrold Levinson (University of Maryland)

Giovanni Matteucci (Università di Bologna)

Jean-Marie Schaeffer (CRAL-EHESS, Paris)

Kathleen Stock (University of Sussex)

Alberto Voltolini (Università di Torino)



# ENERGIA E RAPPRESENTAZIONE

Warburg, Panofsky, Wind

a cura di

Alice Barale, Fabrizio Desideri, Silvia Ferretti

Questo volume è realizzato con il contributo del Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Firenze e beneficia per la pubblicazione di un finanziamento a carico dei fondi di Ateneo dei quali risulta responsabile il prof. Fabrizio Desideri.

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)  
www.mimesisedizioni.it  
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *Estetica/Mente/Linguaggi* n. 10  
Isbn: 9788857536552

© 2016 – MIM EDIZIONI SRL  
Via Monfalcone, 17/19 – 20099  
Sesto San Giovanni (MI)  
Phone: +39 02 24861657 / 24416383  
Fax: +39 02 89403935

# INDICE

<i>Silvia Ferretti</i> INTRODUZIONE	7
--	---

## I. L'ENERGIA DELL'ESTETICO

1. <i>Christopher D. Johnson</i> IN CAMMINO VERSO BRUNO: <i>SYNDERESIS</i> E «INTUIZIONE SINTETICA»	17
2. <i>Sigrid Weigel</i> «DA DARWIN ATTRAVERSO FILIPPINO SINO A BOTTICELLI... E... DI NUOVO ALLA NINFA»: IL PROGETTO DI WARBURG DI UNA TEORIA ENERGETICA DEL SIMBOLO E LA SUA ERRATA LETTURA DI DARWIN	41
3. <i>Fabrizio Desideri</i> L'ESTETICA POSSIBILE DI ABY WARBURG (CON UNA CODA SU GEORG HIRTH COME FONTE TRASCURATA DEL PENSIERO WARBURGHIANO)	63
4. <i>Elena Tavani</i> ABY WARBURG: SIMBOLICA MIMETICA E PSICOTECNICA DELLA DISTRAZIONE	85
5. <i>Clio Nicastro</i> MORFOLOGIA DELLA DISTANZA: LE RADICI CORPOREE DEL <i>DENKRAUM DER BESONNENHEIT</i>	105

## II. LA MEMORIA DELL'IMMAGINE

1. <i>Dorothea Mc Ewan</i> FAR LUCE NEL BUIO: ABY WARBURG E FRITZ SAXL DISCUTONO SU MITRA	119
---	-----

2. <i>Saverio Campanini</i>		
	FULMINI E VAPORI SOLFUREI: STORIA DI UNA CITAZIONE SCHOLEMIANA	133
3. <i>Davide Stimilli</i>		
	LA LEALTÀ DELLA MEMORIA: WARBURG, VÖGE, PANOFSKY, E IL <i>TIMOTEO</i> DI VAN EYCK	149
4. <i>Alice Barale</i>		
	IL DRAGO CHRONOS E IL FANCIULLO AION: WARBURG E GLI ANTICHI MISTERI	167

### III.

#### ICONOLOGIA, RAPPRESENTAZIONE, ESPRESSIONE

1. <i>Dieter Wuttke</i>		
	IL WARBURG DI PANOFSKY - IL PANOFSKY DI WARBURG	185
2. <i>Claudia Cieri Via</i>		
	L'ICONOLOGIA DELLO STILE: UN CORTOCIRCUITO ENERGETICO TRA ABY WARBURG ED ERWIN PANOFSKY	209
3. <i>Andrea Pinotti</i>		
	«CONCETTI FONDAMENTALI» E POLARITÀ DELL'ICONICO. NOTE PER UNA GENEALOGIA DELLA SCIENZA DELL'ARTE	243
4. <i>Giovanna Targia</i>		
	«ENERGETISCHE SPANNUNGEN». ABY WARBURG ED ERWIN PANOFSKY INTERPRETANO DÜRER	255
5. <i>Simona Maniello</i>		
	INTRODUZIONE A EDGAR WIND, <i>THE FALLACY OF PURE ART</i> (1957)	267
6. <i>Edgar Wind</i>		
	LA FALLACIA DELL'ARTE PURA <i>a cura di Simona Maniello</i>	273
	NOTE BIOGRAFICHE DEGLI AUTORI	293

ELENA TAVANI

## ABY WARBURG: SIMBOLICA MIMETICA E PSICOTECNICA DELLA DISTRAZIONE

### 1. *Simbolica*

L'insieme di osservazioni, appunti e grafici raccolti da Aby Warburg in un taccuino dal titolo *Symbolismus Heft* (1896-1901), poi ripresi in un dattiloscritto di nuovo chiosato e corredato di schemi,<sup>1</sup> offre spunti preziosi per comprendere in che senso, secondo l'ipotesi che qui avanziamo, il ricorso warburghiano al simbolo configuri una *simbolica mimetica* e quali conseguenze percettive, pragmatiche ed epistemologiche, ne derivino per l'esito finale della sua ricerca, l'*Atlante Mnemosyne*.

Nel quaderno sul *Symbolismus*, il cui intero titolo è «Il simbolismo come primaria determinazione dell'estensione», Warburg non è solo impegnato a conseguire l'obiettivo di «una fondazione biologica, e cioè fisiologico-psicologica del simbolo»; egli parla anche chiaramente dell'impulso a sviluppare un modo di procedere che riprenda i metodi esatti delle scienze della natura.<sup>2</sup>

---

1 Cfr. Aby Warburg, *Symbolismus aufgefaßt als primäre Umfangsbestimmung*, in Id., *Werke in einem Band*, a cura di M. Treml, S. Weigel, P. Ladwig, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2010, pp. 615-628; d'ora in poi *Symbolismus*. Il testo si incrocia variamente (cfr. ad es. il punto 312) con 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. Una nuova edizione di entrambi i testi è ora in A. Warburg, *Fragmente zur Ausdruckskunde*, a cura di U. Pfisterer, H. Hönes, in Id., *Gesammelte Schriften, Studienausgabe*, De Gruyter, Berlino 2015.

2 Cfr. S. Weigel, «Von Darwin über Filippino zu Botticelli...und...wieder zur Nympe». *Zum Vorhaben einer energetischen Symboltheorie und zur Spur der Darwin-Lektüre in Warburgs Kulturwissenschaft*, in M. Treml, S. Flach, P. Schneider (a cura di), *Warburgs Denkraum. Formen, Motive, Materialien*, Fink, München 2014, pp. 143-180, p. 150; cfr. anche la versione italiana del saggio presentata in questo volume: «Da Darwin a Botticelli passando per Filippino... e... di nuovo alla ninfa»: il progetto di Warburg di una teoria energetica del simbolo e la sua errata lettura di Darwin, *infra*, pp. 41-62. Viceversa Ernst Gombrich sembra vedere solo un lato della questione, quando osserva che molti



Sarà opportuno, credo, tenere sempre presente questa *duplicità* ogni qual volta il discorso warburghiano cade sulla questione centrale della simbolica, a partire da tutte le definizioni di «simbolismo» presenti nel taccuino, dove è evidente la predilezione per una sottolineatura del carattere pragmatico del simbolismo, il suo carattere di comportamento e di attitudine mimetico-cognitiva. A partire dal titolo, «simbolismo come determinazione dell'estensione»; o dall'indicazione per cui il simbolismo viene «assunto come funzione della forza di gravità [*Schwerkraft*] (...) nell'economia spirituale».<sup>3</sup>

Per «determinazione dell'estensione [*Umfangbestimmung*]» Warburg intende ciò che «si colloca [*verortet*], dal punto di vista corporeo-simbolico, nello spazio: attraverso il linguaggio, l'arte, l'agire simbolico, la sua capacità di afferrare gli oggetti, o anche attraverso il vestiario e gli strumenti [*Gerät*]»<sup>4</sup>. Un grafico accompagna la definizione. Mimica e gesto (ad appropriazione avvenuta) scaturiscono da un originario istinto al possesso o «Reazione Possessiva», che si dirama in una «appropriazione reale» e nella direzione per cui ci si appropria di qualcosa «attraverso una certa estensione». Perfettamente riconoscibile, nel grafico, il percorso del simbolo. L'accento è inizialmente posto sulla mimica espressiva del corpo come movimento che *equipara* il corpo al suo gesto mimico. Siamo già nel pieno della ricerca ed esibizione da parte di Warburg delle «*Urworte der Gebärdensprache*», delle espressioni originarie del linguaggio mimico.<sup>5</sup> La dimensione somatica risulta dunque fin dall'inizio al centro dell'analisi della reattività del vivente umano agli stimoli, interni ed esterni, ma, occorre notare, è anche al centro di una gestione *tecnica* di questi stimoli, che

---

degli appunti di Warburg successivi alla frequenza di un seminario filosofico del prof. Ziegler, nel 1891 sulla filosofia kantiana, «cercano di identificare il disegno artistico dei contorni, la determinazione di un oggetto», con l'«operazione logica» di cui parla Kant quando usa il termine «*Umfangbestimmung*» (E. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Phaidon, Londra 1970, tr. it. *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano 2003, pp. 75-76).

3 Aby Warburg, *Symbolismus*, cit., p. 615.

4 S. Weigel, *Von Darwin*, cit., p. 157; tr. it. *infra*, p. 50.

5 Aby Warburg, *Tagebuch*, in Id., *Gesammelte Schriften*, vol. VII, Akademie Verlag, Berlino, pp. 99 (6/6/1927) e p. 253 (3/5/1928); cfr. al riguardo T. Hensel, *Wie aus der Kunstgeschichte eine Bildwissenschaft wurde. Aby Warburgs Graphien*, Akademie Verlag, Berlino 2011, pp. 123-125. Significativa la reazione di Warburg alla visione di un film, «The Jazz Singer» del 1927, film che presentava alcuni inserimenti del sonoro, una procedura che secondo Warburg non aggiungeva forza alla rappresentazione (cfr. Aby Warburg, *Tagebuch*, cit., p. 446, 27/5/1929; cfr. anche T. Hensel, *Wie aus der Kunstgeschichte*, cit., p. 125).

mette in gioco apparati e strumentazioni per dare ai fenomeni del commercio psico-fisico con il mondo una dimensione afferrabile e circoscrivibile. La direzione alternativa all'«appropriazione reale» di qualcosa, ci dice Warburg, passa in generale attraverso l'insieme di tutti i mezzi che il soggetto può mettere in campo per catturare non concettualmente il proprio oggetto, dunque passa attraverso svariati comportamenti tecnici e tecniche in senso stretto, compresa la *tecnica immaginale*, e cioè in definitiva l'attivarsi di quella strumentazione che dalla mimica permette di passare, via “simbolismo”, al conio di una formula. Prevalentemente, per Warburg, a una “formula del pathos”.

Il contatto operativo e somatico con il mondo, in quanto prevede un'auto-collocazione e un posizionamento non semplicemente spaziale ma pragmatico, perché l'estensione di cui qui si parla è il raggio dell'afferramento operativo, funziona dunque in Warburg come *scena primaria* del simbolismo. Su questo sfondo e in tutte le sue modalità il simbolismo è quindi in primo luogo comportamento simbolico finalizzato all'*orientamento* nel senso di un dimensionamento percettivo-pulsionale. Sotto questo profilo dovremo intendere l'*Umfangbestimmung* come la forma primaria di quell'*Orientierungskunst* su cui Warburg rifletterà soprattutto in vista dell'*Atlante Mnemosyne*. Dunque come forma primaria di una determinazione di estensione, dove l'accento cade non immediatamente sulla costruzione di forme simboliche, bensì sull'*agire* simbolico, che nel definire un suo raggio d'azione mentre interloquisce somaticamente con le forze esistenti, se ne appropria con tutti i mezzi a disposizione: le mani, il pensiero, i gesti, la mimica e quella speciale tecnica di «denominazione» tramite immagini che è la simbolica.<sup>6</sup>

In quanto allora il simbolismo è una «determinazione dell'estensione», l'accento va sì sull'unificare e il riunire (il disparato) ma nel senso dinamico dello scambio e dell'alternanza continua di contenuto pulsionale o patetico e perimetro immaginale, in una accezione non lontana dall'effetto di incongruenza e sovrabbondanza denunciato da Friedrich Creuzer a proposito dello spostamento o trasferimento del senso intenzionale in un'immagine,<sup>7</sup> che Hegel avrebbe poi indicato come «inadeguatezza» e Friedrich Theodor Vischer avrebbe posto alla base della sua teoria del simbolo, dove l'inquietudine già si connota come predisposizione e tendenza

6 Cfr. A. Warburg, *Frammenti sull'espressione*, cit., 141b, p. 72.

7 *Umsetzung des Sinnspruchs in ein Bild*; cfr. F. Creuzer, *Symbolik und Mitologie der alten Völker, besonders der Griechen*, Heyer und Leske, Leipzig-Darmstadt, 1810-1812.

del simbolo all'inversione.<sup>8</sup> Il che non fa altro che intensificare il potere del simbolo come immagine, come ben comprende Warburg, il quale mostra di preferire *Sinnbild* al più convenzionale *Symbol*, quando deve parlarne come di una «determinazione di estensione».<sup>9</sup>

Generalmente, con l'occhio rivolto a Warburg, ci si rifà alla distinzione vischeriana delle tre forme di simbolica, la religiosa, l'estetica e la razionale, per individuare nel secondo stadio il punto di aggancio della mimetica simbolica ripresa e sviluppata da Warburg. In base a tale lettura, la *mimetica* viene a coincidere senz'altro con l'*Einfühlung*, dato che qui l'io si sottomette, inconsciamente e tuttavia liberamente, all'immagine. Come è evidente, l'inquietudine del simbolo è perfettamente compatibile con la costituzione di un piano empatico di rispondenza, che dichiaratamente Warburg considera di estrema importanza per la concreta attività dello «psico-storico». Tuttavia l'accorpamento che talora viene fatto della teoria del simbolo di Friedrich Theodor Vischer con la teoria dell'*Einfühlung*, riferibile soprattutto al figlio, Robert Vischer, rischia di mettere in ombra il senso tecnico e operativo dell'inadeguatezza che rende inquieto il simbolo warburghiano.

Inoltre, più che radicalizzare la contrapposizione, presente in F.T. Vischer, di religioso e razionale,<sup>10</sup> Warburg fa precipitare all'interno del simbolo gli opposti valori, magico-fusionale e logico-distinguente, caratteristici delle altre due simboliche, così da mantenere il simbolo e l'ambito

8 Più che nella monumentale *Asthetik* (1846-1857) e prima di *Das Symbol* (1887), è nello scritto giovanile *Über das Erhabene und Komische. Ein Beitrag zu der Philosophie des Schönen* (1936) che Friedrich Theodor Vischer, sebbene ancora in linea con un «idealismo oggettivo» che ricomprende la trattazione all'interno di una metafisica del bello, già ragiona della produzione spirituale come un che di frazionato in tante «idee determinate», soggette a oscillazioni e «rovesciamenti», ad esempio dal sublime al comico. Cfr. F. T. Vischer, *Il sublime e il comico. Un contributo alla filosofia del bello (Über das Erhabene und Komische. Ein Beitrag zu der Philosophie des Schönen, 1836)*, tr. it. e Introduzione a cura di E. Tavani, Aesthetica Edizioni, Palermo 2000. Sulla considerazione di sublime e comico all'interno di una «dynamisierende Symbolik» cfr. A. Warburg, *Frammenti sull'espressione*, cit., 250a, p. 92.

9 In Aby Warburg, *Per monstra ad sphaeram*, a cura di D. Stimilli e C. Wedepohl, Abscondita, Milano 2014, il termine «Sinnbild» viene tradotto con «immagine simbolica» per evidenziare la presenza di una «figura etimologica» nel termine prescelto da Warburg; cfr. *ivi*, p. 57.

10 È l'ipotesi di B. Buschendorf, *Zur Begründung der Kulturwissenschaft. Der Symbolbegriff bei Friedrich Theodor Vischer, Aby Warburg und Edgar Wind*, in H. Bredekamp, B. Buschendorf, F. Hartung (a cura di), *Edgar Wind, Kunsthistoriker und Philosoph*, Akademie, Berlino 1998, pp. 227-248, p. 231.

culturale di cui si fa espressione in uno stato permanente di tensione e di discontinuità oltre che di irrequietezza. Ma si tratta a questo punto di una condizione interna a una *pragmatica* che riguarda tutto l'ambito della definizione del simbolismo come territorio di azioni e strategie di orientamento. Dunque di una *pragmatica* mai del tutto risolta o risolvibile nell'esito soggettivo ed empatico, in una «operazione psichica».<sup>11</sup>

## 2. *Mimetica*

È significativo che nei *Frammenti sull'espressione* Warburg ragioni di mimetica secondo gli stessi criteri che utilizza per la simbolica: «mimica è la condizione statico-dinamica tra l'afferrare e il pensare».<sup>12</sup> L'espressione mimica afferra qualcosa, rende statica la mobilità del pensiero inteso in generale come vitalità psichica. La risposta mimica a uno stimolo, per quanto irriflessa, è un modo di far presa su una situazione.

Se allora nell'ambito della *pragmatica simbolica* ogni azione è una reazione, questa andrà intesa non solo come reazione mimica, ma anche tecnica. Lungo questa linea la *mimica* e il linguaggio gestuale originario trovano sul loro cammino, in certo qual modo come loro realizzazione tecnica, una *simbolica* quale risultante dell'«azione del simbolizzare». Su tale base Warburg può non solo affermare che cogliere il «simbolo nello spazio e nel tempo» significa individuarlo «nelle diverse fasi della corporeità»,<sup>13</sup> ma può considerare l'arte stessa una forma di simbolismo, cioè un modo di reagire ad «immagini impresse». Che però nel caso dell'arte sarebbero da riferire non solo al linguaggio originario dei gesti e della mimica, ma alla pressione di immagini pre-coniate, al «mondo di forme costituito da valori

11 Di passaggio, può essere utile ricordare che nella stessa sede in cui sostiene l'importanza dell'attenzione prestata da Warburg alle «operazioni dell'empatia», che lo condusse a scoperte epocali – quella di divinità astrologiche orientali negli affreschi di Palazzo Schifanoia a Ferrara, o il rinvenimento di tracce di riti propiziatori pagani nella politica luterana (antipapale) di accogliere mostruosità animali come autentici portenti –, E. Wind precisa anche come Warburg fosse consapevole del fatto che l'aggiunta del dettaglio patetico potesse invece rispondere a una logica puramente convenzionale, con l'accessorio in movimento che blocca il pathos invece di liberarlo. Si tratta della recensione alla biografia di E. Gombrich in «Times Literary Supplement», 25 June 1971, poi ricompresa in E. Wind, *The Eloquence of Symbols*, a cura di J. Anderson, Clarendon Press, Oxford 1983, p. 108.

12 Cfr. A. Warburg, *Frammenti sull'espressione*, cit., 418, p. 303.

13 Aby Warburg, *Symbolismus*, cit., p. 616.

espressivi già conati», reagendo al quale l'artista deve affrontare la crisi che gli permetterà di affermare un proprio modo di produrre.<sup>14</sup>

Sotto questo profilo simbolo e stile sono *entrambi* esiti di una medesima pragmatica simbolica. Come il simbolo, lo stile testimonia non solo il passaggio dalla confusione al progetto, dall'indistinto alla forma, ma anche il processo inverso, che riapre i flussi pulsionali che deformano, invertono, mascherano la forma. Una piena comprensione dell'investimento teorico affidato da Warburg alla definizione del simbolismo come «determinazione dell'estensione» credo debba partire da questo dato.

È dunque perché presuppone un forte collegamento con la materia che in generale la *simbolica* può radicarsi in una *mimetica*,<sup>15</sup> mentre è grazie all'attitudine tecnica del «comportamento simbolico» che la mimetica può risultare in una simbolica pensata essa stessa come arte, *techne*.<sup>16</sup> Per cui anche l'arte degli artisti, essendo una delle possibili modalità di una pragmatica simbolica, può produrre un «conio» dell'immagine che va a coincidere con la formulazione di uno *stile*, se il simbolismo, cioè la «determinazione dell'estensione», va nella direzione di una «volontà particolare».<sup>17</sup>

In Warburg insomma la *simbolica* si collega strettamente a una *mimetica* che si manifesta prioritariamente come «mimica». Simbolo, leggiamo nei *Frammenti*, è un «paragone tramite identificazione con una mimica», la quale però non resta generica, ma si definisce come «il movimento del corpo senza mutamento di luogo».<sup>18</sup> Occorre fare attenzione. La mimica qui è già pensata in vista della determinazione dello stile, è risposta determinata al problema della pittura (dipingere la vita, il tempo), non è riferita genericamente all'espressione (facciale, corporea) di un moto dell'animo o di un'emozione. Essendo l'esito di un paragone, il simbolo «sostituisce» l'immagine di un oggetto o portatore «afferrato solo in parte» da un'affezione momentanea o volontà di movimento, con un'immagine in cui l'oggetto è «afferrato in toto» da tale affezione. Detto altrimenti, il simbolo ri-

14 Cfr. A. Warburg, *Frammenti sull'espressione*, cit., 48, p. 199. Cfr. Anche A. Warburg, *Einleitung (Introduzione)*, in Id., *Der Bilderatlas Mnemosyne*, in *Gesammelte Schriften*, vol. II.1, a cura di M. Warnke, Akademie Verlag, Berlino 2000, pp. 3-6.

15 Cfr. A. Warburg, *Frammenti sull'espressione*, cit., 232b, p. 248.

16 Arte del paragone, della sostituzione, dell'abbreviazione, del sentire-come; cfr. *ivi*, 180, 181, 169a, p. 229. E ancora, arte del rendere un oggetto particolare «portatore» di un senso, ovvero arte di denominare tramite immagini, cfr. *ivi*, 141a e 141b, p. 227.

17 Cfr. *ivi*, 212, p. 238; 224, p. 241; 47, p. 198.

18 Cfr. *ivi*, 128b, p. 225; 151, p. 224.

vela una «identificazione tra il portatore e l'espressione momentanea». Accade cioè che «nella considerazione simbolica di una cosa vivente si fa astrazione dalle altre qualità ed esperienze dell'oggetto a favore dell'espressione momentanea». Così «il simbolo è un'espressione figurata» in cui la parte statica dell'oggetto è arbitrariamente «dimenticata e sostituita da un'immagine che riproduce la parte mimica in modo più intenso».<sup>19</sup>

Il punto chiave, da collegare alla considerazione della *duplicità* del simbolo nel senso sopra ricordato, risiede allora nel fatto che nel comportamento simbolico emerge uno «stato intermedio tra differenziazione e comportamento statico»,<sup>20</sup> nozione quest'ultima che Warburg «spiega» nei termini delle *petites perceptions* leibniziane.<sup>21</sup> Si produce, in altre parole, un'attitudine mimetico-cognitiva che non consiste mai solo o principalmente in un'operazione di «incorporazione» come dinamismo della ripresa delle formule del pathos,<sup>22</sup> ma che piuttosto si rende esplicita in quel procedimento sempre duplice, tra assorbimento irriflesso degli stimoli e pulsione di differenziazione e formalizzazione, che Warburg denomina «lotta» per lo stile.<sup>23</sup>

Non meno rilevante è che una simile lotta vada a interessare tutta la vita pratica, dalla «simbolica giuridica» al lavoro dello storico. Questi infatti, se non vuole cedere al metodo puramente quantitativo e cronologico delle distinzioni, deve attingere alla specifica «determinazione di estensione» propria del suo lavoro, e diventare, sulla scorta delle coordinate fornite da

19 Cfr. *ivi*, 138, p. 221; 126d, p. 219; 232b, p. 248.

20 A. Warburg, *Symbolismus*, cit., p. 621: «Symbolisches Verhalten der Zwischenzustand zwischen Differenzierung und statischem Verhalten».

21 Tematica estremamente interessante, che però non possiamo affrontare in questa sede; ci limiteremo a riprenderla più avanti parlando dell'*Atlante Mnemosyne* e della dinamica di attenzione/distrazione che costituisce il motore della costruzione oltre che della ricezione dell'atlante.

22 Sarà Edgar Wind a prospettare un alterno processo di interiorizzazione ed esteriorizzazione che rende i simboli «luoghi animati» all'interno dell'organismo sociale o individuale, tra magia e astrazione (cfr. E. Wind, *Introduction in Bibliography on the Survival of the Classics*, Warburg Institute, Londra 1934, pp. VI-VIII). Sull'argomento vedi B. Buschendorf, *Zur Begründung der Kulturwissenschaft*, cit., il quale osserva come il contatto, in America, con il pragmatismo e il realismo critico abbiano portato Wind a definire una concezione del concetto di espressione come «esteriorizzazione» o «incorporazione» di grande importanza metodologica, anche perché Wind sarebbe stato, in misura molto maggiore di Warburg, interessato a questioni relative alla «validazione empirica» del simbolo (cfr. pp. 237-238).

23 Sull'origine dell'espressione cfr. M. Gherardi, *Aby Warburg. La lotta per lo stile*, Arago, Torino 2012, in part. pp. 135 ss.

Warburg, un artefice di immagini o quadri dotati precisamente di uno «stile» storico.<sup>24</sup>

Se la storia o «psicostoria» delle immagini non si svincola mai del tutto, in Warburg, dalla storia dell'arte, è perché accanto alla matrice biologica, che plasma mimicamente i gesti espressivi depositandovi energia psicomotoria (e che tanto più li intensifica quanto meno è supportata dal linguaggio verbale), vi è una matrice culturale-costruttiva delle formule patetiche che non può non condurre dalla mimetica alla simbolica, e di qui attingere a quell'arte figurativa che deve le sue prove e la sua storia proprio a una pragmatica simbolica.

### 3. Conio

A ragione Horst Bredekamp osserva che alla base dell'analisi di Warburg vi è una «teoria dell'espressione degli schemi corporei, gesti e atti».<sup>25</sup> Tuttavia tale osservazione va continuata e spinta sino a chiedersi: *come* si genera lo schema dall'espressione? E che tipo di schema riesce a mantenere memoria di un'impronta? La risposta la troviamo, credo, attraverso la questione che sempre di nuovo unisce e separa il pathos dalla formula, la questione cioè del *conio* della formula, da individuare come vero e proprio *Gerät*, o strumentazione, della pragmatica simbolica, anche artistica.

Alla luce della dimensione del *conio* della formula, in cui per così dire la simbolica, già in se stessa tecnica, trova il suo esito più «tecnicizzato», la domanda, centrale in Warburg: come riesce il vivente umano a rispondere a una fobia che lo sradica da se stesso e dal mondo?<sup>26</sup> va riformulata nei seguenti termini: cosa produce il vivente umano di formalizzabile? La risposta di Warburg, disseminata in saggi e conferenze per approdare infine all'*Atlante*, suona: produce gesti e segni, mimica (immagini) e concetti. Tutte forme che all'interno di una «determinazione di estensione» possono divenire matrici di coniazione simbolica, e di qui trasformarsi in «monete».

Nel conio dunque la simbolica si tecnicizza. In questo processo si espone al pericolo della ripetizione e riproduzione meccanica e convenzionale della formula patetica, ma mette anche in evidenza come la pragmatica

24 Cfr *ivi*, p. 57.

25 H. Bredekamp, *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2010, pp. 293-306, in part. p. 294.

26 *Ibid.*

simbolica pratici non una stabilizzazione, ma un continuo rilancio dell'esperienza dell'«orientamento umano nel cosmo».

Cerchiamo ora di comprendere in che senso il conio della formula in Warburg risulti organico alla determinazione dell'estensione, in che modo cioè ne raccolga il movimento di afferramento-aggiramento di un *indeterminato* e il tentativo di delimitazione di una grandezza. Per prima cosa si tratta di capire che tipo di natura ha questo indeterminato, se va riferito solo a una qualche energia psichica da incanalare o contenere (impulso all'afferramento) o da disinnescare (come la fobia) oppure *anche* a un'energia reattiva di fronte all'ignoto, così che l'invenzione di una formula sarebbe da intendere come una pragmatica simbolica che consiste nell'*anticipazione* estetica di un ambito destinato non solo al contenimento ma anche alla circolazione e allo scontro delle forze.

Sotto questo profilo il principio darwiniano relativo all'espressione delle emozioni maggiormente assimilato da Warburg sembra essere proprio quello dell'*impronta*, che Darwin definisce un'azione diretta del sistema nervoso sui gesti corporei, indipendenti dalla volontà e in parte anche dall'abitudine e che come principio di una «memoria inconscia» si ritrova nelle occorrenze warburghiane delle nozioni di *Prägung* e *Engramm*.<sup>27</sup>

L'incidenza dell'emozione lascia un segno che materialmente modella la materia cedevole del volto e del corpo nella mimica e nel gesto; qui è già in atto una parte di quel trasferimento che decreta il passaggio dell'impronta dal piano dell'espressione a quello di risoluzione in immagine come formula patetica. Come immagine (segno, simbolo) l'impronta non è più legata a una causa efficiente specifica (una fobia, una passione), ma si fa carico di un'energia che rimanda a una mneme collettiva. L'azione dell'imprimersi sigilla l'energia in un perimetro immaginale suscettibile di diventare *pattern*, modello ed esempio che il «conio» renderà formula. Questo carattere materiale-mimico dell'espressione del corpo («segno caratteristico contingente») ma anche della figura prodotta dall'arte, che «rende durevole» quella mimica,<sup>28</sup> allontana il simbolo warburghiano dal simbolo di Goethe, il quale attribuisce alla simbolica la funzione di rap-

27 Per un'indagine approfondita delle relazioni riscontrabili tra i «principi generali dell'espressione» che in Darwin governano la necessità biologica dell'espressione e l'elaborazione warburghiana delle *Pathosformel* cfr. G. Didi-Huberman, *L'immagine survivante*, Éd. de Minuit, Parigi 2002, pp. 223 sgg.

28 Aby Warburg, *Frammenti sull'espressione*, cit., 148, p. 223.



presentare l'universale con il particolare, come «momentanea manifestazione vitale» dell'irrapresentabile.<sup>29</sup>

L'impronta a questo punto è disponibile per quel «processamento» o trattamento del conio, è pronta a diventare formula. Da impronta come esibizione mimica di una passione che è sua causa efficiente, la *Prägung* diventa costruzione di un'immagine e memoria di un effetto: di una contrattura, un incresparsi o distendersi, di un'energia nervosa che trova nel volto e nel corpo il suo medium di trasmissione e nei gesti e nella mimica la sua segnatura.

Il conio, l'operazione di formalizzazione e di fissazione dell'espressione, non riguarda però solo quel tipo di movimento patetico che si lascia fissare in una mimica corporea e gestuale, ma anche la «dinamica spirituale» che risponde all'istinto più strettamente conoscitivo di trovare simboli e formule in grado di afferrare e comprendere («*begreifen*») il reale, a partire da fenomeni della natura che diventano oggetto di una manovra avvolgente, per così dire. Piuttosto significativa a tale proposito una notazione di Warburg a prima vista non particolarmente appariscente. L'ellissi di Keplero, afferma, scaturisce da una «coniazione espressiva che segue leggi del movimento orbitale ancora ignote».<sup>30</sup> Qui Warburg *non* sta *solo* dicendo che il processo di modellizzazione e il processo di simbolizzazione seguono la medesima logica –, la determinazione dell'estensione come possibilità di «presa» su un oggetto o un ambito operativo, *Umfangbestimmung* in grado di tracciare un territorio di riflessione e di orientamento, un *Denkraum* – il che peraltro, come è noto, gli permette di inscrivere all'interno di una medesima strategia di «orientamento umano nel cosmo» scienza e magia, astronomia e astrologia. Warburg sta dicendo *anche* e con conseguenze non meno rilevanti, possiamo dire, sotto il profilo di un'epistemologia della creatività, che ogni stilizzazione artistica o modellizzazione scientifica che non sia una semplice formalizzazione o ratifica di ciò che sarebbe adeguato a una norma o a uno scopo, compie sempre un'*anticipazione* che tenta di dare un orizzonte al fenomeno con la sua carica di energia non ancora incanalata, misurata. Di trattenerla provvisoriamente, in attesa di poterla sondare e misurare, nella rete del modello.

Una «coniazione espressiva» non è mai allora una semplice formalizzazione del già noto, ma non è nemmeno un salto nell'ignoto, un semplice azzardo o una scommessa. È la determinazione di un'estensione o di un peri-

29 J.W. Goethe, *Über Kunst und Altertum* (1826), H. Lang, Berna 1970.

30 A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, in Id., *Opere*, a cura di M. Ghelardi, vol. II, Aragno, Torino 2007, p. 386-88.

metro che non delinea solo un teatro per la pragmatica simbolica, ma che si configura anche come proiezione e simulazione del raggio d'azione di una forza, individuale o collettiva. Non più solo campo operativo per una pratica tipizzante o astraente con funzione mnemica – dove il «tipo» (o la legge) sarebbe determinazione «estensiva» di una mimica intensivamente espressa in un gesto (o un fenomeno) singolare –, ma terreno di osservazione e di verifica di quanto nella formula o nel modello si anticipa. Il che cambia anche la natura di quanto verrebbe ricompreso nel perimetro.

Il processo relativo alla coniazione di un simbolo fisico-matematico, l'ellissi di Keplero, non è quindi diverso, ci dice Warburg, da quello a cui allude quella «lotta per lo stile» che compare come sottotitolo nella sua tesi di abilitazione (1902-4) dedicata a *Arte profana delle Fiandre nella Firenze Medicea*.<sup>31</sup> Al di là del suo significato più contingente, che qui effettivamente riferisce il dissidio alla competizione tra due distinte soluzioni stilistiche nella resa delle figure – una più «barbara» e rigida (borgognona), l'altra più morbida e anticheggiante (fiorentina)<sup>32</sup> –, la lotta per lo stile viene a coincidere in Warburg con la lotta per l'orientamento e con la lotta per il simbolo. Con tutti quei casi in cui un materiale molteplice, difforme e spesso contraddittorio deve comporsi secondo una «finalità senza scopo», trovare una demarcazione e una determinazione dell'estensione in grado di diventare segno (immagine) leggibile e riconoscibile.<sup>33</sup>

Quello che allora la simbolica di Warburg intende raccogliere e conservare attraverso il conio del simbolo come formula mimica del pathos è un'originaria creatività o attività formatrice a livello di espressione somatica del vivente, che però il vivente umano è in grado di esportare dal piano dell'esperienza vissuta per renderla segno o formula, o in altre parole per dare alla *Prägung* mimica il carattere di *matrice* del conio.

31 Al riguardo cfr. M. Ghelardi, *La lotta per lo stile*, cit., p. 138. Sul nesso tra simbolica e costruzione dello stile cfr. *ivi*, pp. 211 ss.

32 Una contrapposizione analoga è presente nel saggio di Warburg su *Le ultime volontà di Francesco Sassetti* (1907), in *Id.*, *Opere*, cit., vol. I, Aragno, Torino 2004, p. 380.

33 Sulla «conformità allo scopo» dell'«atto simbolico» (misura conforme allo scopo perché il legame è conservato) cfr. A. Warburg, *Frammenti sull'espressione*, cit., 207, p. 236, nota; sul suo divenire «determinazione della direzione osservata o cercata» all'interno dell'atto artistico cfr. *ivi*, 393, p. 295. Sulla vicinanza di questo tipo di finalità con la «conformità a scopi senza scopo» del Kant estetico cfr. E. Tavani, *Il cerchio e l'ellissi. Note sul Bilderatlas di Aby Warburg*, in C. Cieri Via, P. Montani (a cura di), *Lo sguardo di Giano*, Aragno Torino 2004, pp. 181 ss.

Non casualmente né arbitrariamente il riferimento privilegiato di Warburg è alla «mimica intensificata» che definisce propriamente il marchio di fabbrica delle *Pathosformeln*, l'operazione di conio che le introduce e le fa circolare nella pragmatica di quell'orientamento-per-immagini che costituisce l'orizzonte cognitivo, antropologico e storico culturale della simbolica mimetica warburghiana. Il ricorso alla mimica intensificata ha il significato di un ricorso a *un'immagine prodotta dalla simbolica primaria del corpo*, come espressione patetica incisa nel volto, nei gesti del corpo o nella gestualità espressiva di accessori in movimento – vesti, capelli. Produzione somatica di un segno leggibile (la formula del pathos), che in certo modo tuttavia va in direzione contraria rispetto all'impronta, non ne segue cioè la logica temporale, dal momento che l'impronta coniuga al passato la presenza della forza.

Ciò che conta invece nella mimetica simbolica di Warburg è che l'impronta diventi conio, è il proiettarsi in avanti e la rinascenza del simbolo: qui la mimica si continua in un comportamento simbolico, in una determinazione di estensione che disegna non solo una figura (o un tipo) ma un'esperienza «che nuovamente conia». <sup>34</sup>

In questo tipo di operazione, in questa pragmatica, Warburg intravede un tipo di azione simbolica a cui attinge l'arte come pratica del «reimpiego» della «determinazione primaria dell'estensione»: «il nuovo scioglie [destruttura] ciò che è vecchio spingendolo alla periferia». <sup>35</sup>

#### 4. Distrazione e paratassi

Resta da toccare un ultimo punto riguardo alle conseguenze estetico-cognitive della *scena primaria* della pragmatica simbolica prospettata da Warburg, ovvero del «comportamento simbolico» descritto nel *Symbolismus Heft* e poi più volte ribadito in specifiche indagini storico-artistiche. Si tratta della dialettica di determinato-indeterminato e di attenzione-distrazione che governano, a vari livelli, la formazione del simbolo, la determinazione dello stile e l'allestimento e la performance dell'*Atlante* – dove dialettica, occorre precisare subito, va però intesa nel senso di una dialettica diadica, senza terzo termine o risoluzione dell'opposizione.

Abbiamo visto come la simbolica warburghiana, essendo radicata in una mimetica che si condensa in prima battuta in una mimica, operi una preci-

34 Cfr. A. Warburg, *Frammenti sull'espressione*, cit., 415, p. 302.

35 *Ivi*, 319, p. 269.

sa scelta in termini di *strategia di costruzione* dell'immagine come *dispositivo simbolico*. Il che vale per il simbolo in quanto tale, ma vale soprattutto se si tratta della costruzione dell'immagine composita dell'*Atlante*. Una sorta di macchina di avvicinamento (al) e di allontanamento dal motivo patetico, il cui allestimento, prima ancora del suo funzionamento, si basa su un gioco di alternanze di «indicatori» patetici variamente modulati sui temi della perdita e del ritorno, dell'oblio e della memoria, dotati di presa immediata sul dinamismo di attenzione e distrazione dei visitatori della mostra – con effetti non lontani da quell'«attenzione fluttuante» che da più parti (Freud, ma anche Binswanger, poi Lacan) sarebbe stata raccomandata alla pratica psicoanalitica.

La condizione suggerita nel *Symbolismus Heft*, «ludica» e tuttavia «seria», con riferimento ai vari tentativi mimici e poi gestuali che accompagnano la volontà di possesso, si può estendere, senza forzature, allo statuto dello stesso *Atlante Mnemosyne* come macchina per immagini. Tale condizione era descritta come «sospesa» e caratterizzata da una «attenzione oscillante» – tendente alla distrazione e tuttavia tesa a riconoscere alcune rinascenze – «attraverso l'impressione immaginale», in uno «stato di equilibrio alterato [*gestörter Gleichgewichtszustand*]», accompagnato da una «tendenza all'equiparazione [*Ausgleichung*]». <sup>36</sup> Soprattutto l'aspetto del gioco, con la sua capacità di sottrarsi all'adattamento con la realtà e di orientare diversamente l'attenzione, <sup>37</sup> sembra proprio parlarci dell'*Atlante* e del suo andamento da «fuga delle idee».

### 5. *Fuga e impromptus*

Nella lettera del 6 ottobre 1926 a Ludwig Binswanger, Warburg rivela all'analista e amico l'idea che stava alla base della conferenza «Orientalisierende Astrologie», tenuta effettivamente il 30 settembre 1926 nella Biblioteca Warburg: presentarla come una sorta di «*Impromptu* collegiale, con un gruppo di ascoltatori in piedi» che procedessero «di tavola in tavola al seguito del relatore». Il programma venne meno a causa dell'elevato

36 Cfr. A. Warburg, *Symbolismus*, cit., schema a p. 624. Interessante anche la definizione di «attenzione» presente nei *Frammenti*: «l'annientamento pratico della nostra duplice costituzione fisica; il rafforzamento corporeo del punto centrale con l'oggetto – una materializzazione che isola»; cfr. A. Warburg, *Frammenti sull'espressione*, cit., 276, p. 256.

37 Cfr. *ivi*, 373, p. 288.

numero dei presenti; alcuni dei quali tuttavia, racconta Warburg nella lettera, tornarono il giorno seguente per sperimentare una lettura personale delle immagini esposte nella mostra.<sup>38</sup> L'*Atlante* doveva essere regolato da un principio espositivo e non solo illustrativo.

Ma seguiamo ora per un breve tratto il percorso tratteggiato invece da Binswanger nel testo *Sulla fuga delle idee* [*Über Ideenflucht*].<sup>39</sup>

Come il sogno, la fuga delle idee è segnata da un allentamento della struttura esistenziale, dove dominano l'ebbrezza e il tempo della «precipitazione fuggevole» che fa sempre di nuovo perdere (e poi fuggevolmente riconquistare) una stabilità.<sup>40</sup>

Se collocato su un piano di espressione «in generale», non ridotto cioè alla dimensione linguistico-concettuale, il fenomeno della fuga delle idee può rivelare, secondo Binswanger, un «nuovo principio d'ordine a partire dal quale diventa comprensibile proprio questo *disordine*» – cioè il manifestarsi di un affollamento delle rappresentazioni, che fa pensare in prima istanza a un disturbo dell'attenzione e della volontà.<sup>41</sup> Compiuto questo passaggio, occorre tuttavia a suo giudizio indirizzare l'analisi in una direzione esistenziale e antropologica, che si focalizzi sulla fuga delle idee come manifestazione di una forma di esistenza, quella appunto dell'individuo maniaco. Binswanger è dunque alla ricerca della struttura antropologica della «mania» come *forma di vita*, modo di esistenza dotato di una propria «progettualità»,<sup>42</sup> con un modo di pensare tendente appunto a una parentela associativa (lontano dall'altro modo di pensare che è dominato dall'attenzione), e che avvalora l'ipotesi di un piano di «espressione in generale», che precede il piano della espressione linguistica.<sup>43</sup> Di qui il valore di sintomo assunto dal gesto e dalla mimica di segni non linguistici e anche lo stile di pensiero «per salti», sulla base di un «livellamento» del confronto tra io e mondo e di una distrazione divenuta espressione dell'esperienza spazio-temporale del soggetto maniaco.<sup>44</sup>

38 Citata da U. Fleckner in A. Warburg, *Bilderreihen und Ausstellungen*, in Id., *Gesammelte Schriften*, vol. II.2, Akademie Verlag, Berlino, pp. 59-60.

39 L. Binswanger, *Über Ideenflucht*, Niehans, Zurigo 1933, tr. it. a cura di C. Caiano *Sulla fuga delle idee*, Fabbri, Milano 2007.

40 Cfr. *ivi*, pp. 212-213.

41 Cfr. L. Binswanger, *Sulla fuga delle idee*, cit., p. 5, pp. 119-120; Binswanger si rifà qui a O. Bumke, *Lehrbuch der Geisteskrankheiten*, Bergmann, München, 1924.

42 Cfr. L. Binswanger, *Sulla fuga delle idee*, cit., pp. 20-21, p. 118.

43 Cfr. *ivi*, pp. 119-120.

44 Cfr. *ivi*, p. 136, p. 247, pp. 249-250, p. 255.

Binswanger osserva che dal punto di vista grammaticale e sintattico la fuga di idee privilegia i nomi a scapito del verbo, portando allo «stile telegrafico maniacale» o alla «semplice messa in serie dei nomi»<sup>45</sup> – ma anche, secondo una modalità che tocca Warburg più da vicino, alla formazione di agglomerati di nomi e all'importanza data all'immagine come restitutiva di gesti e mimica. Il che viene segnalato da Binswanger come il livello espressivo in cui si rende esplicito il «puro messaggio» del vissuto, quando manifesta stati emotivi e lo stesso linguaggio verbale è prevalentemente suono espressivo (dunque gesto) e non segno linguistico in senso stretto, dotato di un significato logico.<sup>46</sup>

Da parte sua Freud, in un testo del 1912, nel quale rivolge alcuni consigli all'analista in procinto di instaurare un rapporto psicoterapeutico con il paziente, contrappone al principio per cui occorre tentare di trattenere tutto nella memoria, un diverso principio che chiama «attenzione sospesa [*gleichschwebende Aufmerksamkeit*]», un'attenzione non indirizzata, indecisa, in certo modo «indifferente» a quanto viene presentato. Freud si riferisce qui a una tecnica finalizzata a non filtrare i racconti dell'analizzato, a non intervenire sui materiali messi a disposizione dal paziente. Questa la regola: «si tengano lontani dalla propria capacità di riconoscimento tutti gli effetti consci e ci si abbandoni del tutto alla propria “memoria inconscia”, ovvero, detto in modo puramente tecnico: si ascolti e non ci si preoccupi di notare alcunché».<sup>47</sup> Ciò che viene così conseguito, continua Freud, «soddisfa ogni esigenza nel corso del trattamento. Quegli elementi del materiale che già si collegano tra loro diventano accessibili al medico anche in forma conscia; l'altro materiale, quello irrelato, caotico e privo di ordine, pare in un primo momento sprofondato, ma riaffiora prontamente nella memoria non appena l'analizzato rende manifesto qualcosa di nuovo, con cui può entrare in relazione e attraverso cui può proseguire».<sup>48</sup>

Tornando a Warburg, sembrerebbe che il percorso dell'*Atlante* potesse fungere da terapia e rendere una «fuga confusa delle idee» una «fuga ordinata»; dove fosse però focalizzato il fine comunicativo, il quale presuppone

45 Si tratta di modalità di uso del linguaggio verbale suscettibili di diventare, se praticati intenzionalmente, uno stile letterario o artistico. Cfr. *ivi*, p. 130; sullo «stile schizofrenico» in relazione all'approfondimento creativo inerente alla produzione poetica, come ad esempio in Hölderlin, cfr. *ivi*, pp. 134-5, nota.

46 Cfr. L. Binswanger, *Sulle fuga delle idee*, cit., p. 136.

47 Sigmund Freud (1912), *Ratschläge für den Arzt bei der psychoanalytischen Behandlung*, in Id., *Gesammelte Werke*, Fischer Verlag, Berlino, vol. VIII, pp. 376-387, p. 376.

48 Cfr. *ivi*, p. 378.

neva il «con-essere» del dialogo e una comunicazione spirituale con qualche interlocutore – conseguita anche tramite conferenze o carteggi.<sup>49</sup>

Per prima cosa occorre notare che la macchina dell'allestimento dell'*Atlante Mnemosyne*, dalla raccolta dei materiali alla selezione e alla «posa» delle fotografie non risulta mai assoggettata a una vera e propria «scrittura», vincolante per l'andamento del percorso installativo o per il percorso di lettura dei visitatori – come dimostra peraltro la varietà di scelte e di combinazioni poste in atto da Warburg nelle diverse occasioni espositive dei proto-atlanti allestiti prima di *Mnemosyne* come base e supporto di conferenze. La serie di immagini risponde al principio della paratassi come un «ciòè» che non spiega ma aggiunge e ripete.<sup>50</sup> Ripete l'andamento «polare» attraverso la riproposizione costante ma non seriale di un *Gegenstück* disposto in modo da confliggere con il suo contrario. Ma ripete anche l'«atto chiarificatore» di una determinazione di estensione e al tempo stesso della «determinazione immaginaria di una direzione».<sup>51</sup>

Abbiamo già avuto modo di sottolineare come nel contesto dell'*Atlante Mnemosyne* l'immaginare può diventare al tempo stesso un ricordare per il fatto che vi viene sollecitato un *uso* dell'immaginazione che coincide senz'altro con l'esercizio di una *memoria operativa*, non cioè principalmente conservativa e ricostruttiva ma produttiva. Come dispositivo l'atlante dispiega in questo senso il *metodo* di una restituzione del contenuto patetico dei simboli e cioè di una liberazione di forze che ha il suo perno nell'esercizio di una memoria attiva nel riconoscimento della matrice pragmatica e psico-antropologica della cultura.<sup>52</sup>

Ora si tratta di capire in che modo la capacità di trattenere e sollecitare e disseminare fino alla dispersione l'*energheia* del simbolo venga affidata, tramite l'allestimento delle serie di immagini sui pannelli dell'atlante, alla qualità indecidibile dell'immagine, cioè al suo sottrarsi al regime della chiarezza univoca del senso. Che non si limita ad accompagnare come un'ombra la muta e mimica espressività del simbolo, ma viene concretamente e tecnica-

49 Le espressioni tra virgolette sono presenti (senza riferimento a Warburg) in L. Binswanger: cfr. *ivi*, pp. 123-124.

50 Sulla paratassi in Hölderlin cfr. T.W. Adorno, *Paratassi*, in Id., *Note per la letteratura*, vol. II, tr. it. a cura di E. De Angelis, Einaudi, Torino 1979, pp. 150-151.

51 Cfr. la notazione inserita da Warburg («und imaginärer Richtungsbestimmung») alla descrizione fatta da G. Bing della struttura dell'*Atlante Mnemosyne*, laddove indica come mezzi per produrre l'«atto chiarificatore» l'*Umfangsbestimmung* e la *Kausalitätssetzung*; cfr. A. Warburg, *Tagebuch*, cit., p. 399.

52 Cfr. E. Tavani, *Profilo di un Atlante: Il cerchio e l'ellissi*, cit., pp. 190 sgg.

mente prodotta dal conio delle formule e da una disposizione delle immagini in grado di istituire un gioco di attenzione distratta e distrazione allertata nel visitatore. L'ospite dello spazio espositivo warburghiano – lo spazio ellittico della Biblioteca – sembra infatti essere chiamato a fare da cassa di risonanza, sotto il profilo attenzionale, al doppio regime, statico-dinamico, del simbolo. In un passaggio continuo dall'avvertimento della presenza di una simbolica mimetica incastonata nei dettagli delle figure come formule del pathos a ripetuti passaggi ciechi attraverso gli intervalli, il visitatore costruisce, passo dopo passo, non semplicemente un suo percorso di attraversamento dell'*Atlante*, ma una sua personale *Umfangsbestimmung* che disegna più una rete che una traiettoria lineare.

In questo disegno la distrazione opera sia come componente entropica di una osservazione-contemplazione non statica ma intrecciata con un'attività psico-motoria che si sofferma alternativamente su un'immagine o un gruppo di immagini, sia come fattore in certo modo indotto dalla disseminazione di valori espressivi all'interno delle serie di immagini, destinati a depositarsi, nella mente dei fruitori, in quella che per le neuroscienze prende il nome di *working memory*, la «capacità di trattenere e manipolare informazioni nella mente». Un serbatoio di acquisizioni e abilità che prepara alla rinascita, o riemersione attenzionale, dei contenuti implicati in una certa operazione.

La memoria mimica, che nei *Frammenti Warburg* indica come principio di ordine e di organizzazione della pragmatica simbolica,<sup>53</sup> deve insomma poter funzionare, all'atto del fare esperienza dell'*Atlante*, come *working memory*. Nell'*Atlante Mnemosyne* attenzione e distrazione risultano infatti pre-orientate, orientate preliminarmente da un preciso interesse per formule del pathos – una sorta di materiale mnemico-immaginale sedimentato e attivato come «memoria al lavoro». L'atlante di Warburg sollecita infatti un certo tipo di memoria operativa, pre-orientata da precise formule del pathos, in grado di tenere in mente alcuni materiali mentre si esamina e si opera con altro materiale.<sup>54</sup> Nel caso dell'*Atlante Mnemosyne* il dettaglio espressivo incaricato di veicolare una formula patetica, non cessa di essere presente anche quando il focus dell'attenzione si sposta sulle serie di im-

53 A. Warburg, *Frammenti sull'espressione*, cit., 413 e 414, pp. 301-302.

54 P. Collins, *Working with distraction*, in «Nature Reviews Neuroscience», vol. 221, n. 2, 2001. L'ipotesi di Collins è che nell'interazione tra attenzione (capacità di focalizzare un certo stimolo a detrimento di altri) e *working memory* (capacità di trattenere e manipolare informazioni nella mente) la *working memory* può risultare decisiva per il «controllo» dell'attenzione selettiva.



magini e sui loro collegamenti (la fenomenologia dell'intervallo). Per questa ragione uno stesso dettaglio può operare secondo modalità attenzionali o distrattive. Può cioè venire percepito nella distrazione quando l'intenzionalità patetica dell'immagine resta allo stato latente e può invece riconquistare il focus dell'attenzione quando la formula patetica opera una sorta di soppressione del resto della figura, ora percepito come fattore «distrattivo».<sup>55</sup>

Nel *medium* dell'atlante la disseminazione di formule del pathos crea un ordine nella fuga, come avrebbe detto Binswanger. Con i suoi pannelli espositivi l'atlante si offre alla scoperta da parte dei visitatori del dispositivo che, a partire dalla presenza simultanea di molti «fuochi» all'interno di ciascun pannello, dovrebbe poter guidare il passaggio da un'immagine a un'altra in un gioco semiserio di caccia al dettaglio eloquente, alla formula del pathos. Di fatto la compresenza di molte riproduzioni all'interno di ogni pannello impedisce al visitatore della mostra di «concentrarsi troppo» su un'immagine e rende alquanto complessa l'esplorazione.

Se allora la ricorrenza o rinascita della formula è in parte il trionfo della natura metonimica della visione – per cui il dettaglio divora il resto dell'immagine – e segna il suo tracciato attraverso immagini «tecnicamente riproducibili», in parte è proprio l'effetto del dinamismo tecnico della formula coniata.

Quanto all'aura che ciascuna immagine costruita artisticamente porta con sé come valenza «idealizzante», una volta resa interna all'*Atlante Mne-mosyne* evidentemente decade nel suo valore di unicità a contatto con altre immagini simili, altrettanto riproducibili e riprodotte in fotografia e liberamente associabili all'interno del *medium* dell'atlante. Tuttavia, mentre attraverso il dettaglio, che si vuole carico di energia patetica, ogni singola immagine del *Bilderatlas* mette-in-comune la sua aura (artistica, storica, pubblicitaria) con quella delle altre immagini, mettendo in sordina ogni suo possibile carattere residuo di unicità e autenticità, il dispositivo produce, di rimando, una sua propria aura, come esaltazione, nel *medium*, della forza delle *Pathosformel*.

La disposizione paratattica delle immagini, messe «in fuga» sui pannelli dell'atlante rivela una tecnica di allestimento al servizio di un'«arte di orientarsi» che si produce già nel vivente come capacità di delimitare l'estensio-

55 J. M. Gaspar, J. J. McDonald, *Suppression of Salient Objects Prevents Distraction in Visual Search*, in «The Journal of Neuroscience», vol. 34, n. 16, 2014, sottolineano, tra le altre cose, come il livello corrente dell'attività di controllo attenzionale, situato nella corteccia frontale, venga garantito da un «meccanismo soppressivo» che riduce la salienza di oggetti visuali potenzialmente distraenti.

ne, arginare e incanalare le forze all'interno di una pratica. Capacità che nel vivente umano diventa pragmatica simbolica e coniazione di stile.

In questo la fuga di immagini ha davvero qualcosa che la fa somigliare a una partitura musicale che realizza un *impromptus*, un tema con variazioni. Laddove nella forma musicale tensione e risoluzione danno vita a specifici accadimenti musicali, l'atlante di Warburg come allestimento espositivo vive solo nella sua esecuzione, quando provoca in ogni singolo visitatore specifici accadimenti mnemo-immaginali. Il che permette all'atlante di rivolgere ai visitatori l'invito a entrare in un *ambiente energetico*, oltre che a una prestazione di orientamento all'interno della pragmatica performativa mimico-simbolica dell'atlante – capace di tener dietro a una fuga di idee attraverso una “psicotecnica della distrazione” che molto sarebbe stata praticata, con diversi supporti mediali, nei decenni a venire.