

STORIA DEGLI *EFFETTI*,
STORIA DEGLI *AFFETTI*. *MNEMOSYNE*
E IL RACCONTO DELLA MEMORIA
di *Manuela Pallotto*

Combray

Aby Warburg¹ è nato nel 1866 ad Amburgo, figlio primogenito di una delle più ricche e potenti famiglie di banchieri ebrei tedesche. È morto nel 1929, proprio a ridosso della *Machtergreifung* nazionalsocialista. Appena in tempo.

Aby aveva presto rifiutato gli oneri e gli onori della primogenitura, che gli avrebbero legittimamente consegnato il futuro delle banche di famiglia, per seguire un percorso completamente diverso, quello della ricerca storica e della libera docenza. Max, il secondogenito, il quale si assunse la responsabilità del business di famiglia, stipulò un accordo con Aby, successivamente ricordato, con una certa ironia, come uno tra i più rischiosi della sua vita. Amava dire che in quella occasione aveva firmato un assegno in bianco – e se lo diceva un banchiere... L'accordo prevedeva che egli avrebbe, a tempo debito, assunto la direzione delle banche ma si doveva a tal scopo impegnare a coprire tutte le spese che, eventualmente, Aby avrebbe dovuto affrontare nel corso delle sue ricerche. Il risultato di quel patto è ancora visibile a Londra, in Woburn Square, dove un edificio di quattro piani si erge come uno dei più importanti centri di ricerca mondiali nel campo delle scienze umanistiche, così come una tra le più meravigliose e immense biblioteche di sempre.

Warburg non ha però mai occupato alcuna posizione universitaria, rifiutando le offerte che, con il tempo, gli sono state fatte. La sua vita accademica si è così sviluppata sotto il segno della più alta idiosincrasia; non ha nemmeno mai scritto un libro, nel senso letterale del termine². Nonostante ciò, le sue lezioni e i seminari, spesso notevolmente affollati, godevano di un'ottima reputazione e sono stati più tardi riconosciuti come rivoluzionari.

Aby Warburg è largamente considerato come il fondatore dell'iconologia, la disciplina "principalmente" storico-artistica che è stata successivamente sviluppata da studiosi come Erwin Panofsky³, Fritz Saxl⁴ e, sotto certi aspetti, Ernst Gombrich⁵. Occorre dire "principalmente" storico-artistica in quanto lo scopo principale delle ricerche iconologiche di Warburg aveva avuto, sin dal principio, a che fare più con la cosiddetta storia della cultura (*Kulturgeschichte*)⁶ che con la storia dell'arte così com'era – e in parte ancora è – tradizionalmente concepita. Per essere più precisi: Warburg non si è mai interessato alla questione dell'arte in

sé, quanto piuttosto alla questione delle immagini come tali, non solo di quelle artistiche, e del loro potere.

Il percorso delle sue ricerche, a prima vista, appare tra i più tradizionali, esattamente quello che ci si poteva aspettare da un giovane storico dell'arte che iniziava la sua carriera accademica alla fine del XIX secolo, in Germania⁷. Il Rinascimento italiano era a quel tempo il tema principale della *Kunstgeschichte*. Lo si caratterizzava come l'età dell'oro in cui l'Uomo moderno, ossia l'uomo libero e razionale, era venuto al mondo. Alla sua nascita aveva fatto eco il dissiparsi dell'oscurità medievale. Era l'alba di una nuova era, nuova e antica al tempo stesso, giacché l'Uomo moderno nasceva per ritrovarsi di fronte ad uno specchio che gli restituiva l'immagine lontana e a lungo creduta perduta del pagano. Proprio come se i precedenti quattordici secoli di cristianità potessero essere cancellati e superati di colpo, l'uomo nuovo, il soggetto moderno secolarizzato si ergeva imponente, con il proprio destino stretto in una mano e la sua volontà nell'altra. Bastava solo un altro passo e, così come è stato affermato⁸, si era convinti di trovarsi innanzi allo *Übermensch*, il Superuomo.

In realtà, la visione tardo ottocentesca del Rinascimento non era né così netta né così semplice. Jacob Burckhardt, il quale è stato sin dal principio considerato come il pioniere di una simile concezione⁹, e a cui Warburg ha sempre guardato con venerazione e rispetto come al suo autentico maestro, ha dedicato gran parte del suo lavoro esattamente alla descrizione e alla spiegazione della complessità e dell'ambiguità radicali proprie del processo di secolarizzazione che nel Quattrocento aveva liberato dalle catene medievali l'uomo nuovo¹⁰. Burckhardt ci ha lasciato un'immagine multidimensionale dell'Uomo moderno attraverso cui il carattere transizionale di quel periodo, ancora profondamente legato alla religiosità e alla "irrazionalità" medievali, nonché in un certo senso indebitato con esse, veniva apertamente riconosciuto. Significativamente, tuttavia, l'Uomo moderno burckhardtiano non si ritrovava a causa di ciò troppo distante dai greci, la cui vita culturale e spirituale, come Burckhardt ha magistralmente raccontato, si era sviluppata sotto il segno di una tensione costitutiva tra i poli opposti della religiosità dionisiaca e della *ratio* apollinea¹¹. Il superuomo di Nietzsche sembrerebbe effettivamente trovarsi solo un passo più in là dell'uomo di Burckhardt¹². A spingere verso una simile considerazione sta certamente la convinzione, comune ai due, che l'opposizione fondamentale tra Dioniso e Apollo, lungi dall'essere durevolmente stabilizzata, costituisce nella sua instabile dinamicità il cuore vivo e storicamente creativo della grecità.

Questa è l'immagine complessa della Rinascenza cui Warburg ha, sin dall'inizio, fatto riferimento. Un'immagine tanto irriducibile alla lettura unilaterale del paganesimo moderno nei termini dell'apoteosi dell'uomo razionale e volitivo, quanto lontana dalla estetizzante concezione *fin-de-siècle* della modernità quale età della passività malinconica e della retrospezione¹³. Sandro Botticelli era allora considerato e venerato come il più importante e significativo artista rinascimentale precisamente da coloro che guardavano al Quattrocento italiano per trovarci la prima effettiva manifestazione di quel passivo sentimento per la vita tipico della modernità. Al contrario, Warburg, per il quale il carattere essenziale dell'opera di Botticelli risiedeva propriamente nell'integrazione dell'attitudine

melanconica con l'eccitamento per la vita, ha cercato di dare al lettore l'impressione esattamente opposta¹⁴. Da questo punto di vista, già la mera scelta dei dipinti botticelliani quale tema del suo lavoro di dottorato deve essere compresa nel suo intento polemico¹⁵.

Tra gli artisti rinascimentali prediletti da Warburg, oltre a Botticelli, c'era Ghirlandaio¹⁶. Pari importanza, successivamente, verrà riservata anche a Dürer. Il progressivo movimento verso il Nord, attestato dai saggi dei primi anni del Novecento¹⁷, non ha implicato una perdita d'interesse nei confronti del Sud mediterraneo. Al contrario, ha confermato in modo definitivo tanto l'ampiezza quanto la specificità del problema storico cui la ricerca warburghiana era interamente dedicata: il fenomeno generale del risveglio del paganesimo antico nel mondo europeo. Dürer si mostrava ai suoi occhi altrettanto interessante di Botticelli o di Ghirlandaio proprio perché, al pari di questi ultimi, aveva fornito un contributo storicamente decisivo alla rinascita dell'antico.

Warburg andava parimenti ridisegnando l'aspetto geografico-culturale della modernità europea, secondo una linea di paesaggio in cui Sud e Nord venivano coinvolti in un processo migratorio incessante, perdendo ogni limite distintivo stabile e prestabilito. In un periodo in cui la storia dell'arte andava progressivamente definendo in senso nazionalistico la mappa storico-geografica dell'Europa, proprio attraverso l'uso di coppie di categorie opposte come Nord/Sud, Occidente/Oriente, tedesco/italiano, nordico/mediterraneo, Warburg continuava ad utilizzare quei concetti medesimi, ma con l'intento di svuotarli del loro radicale potere identitario. Quei concetti andavano infatti pensati dinamicamente, coinvolti nei fondamentali processi di «scambio» (*Austausch*) e «migrazione» (*Wanderung*) che da secoli andavano ridefinendo in senso dinamico l'identità europea¹⁸.

Secondo Warburg, nell'opera di Botticelli, così come in quella di Ghirlandaio e Dürer, andava trovando la sua propria forma un'esperienza storica e culturale del tutto generale: la riscoperta dell'antichità pagana, che per secoli era rimasta sepolta nell'oblio. Come una memoria che emerge all'improvviso, ad un tempo familiare ed estranea, un intero universo di forme e d'ombre d'immagini si era svegliato nell'immaginazione occidentale. Il sonno era stato lungo ma il dormiente si era destato vivo e vegeto. Come strappati ad un sogno o investiti dalla forza di un ricordo subitaneo, gli artisti furono pervasi da un sentimento d'inquietudine. E «sebbene a questo mondo si volgano di nuovo attivi, le immagini del sogno pervadono ancora la loro coscienza»¹⁹. Un simile effetto provava che l'eredità della cultura classica era sopravvissuta all'età medievale come un fiume sotterraneo che fino ad allora era silenziosamente corso per trovare, finalmente, un nuovo punto di emersione.

La memoria dell'Antico si era a quel punto manifestata come una violenta affezione, come un pathos. Era tornata ad essere percepibile non appena la sua forza patetica era ridivenuta capace di esercitare effetti sull'immaginazione occidentale. Per essere riconosciuta come una memoria, tuttavia, una simile affezione doveva venir innanzitutto percepita come qualcosa di noto, di familiare. Ma a risultare familiare non era stato il significato letterale delle forme antiche, che sovente rimaneva addirittura oscuro²⁰, bensì quella che Warburg ha definito la

loro «eloquenza patetica», ossia la loro forza espressiva, ancora viva ed efficace. Proprio perché il pathos delle immagini antiche veniva percepito come familiare anche quando il loro significato letterale, si potrebbe dire iconografico, non era affatto chiaro, l'effetto profondo, la forte impressione che tali forme esercitavano sui moderni hanno potuto da questi essere riconosciuti come manifestazioni di una memoria culturalmente condivisa e condivisibile. Se tale familiarità fosse venuta a mancare nella percezione della forma antica, il suo effetto patetico sarebbe stato sentito e compreso al pari di una mera impressione percettiva, per quanto forte ed intensa – una tra innumerevoli altre, per niente affatto una memoria.

L'eloquenza patetica delle forme antiche, cioè quel particolare legame espressivo tra forma e pathos che era stato primariamente istituito dai greci, costituiva esattamente ciò che era sopravvissuto attraverso i secoli per essere ereditato dai moderni. Nel rivelarsi, tale memoria aveva suscitato negli artisti un rinnovato impulso all'attività. Un simile impulso creativo era, in effetti, ambiguo. Da un lato si trattava di una genuina pulsione verso l'affermazione creativa dell'originalità individuale; dall'altro, poiché un tale impulso era sollecitato da qualcosa di esterno, di diverso dalla pura volontà dell'artista, veniva infine da questi percepito come una forza antagonista alla sua propria spontaneità espressiva, e quindi da contrastare e superare²¹. Per Warburg, il confronto con la memoria dell'Antico ha via via assunto tratti paradigmatici. La creazione artistica come tale, infatti, non soltanto durante il Rinascimento, doveva venire intesa come una lotta con forze e condizioni esteriori, di volta in volta rappresentate dalla tradizione in senso generale o dal contesto socioculturale.

L'idea che la creazione artistica dovesse essere compresa più come una risposta, come una reazione ad una pressione esterna, che come un atto puramente spontaneo, divergeva radicalmente dalla concezione moderna della creatività. Warburg ne era d'altronde ben consapevole. La sua estetica mirava esattamente alla ridefinizione della nozione di creazione artistica, così come era tradizionalmente concepita, nonché dell'intera costellazione concettuale che le orbitava intorno²². Egli aveva profondamente criticato l'idea che il genio artistico dovesse essere assolutamente libero e spontaneo, e che l'immaginazione creativa non potesse essere legata ad alcun tipo di condizionamento che non fosse la volontà o l'intenzionalità soggettiva. Immaginazione e memoria, al contrario, per Warburg erano legate l'una all'altra con un nodo gordiano impossibile da sciogliere. L'arte doveva apertamente ammettere una simile attitudine passivamente retrospettiva, e riconoscerla come propria.

Egli non è stato, d'altro canto, il primo a sottolineare il ruolo cruciale giocato dalla passività nell'atto creativo; così come non è stato il primo a concepire tale attitudine passiva nei termini di un movimento complesso, irriducibile a qualsivoglia semplice contrapposizione tra attivo e passivo. La stessa idea di attività doveva venire riformulata. Il concetto warburghiano di pathos, in effetti, cercava proprio di esprimere la reversibilità totale e ingovernabile tra lo stato passivo e quello attivo del soggetto. Warburg mostrava qui il debito contratto con Nietzsche²³ e con il suo concetto di «dionisiaco» – debito peraltro apertamente riconosciuto.

L'effetto patetico che la memoria dell'Antico esercitava sugli artisti moderni non ne aveva inibito la forza immaginativa. Al contrario, semmai, ne aveva aumen-

tato la produttività. Un furore creativo e il desiderio di competere con gli antichi quanto a eloquenza patetica aveva allora cominciato a determinare le loro ambizioni artistiche. Le moderne opere d'arte dovevano riuscire a sprigionare la medesima vitalità espressiva di quelle antiche e, se possibile, persino superarla. L'artista moderno doveva essere *più antico degli antichi stessi*. La creazione artistica, ancora una volta, doveva essere mimesis. Soltanto che ora, parafrasando la definizione aristotelica della mimesis tragica in quanto mimesis dell'azione²⁴, si trattava di una mimesis del pathos. Questo è un punto davvero cruciale. Poiché l'effetto patetico delle opere d'arte antiche costituiva lo scopo primo della creazione artistica, l'imitazione di un tale pathos *non* doveva necessariamente produrre una mera copia di quelle. In realtà, anzi, una servile riproduzione doveva essere a tutti i costi evitata. Più l'immagine moderna si mostrava diversa e distante da quella antica quanto a somiglianza oggettiva ed esteriore, quanto più l'atto mimetico sembrava riuscito – sempre che, ovviamente, l'immagine moderna fosse in grado di produrre su chi la guardava lo stesso effetto patetico di quella antica. Tra il desiderio di ottenere un simile effetto patetico e la relativa indipendenza dal modello, si apriva nella mimesis lo spazio per la creatività individuale²⁵.

Secondo Warburg, e al contrario di quanto comunemente ci si aspettava, la creatività era precisamente lo scopo primario dell'atto mimetico. Ma come può l'imitazione essere creativa? La creatività non è, infatti, l'opposto della mimesis? Dal punto di vista warburghiano, la domanda in sé, così formulata, è già tendenziosa. Per Warburg, infatti, non può esserci opposizione alcuna tra imitazione e creazione, poiché la creatività è, in realtà, il risultato più intimo e proprio di ogni atto mimetico riuscito.

Nell'imitare l'antica eloquenza patetica, l'artista moderno portava ordine nel caos emozionale in cui il pathos della forma antica lo aveva gettato. Egli andava così articolando una distanza tra sé e quella immagine potente. L'economia specifica di una siffatta azione mimetica non è troppo distante da quella descritta da Freud a proposito del gioco "fort-da" fatto, con un rocchetto di filo, da un bambino lasciato solo dai genitori²⁶. Secondo la lettura freudiana, il bambino cercava, giocando, di elaborare il trauma del loro abbandono/scomparsa. Il gioco consisteva nel lancio reiterato del rocchetto che veniva puntualmente recuperato dal bambino semplicemente tirando il filo – per poi lanciarlo di nuovo. Secondo Freud, l'allontanamento e il riavvicinamento quasi compulsivi del rocchetto costituivano una sorta di minimale ricostruzione dell'esperienza traumatica, che, attraverso il gioco, veniva in un certo senso ripetuta e rivissuta dal bimbo. Tuttavia, grazie alla simulazione reiterata dell'evento traumatico, il bambino riusciva a conquistare una posizione completamente diversa da quella in cui si era trovato al momento dell'effettivo e originario "abbandono" da parte dei genitori. Nel gioco del rocchetto, infatti, questi si trovava a giocare un ruolo attivo e passivo al tempo stesso. Attraverso il lancio del rocchetto, egli riviveva il trauma della separazione ma, essendo in questa circostanza egli stesso la forza che attivamente la provocava, il suo ruolo non era più soltanto passivo.

L'imitazione della forma antica seguiva, in un certo senso, la medesima logica economica. L'artista riproduceva l'immagine patetica, e così facendo rimetteva in scena una seconda volta l'esposizione traumatica al pathos della forma antica cui

era già stato esposto. *Ma* egli giocava ora un duplice ruolo. Qualora la mimesis fosse riuscita, l'artista sarebbe stato nuovamente affetto dall'eloquenza patetica della forma, tuttavia, essendone il creatore, avrebbe giocato ora un ruolo attivo. In tal modo, si sarebbe distanziato dall'immagine, liberandosi parzialmente dalla condizione interamente patetica in cui la forma antica lo aveva indotto. Tale liberazione era però, appunto, solo parziale. Poiché l'immagine mimetica doveva risultare tanto eloquente quanto quella antica, al pathos della forma veniva di fatto restituita tutta la sua efficacia patetica nel momento stesso in cui la si era ridotta. La nuova immagine si presentava dunque come una fonte rinnovata di pathos, da cui occorreva di nuovo liberarsi e distanziarsi.

La mimesis warburghiana si presenta dunque come un processo interminabile, che non può di principio garantire l'acquisizione stabile di alcuna posizione puramente attiva. La passività si rivela qui niente altro che una piega interna dell'attività – e viceversa.

L'oggetto proprio della mimesis rinascimentale era dunque l'eloquenza patetica delle forme antiche. Per riuscire nell'imitazione, l'artista moderno doveva riprodurre l'immagine primigenia in cui la forma e il pathos erano stati originariamente legati l'uno all'altra. Una simile immagine originaria, lo *Urbild*, non va compresa come una forma particolare e concreta, ossia come un modello a cui gli artisti avrebbero potuto semplicemente fare riferimento, piuttosto come una relazione energetica tra pathos e forma che deve incessantemente rinascere in una nuova immagine. A tale originario nodo espressivo Warburg ha dato il nome di *Pathosformel*, formula di pathos o formula patetica. Si può avere un'idea del numero di *Pathosformeln* da lui individuate guardando i diversi schemi e le numerose liste attraverso cui ha cercato di ordinarle secondo il loro specifico significato²⁷. Tale significato non è puramente iconografico, e anche quando sembra essere semplicemente associato alle figure della tradizione mitologica occidentale deve venire inteso più come la determinata variazione di un tema patetico che come la rappresentazione di un personaggio o la personificazione di un concetto allegorico. Da questo punto di vista, non deve stupire il fatto che la stessa formula di pathos sia capace di esprimere significati antitetici, come accade in modo esemplare alla *Pathosformel* della Ninfa, a un tempo docile ancella sottomessa e terribile cacciatrice di teste dall'identità mutevole di una Giuditta, di una Salomé o di una Menade danzante²⁸. Il valore patetico di cui tale formula può farsi portatrice oscilla di fatto tra due poli opposti e a prima vista irriducibili: quello dell'attitudine passiva e quello della disposizione attiva.

Così come Warburg ha più volte sottolineato, la formula di pathos come tale è una forma espressiva da parte a parte neutra, che riceve la sua specifica intonazione patetica solo quando viene riportata in vita dall'artista in una concreta immagine nuova. Tale neutralità espressiva²⁹, va da sé, deve essere estesa alla stessa memoria dell'antico, vero e proprio campo energetico in attesa di venire polarizzato e determinato, piuttosto che semplice serbatoio di pre-formazioni figurative cui attingere a piacimento.

Warburg ha cercato di raccontare la storia di una simile memoria energetica e patetica. Ma per farlo ha dovuto mettere a punto un tipo di discorso storiografico del tutto inedito. Ciò che ha fatto, e nei termini in cui l'ha fatto, non ha precedenti

nella storia della storia dell'arte. Egli ha costruito un atlante di immagini, un *Bilderatlas*, cui ha dato il titolo di *Mnemosyne*³⁰. È certo possibile, ed è d'altronde già stato fatto, ricostruire la genealogia culturale e disciplinare del progetto storiografico di *Mnemosyne*, ridimensionando così l'originalità dell'impresa warburghiana³¹. Tuttavia, lo scopo proprio dell'atlante, così come il suo peculiare significato, rimangono senza precedenti.

Ma che cos'è *Mnemosyne*? Letteralmente, si tratta di una scatola di fotografie, anzi: di numerose scatole. Le foto lì raccolte e collezionate in più di trenta anni di ricerche dovevano venire appese su ampie tavole nere, e in questo modo esposte. L'ordine secondo cui erano disposte non era permanente: le foto potevano, e *dovevano*, venire spostate sulle tavole, ridisegnando così anche attraverso la minima variazione un paesaggio generale, un racconto nuovi e diversi.

Che cosa rappresentavano quelle fotografie? Parlando ancora una volta in senso letterale, si trattava di riproduzioni di opere d'arte antiche e moderne, ma anche di immagini della contemporaneità, prive di significato artistico, ritagliate dalle riviste e dai quotidiani del tempo – gli anni Venti. Il fatto che l'orizzonte temporale coperto dalle foto si estendesse sino alla contemporaneità si rivela un punto cruciale. Una simile estensione era stata necessaria a Warburg in quanto per lui la memoria dell'Antico era sopravvissuta fino alla contemporaneità. Inoltre, come avrò modo di dire in seguito, l'osservatore contemporaneo giocava (e di fatto ancora gioca) un ruolo fondamentale nella legittimazione del carattere storiografico del discorso per immagini che è l'atlante.

Ogni tavola era costruita intorno ad un soggetto specifico, per lo più intorno ad una *Pathosformel*. Poiché il tema generale dell'atlante era la sopravvivenza dell'Antico nella memoria culturale europea, ciascuna tavola doveva mostrare il modo specifico in cui tale sopravvivenza si era principalmente attuata: attraverso le immagini³². A prima vista, potrebbe sembrare che *Mnemosyne* mostri soltanto identità e ridondanze, come se a sopravvivere fossero stati degli schemi figurativi suscettibili di venire ripetuti e riutilizzati un numero infinito di volte. In realtà, come si è detto in precedenza, ad essere sopravvissuto nei secoli era stato l'antico legame espressivo tra forma e pathos, non già meramente una o più forme concrete e determinate. La sensazione che innumerevoli immagini diverse potrebbero venire aggiunte a *Mnemosyne* senza con ciò ottenere alcuna esibizione definitiva e soddisfacente delle forme patetiche originarie rende palpabile, anzi: visibile, la distanza incolmabile che separa e differenzia le opere d'arte lì riprodotte (tutte quante, non solo quelle moderne ma anche quelle antiche) e il "mondo" degli *Urbilde*. Come è stato più volte osservato, l'originale è assente in *Mnemosyne* – e non potrebbe che esserlo.

Non appena l'osservatore valuta come identico l'effetto patetico che tanto le immagini delle opere antiche quanto le immagini di quelle moderne hanno su di lui, questi non può che prendere atto dell'affinità esistente tra di esse. E se tale effetto si accompagna ad un senso di familiarità, allora quelle immagini verranno riconosciute come parte della sua propria memoria culturale. È qui che l'osservatore si rivela parte attiva e indispensabile nella costruzione della narrazione storiografica warburghiana. Poiché, infatti, l'affinità mnemonica tra le forme antiche e moderne riposa esclusivamente sulla loro eloquenza patetica, tale affinità può esi-

stere solo per chi è in grado di percepirla. La memoria che l'atlante mette in scena può essere riconosciuta in quanto tale soltanto da chi, innanzi alle tavole, viene colpito dalla sua forza patetica. Da questo punto di vista, di fronte a *Mnemosyne* l'osservatore si scopre ad occupare una posizione molto simile a quella in cui i moderni si sono trovati quando, guardando all'antichità come fosse la prima volta, furono travolti dal potere di quella memoria così antica eppure ancora straordinariamente vitale. L'atlante ha dunque bisogno di qualcuno che lo guardi; privato di uno sguardo che ne riconosca l'eloquenza patetica, *Mnemosyne* non ha semplicemente alcun senso.

Sotto questo aspetto, il *Bilderatlas* può essere legittimamente considerato come un complesso dispositivo retorico, in grado di muovere affettivamente l'osservatore. Di fatto, se si volesse trovare il genere appropriato al discorso storiografico articolato da *Mnemosyne*, ci si dovrebbe rivolgere al campo della retorica. Poiché, infatti, la memoria dell'Antico è sopravvissuta come un pathos dall'efficacia straordinaria, e poiché la sua unica forma di manifestazione in quanto memoria si è rivelata essere proprio questa peculiare capacità di muovere gli affetti, il solo modo di raccontarne la storia è mostrarla per quel che è, viva eloquenza patetica, mettendone in scena l'effettività. L'effetto diviene dunque l'oggetto, il tema del discorso; un compito retorico, senza dubbio.

Ma, in tutto ciò, che cosa ne è della Storia con la "S" maiuscola? La retorica non è precisamente oltre quella linea che gli storici non dovrebbero mai oltrepassare, essendo la verità dei fatti la loro unica preoccupazione?

Sembrerebbe qui spalancarsi tra effetto e verità un abisso incolmabile, poiché lo stesso effetto può essere ottenuto in modi diversi, senza riguardo alcuno a ciò che l'ha primariamente e originariamente prodotto. Sembrerebbe, cioè, che parlando unicamente dell'effetto si perda di vista l'oggetto che l'ha causato, insieme alla sua verità. Tuttavia, l'oggetto della storia warburghiana è precisamente un *effetto*, essendo la memoria culturale da lui indagata nient'altro che un *affetto*, un pathos.

L'atlante muove qui il suo primo passo lontano dalla storiografia tradizionale. E non è certo l'unico. La storia è sempre stata legata a doppio filo con la narrazione di azioni umane, e l'essere umano è sempre stato, parimenti, considerato come l'agente la cui volontà e i cui progetti soltanto erano in grado di determinare *storicamente* il corso degli eventi. Nessun'altra forza oltre a quella dell'individuo è stata ammessa nell'alveo dei concetti storiografici quale potere attivo capace di modificare la storia. Nessun fattore diverso dalla volontà soggettiva è cioè mai stato considerato come una forza storicamente attiva e produttiva. Da qui, il primato dell'individuo e delle sue azioni. L'anonimia era tradizionalmente bandita dal discorso storiografico come irrilevante – così come le catastrofi naturali e le infezioni epidemiche, che non avevano mai raggiunto lo status di forze storicamente attive³³. Anche laddove l'impatto storico dei loro effetti era riconosciuto, la storia rimaneva il risultato di decisioni e azioni prese e fatte per porre rimedio a simili eventi "ambientali". Alla morte naturale, di contro all'omicidio o al sacrificio, non è mai stato accordato un significato storico, rappresentando un mero evento collaterale alla dimensione animale – biologica – della vita umana. Il concetto di evento storico veniva schiacciato su quello di azione. Non c'era spazio

alcuno per il riconoscimento della passività inerente all'agire e al decidere umani, se non nei termini etici e al tempo stesso individualistici della passionalità e del desiderio che infiammano gli animi e magari accecano la ponderata valutazione delle situazioni, necessaria nel momento della decisione. Una passività che non destituisce affatto il primato dell'agire e dell'intraprendenza individuale, limitandosi a mostrarne gli eventuali risvolti egoistici e quindi irrazionali.

Solo qualche decina di anni prima della sua concreta ideazione, un progetto come quello di *Mnemosyne* non sarebbe stato nemmeno percepito come un progetto storiografico. Con l'atlante, infatti, Warburg non stava solo dichiaratamente conferendo ad una condizione culturale, sovraindividuale, anonima – la memoria dell'Antico – lo status pieno di potenza attiva capace di formare e determinare la storia degli uomini; stava soprattutto mostrando che tale condizionamento esteriore era pathos, passività pura. Il soggetto moderno, attivo storicamente, veniva doppiamente esposto da Warburg al riconoscimento della propria passività, da un lato attraverso il confronto conflittuale con la sfera della cultura, e con tutto ciò che da essa riceveva in eredità, in quanto forza *esterna* potente con cui doveva combattere se voleva affermare la propria volontà individuale; dall'altro, attraverso l'ammissione problematica della natura *immanente* di questa stessa forza antagonista, da cui era "abitato", "infestato", come solo lo si può essere dalla propria personale memoria.

La storia raccontata dall'atlante è dunque, letteralmente, una storia degli effetti³⁴ che riconosce l'attitudine passiva soggettiva come condizione strutturale dell'agire umano. Lo stesso concetto di azione doveva essere conseguentemente ripensato. Warburg ha elevato a tal scopo la creazione artistica a paradigma dell'agire come tale, trasferendo ad esso tutte quelle qualità che aveva assegnato prima all'attitudine mimetica peculiare degli artisti rinascimentali e poi esteso all'attività creativa in generale, nelle quali, come si è detto, la passività giocava un ruolo fondamentale. In una così ampliata concezione dell'azione, il soggetto, nel suo incontrastato primato, diveniva via via sempre più marginale; e più marginale si faceva, più importanti diventavano le forze esterne, il potere della memoria culturale con cui questi lottava. Nell'atlante, il soggetto attivo, l'individuo che fa la storia, sembra sul punto di scomparire del tutto. Le immagini che popolano le tavole sono meno che ombre di opere d'arte; sono voci senza volti, il coro anonimo della tragedia contemporanea. La riproduzione fotografica ha cancellato ogni traccia di autorialità, ogni segno visibile del loro essere opere. L'espressione si è infine liberata dal soggetto³⁵.

La madeleine

Questo è dunque *Mnemosyne*: la messa in scena del trionfo della memoria e del soggetto che svanisce. Questo è ciò che solo *Mnemosyne* può essere. La storia warburghiana non potrebbe essere raccontata in altro modo che con immagini, anzi: con fotografie³⁶. Da questo punto di vista, l'atlante ha messo profondamente in crisi l'idea contemporanea che la storia, il discorso storiografico debbano necessariamente trovare la loro propria espressione nella narrazione. Tale concezione nar-

rativista³⁷ della storia ha trovato il suo sostenitore più agguerrito e al tempo stesso critico nel filosofo francese Paul Ricoeur, il quale ha dedicato al tema del rapporto tra storia e racconto una delle sue opere capitali³⁸.

La tesi principale da lui sostenuta è che l'attività storiografica si manifesti principalmente come attività narrativa, e che la comprensione storica propriamente detta si compia in modo non diverso da quello relativo alla comprensione del racconto di finzione. Tanto la scrittura storica quanto quella finzionale sarebbero l'espressione di una medesima attività immaginativa, intenta a restituire in una rappresentazione coerente e unitaria la dimensione altrimenti eterogenea e spesso discordante del tempo dell'esistenza. Secondo Ricoeur, dunque, tanto lo storico quanto il romanziere darebbero forma al tempo. Che il tempo raccontato dallo storico, a differenza di quello narrato dal romanziere, sia il tempo di un mondo reale e non semplicemente di finzione non modifica questo assunto di base. L'affinità radicale tra storia e racconto, infatti, è rinvenibile sul piano dell'attività immaginativa e delle risorse cui questa fa riferimento, e per niente affatto sul piano di ciò che viene raccontato. Tali risorse sarebbero quelle che la tradizione letteraria occidentale ha, nei secoli, consegnato al romanzo moderno. Non solo le risorse tecniche e immaginative cui tanto la storia quanto il racconto attingono sono sostanzialmente le stesse; identica è pure la funzione, in senso lato, antropologica che motiva le due attività: quella di riarticolare in modo intelligibile l'esperienza del tempo dell'agire umano – l'esperienza del passato, del presente e del futuro, così come della relazione che li lega.

Ricoeur prende in prestito dalla *Poetica* di Aristotele i concetti che gli sono necessari per ricostruire in modo completo la relazione che lega la storia al racconto di finzione, e in generale per ripensare il concetto stesso di narrazione. L'attività narrativa viene così caratterizzata come mimesis dell'azione, quest'ultima intesa come il concetto capace di esaurire integralmente tutte le dimensioni dell'esistenza storica dell'essere umano. Il mondo dell'uomo è il mondo dell'agire, e la storia degli uomini è la storia delle loro azioni. Ad un tale esteso concetto di azione, Ricoeur affianca un altrettanto esteso concetto di mimesis. La mimesis per Ricoeur è sinonimo dell'attività immaginativa in quanto tale, quella capacità specificamente umana di produrre, o riprodurre, rappresentazioni, di mettere in immagine, di dare forma al mondo.

Se la mimesis narrativa sta a significare l'attività narrativa che produce il racconto, il "cosa" della mimesis, il suo referente, ciò che viene portato a forma, viene chiamato da Ricoeur "mythos". È al livello del mythos che incontriamo propriamente il mondo dell'agire umano. Il mythos, ossia l'intrigo, il plot del racconto, deve essere configurato in modo tale da rendere l'azione o le azioni raccontate intelligibili. La "systasis", ossia la composizione narrativa dell'intrigo, deve venire a capo dell'alto grado di eterogeneità che sempre affligge il mondo contingente dell'agire. Portare ordine nella contingenza delle azioni significa, ad esempio, ordinarne la temporalità linearmente secondo un inizio, uno svolgimento e una fine. La "systasis" lineare non è tuttavia né l'unica né la principale configurazione narrativa capace di guadagnare la chiarificazione del tempo dell'esistenza, come dimostra esemplarmente il romanzo moderno che, in effetti, sembrerebbe aver sconfessato il legame identitario tra racconto e tempo lineare dell'esistenza, e così

offerto al lettore un'esperienza fino ad allora inedita del tempo proprio del mondo umano. Il lavoro sul tempo compiuto dal romanzo moderno, secondo Ricoeur, avrebbe, infatti, dischiuso la possibilità di comprendere e pensare la dimensione temporale dell'esistenza in modo completamente diverso, senza con ciò rinunciare a quell'intelligibilità che, nella sua concezione generale dell'immaginazione, deve pur sempre rimanere la priorità di ogni attività narrativa. Il romanzo moderno, insomma, non avrebbe smesso di dare senso al tempo anche avendo abbandonato le coordinate lineari dell'esperienza quotidiana e intuitiva della temporalità.

Il concetto di mimesis articolato da Ricoeur deve rendere conto da un lato del rapporto che il racconto intrattiene con il *mythos*, dall'altro del rapporto che il racconto intrattiene con il mondo dell'esperienza. Gli è stato in tal senso necessario distinguere tre diversi momenti o aspetti della mimesis narrativa: *mimesis 1*, in cui va rintracciata la «prefigurazione» del racconto, l'intrigo così come si presenta «prima» e al di fuori del racconto compiuto; *mimesis 2*, in cui va riconosciuta l'attività narrativa propriamente detta che soprassiede alla «configurazione» o composizione – si è detto «*systasis*» – narrativa del racconto; *mimesis 3*, in cui di nuovo siamo spinti al di fuori dello spazio e del tempo finzionali e ricondotti nel mondo extranarrativo dell'esperienza quotidiana, quello che banalmente e semplicemente riconosciamo come l'unico mondo reale. Al livello di *mimesis 3*, il ritorno alla realtà extraletteraria è tuttavia tale che il passaggio attraverso il racconto non si presenta come un'esperienza insulare, una sospensione monadica del tempo e dello spazio dell'esperienza effettiva; il mondo della vita viene piuttosto riconfigurato attraverso l'esperienza della lettura e della comprensione. Il lettore vi farà ritorno guardandolo con occhi nuovi e scorgendovi inediti livelli di sensatezza. Tale è il potere del racconto.

La triplice mimesis, secondo Ricoeur, costituisce l'ossatura di ogni attività narrativa, tanto di quella che genera il racconto di finzione quanto di quella che produce il racconto storico. La sola grande differenza tra i due ambiti narrativi riguarda principalmente il livello prefigurativo che sta a monte del racconto, cioè il passato, il quale nel caso della narrazione storiografica è sin dal principio investito di un valore di verità e di realtà che trascende il piano narrativo. Si tratta, infatti, in questo caso di un passato reale, e non di un passato che è reale solo nel mondo di finzione cui, raccontandolo, il romanzo rimanda. La differenza irriducibile che, in questo modo, separa storia e finzione al livello di *mimesis 1*, si ripercuote lungo tutto l'arco della triplice mimesis, fino a raggiungere la massima visibilità al livello della terza mimesis, in cui, come si è detto, il mondo della vita viene riconfigurato dall'esperienza ermeneutica della lettura.

Ricoeur ha dunque potuto sostenere lo statuto primariamente narrativo – ossia linguistico, verbale – del discorso storico sulla base di due fondamentali assunzioni: innanzitutto che il mondo dell'uomo sia *essenzialmente* il mondo dell'agire, in secondo luogo, che tale mondo dell'agire possa essere esclusivamente oggetto di un racconto. Solo attraverso la narrazione, cioè, sarebbe possibile comporre la contingenza delle azioni in una figura o rappresentazione che la sappia restituire come un che di intelligibile, comprensibile, sensato. Si capisce bene, allora, come sulla base di questa duplice presupposizione sia difficile non convenire sulla natura necessariamente narrativa del discorso storiografico.

Il legame tra storia e racconto, peraltro, risulta ulteriormente rinforzato non appena si consideri che, in fondo, ciò che è in gioco per entrambi sono precisamente l'esperienza e la comprensione del tempo umano dell'esistenza nelle sue tre principali dimensioni – il presente, il passato e il futuro. L'innovazione semantica che, al livello di *mimesis* 3, si “scarica” dal piano del racconto a quello extranarrativo della vita riguarda allora precisamente il modo in cui facciamo esperienza del tempo. Tanto il tempo del racconto storico quanto quello del racconto di finzione sono, secondo Ricoeur, pienamente ridicibili al tempo dell'agire, non potendosi concepire alcuna dimensione temporale che sia anche solo in minima parte slegata dall'esistenza attiva dell'individuo. Il tempo, d'altronde, è umano per principio, essendone l'uomo il fondamento ultimo. Non vi è presente, né passato, né futuro se non per l'essere umano. Gli animali non hanno tempo, la loro non è un'esistenza temporale. Allo stesso modo, non esiste un tempo *della* natura, del cielo, del cosmo, così come non vi è un tempo del corpo come tale, se non appunto in quanto iscritti in una relazione intenzionale che termina nell'altra estremità in una coscienza umana.

Riprendendo le riflessioni fatte da Agostino nell'undicesimo libro delle sue *Confessioni*³⁹, Ricoeur arriva ad identificare il tempo come tale nelle sue tre dimensioni, l'estasi del tempo, con la struttura aperta dell'animo umano. Il concetto agostiniano di *distensio animi* (distensione dell'animo) aveva proprio avuto il compito di sostituire, nelle *Confessioni*, il fondamento cosmologico – ossia non umano, esteriore e indipendente dall'uomo – che fino ad allora era stato concepito alla base del tempo. Secondo Agostino, l'animo umano è aperto come un fiore, esposto passivamente alle affezioni che passano e subito svaniscono, lasciando tuttavia una traccia di questo loro passaggio. Tale apertura è una distensione che, in unico movimento, tende verso direzioni non solo diverse ma opposte – il passato e il futuro. Alla distensione dell'animo si oppone una tensione intensiva, *intensio animi*, quasi una contropinta a contenere e a chiudere tale distensione, impedendo la completa dispersione dell'animo nel movimento bifocale del tempo. Se è possibile parlare di animo, o di coscienza ad esempio, come di un nucleo identitario, o di identità – cioè come di un “io” – è solo grazie a tale contromovimento di composizione e contenimento. Il centro verso cui l'*intensio* tende è il presente, inteso, al pari del passato e del futuro, come una direzione piuttosto che semplicemente come un punto o istante del tempo.

Riformulando quanto detto finora, si potrebbe dire che per Ricoeur non solo non è possibile immaginare un tempo che non sia generato dall'apertura dell'animo, che non sia questa stessa apertura. Non è nemmeno possibile ipotizzare un tempo che, anche se ricondotto alla distensione dell'animo, all'apertura della coscienza, riesca a “sfuggire” al contromovimento intensionale del presente – qualcosa come un passato o un futuro *come tali*.

Per Ricoeur, il rapporto tra *distensio* e *intensio* non è affatto stabile né tanto meno può essere stabilizzato in modo definitivo. La proporzione “ottimale” sarebbe quella che vede prodursi una sostanziale concordanza, conformità tra distensione e intensione, tra passato, futuro e presente. Il racconto, attività intensionale per eccellenza, deve proprio produrre la concordanza e ristabilire il primato dell'intensionalità attiva sulla distensione passiva dell'animo.

Tuttavia, come dimostra il romanzo moderno, il racconto può anche produrre la discordanza, e così dischiudere al lettore l'accesso all'esperienza cruciale della fragilità che intimamente abita l'esperienza del senso del tempo. L'accento qui deve cadere sul termine esperienza. Il romanzo moderno non mette *soltanto* in scena il tempo discordante dell'esistenza, ma pone il lettore nella condizione di farne esperienza e quindi di comprenderlo. La discordanza come tale diviene intelligibile, non solo in senso speculativo e astratto, quello che tra l'altro interessa meno Ricoeur, ma anche pratico, grazie all'apertura del racconto sul mondo della vita garantita da *mimesis* 3⁴⁰. Il sapere relativo al tempo dell'esistenza viene così incrementato, al pari della comprensione della natura temporale della coscienza. Grazie a Proust, Mann, Woolf, Joyce, siamo dunque oggi, sembra dire Ricoeur, meglio attrezzati sul piano cognitivo ed esistenziale per comprendere la complessità della nostra esistenza quotidiana, nonché per venirne a capo.

Ma la via della discordanza non è seguita soltanto dal romanzo moderno; essa sembra piuttosto segnare l'attività narrativa della modernità nel suo complesso. Un movimento speculare di allontanamento dalle risorse narrative della tradizione ha infatti scosso anche l'ambito del discorso storiografico, esattamente nella stessa direzione. Anche la storia, così come il racconto di finzione, ha iniziato a mettere in scena la discordanza, e così facendo ha tentato di produrre quella che Ricoeur ha definito l'eclissi del racconto.

Anche nell'ambito della narrazione storiografica, a partire dal lavoro delle "Annales" francesi, si è manifestato un progressivo allontanamento dalla concezione lineare del tempo, a cui ha fatto seguito l'enfaticizzazione del carattere eterogeneo, disordinato, multidimensionale quando non anacronico, dell'esperienza del tempo storico⁴¹. Dal punto di vista del romanzo, il tempo cessa di essere a misura di *animus*, di coscienza, poiché l'individuo non è più interamente capace di governare o dominare in un unico sguardo il tempo della propria vita. Dal punto di vista del racconto storico, il tempo cessa di essere a misura d'uomo, andando a incorporare nella dimensione dell'evento storico temporalità, ritmi, velocità che, lambendo i limiti dell'immobilità fossile, aprono la dimensione della storia su scenari in cui l'uomo non è più presente. Da un lato, dunque, Proust, Joyce. Dall'altro Braudel, così come la storia strutturale.

Secondo Ricoeur, tuttavia, il movimento che sembrerebbe portare la narrazione come tale e, più radicalmente, l'immaginazione moderna verso il trionfo della discordanza, oltre il racconto, in realtà è un falso movimento di oltrepassamento che si rivela infine come il movimento di rinnovamento del racconto stesso, nonché come la riaffermazione del suo primato e della sua indispensabilità antropologica.

Una simile scrittura del disastro, per utilizzare le parole di Blanchot, si compie pur sempre, secondo Ricoeur, come una "systasis", ossia come un'attività compositiva, mimetica, di articolazione intensionale della *distensio* agostiniana. Una vera e propria eclissi del racconto sarebbe di rigore possibile solo se si mettesse in scena non tanto la discordanza in sé, che rimane pur sempre discordanza tra *intensio* e *distensio*, bensì la *distensio animi* in quanto tale, prescindendo dall'intensionalità che le si oppone. Per dirlo in altri termini, l'eclissi del racconto sarebbe possibile soltanto se l'attività immaginativa fosse in grado di mostrare e scopri-

re una dimensione in cui il tempo esiste a prescindere dall'uomo, e quindi a prescindere anche da questa attività; una dimensione che, per la stessa difficoltà di immaginarla, si può considerare come vicina, ma non pienamente coincidente, con l'apertura della coscienza al mondo colta dal lato della sua pura passività.

Per Ricoeur, tuttavia, già solo l'economia di una simile ambizione risulterebbe sospetta, soprattutto dal punto di vista della conoscenza storiografica, dove la rinuncia alla dimensione e alla misura umane sancirebbe la fine della storia stessa, la distruzione del suo significato. La storia è storia dell'umanità, e il tempo che essa narra è il tempo misurato dalle azioni degli uomini.

Mi sembra tuttavia che la posizione a prima vista inattaccabile di Ricoeur debba essere ripensata proprio alla luce del lavoro warburghiano. Quello che Warburg ha cercato di fare con l'Atlante è precisamente quello che Ricoeur aveva definito come uno scopo implausibile per l'indagine storiografica.

Mnemosyne ha infatti rappresentato il tentativo di raccontare la storia della memoria culturale dell'Antico dal punto di vista esclusivo dei suoi effetti, della sua forza patetica. Il tempo della storia che così viene messo in scena è quello, in termini agostiniani, relativo al versante puramente distensivo dell'apertura dell'animo, il versante della *affectio*. In altre parole, l'atlante ha cercato di raccontare il tempo specifico di quella memoria, di quel passato, che sempre eccedono la capacità intensiva, compositiva, immaginativa della coscienza.

È in questo senso che l'atlante può essere considerato come la messa in scena della scomparsa dell'individuo. *Mnemosyne* rivela, da questo punto di vista, ambizioni anche più radicali di quelle che hanno mosso i capisaldi della narrativa contemporanea. Metaforicamente, si potrebbe dire che l'atlante warburghiano ha cercato di mettere in scena la *madeleine* di Proust come tale, o meglio l'effetto-*madeleine*, preservandolo dal lavoro di rammemorazione narrativa cui la scrittura proustiana l'ha sottoposto. L'ambizione era quella di rappresentare la passività della memoria come tale, nel suo manifestarsi.

Tuttavia, l'umanità del tempo, questa era la preoccupazione principale di Ricoeur, non viene per questo completamente neutralizzata. Il fuori-misura a cui, in questo modo, il tempo della storia viene restituito, non vanifica integralmente il significato umano della temporalità. La relazione viene però rovesciata. Si potrebbe dire che se grazie ad Agostino, e con Ricoeur, siamo in grado di comprendere che il tempo esiste come apertura dell'animo umano, grazie all'atlante warburghiano possiamo ora immaginare l'animo come una fessura che tende a chiudersi nel tempo, senza peraltro mai completamente riuscirci.

Questo sguardo al di fuori del soggetto, Warburg lo ha guadagnato rinunciando al racconto e optando per le immagini. D'altro canto, egli non avrebbe potuto fare altrimenti. Riprendendo la metafora proustiana, l'atlante è stato concepito da Warburg come una gigantesca *madeleine* con lo scopo di mettere l'osservatore nella medesima posizione in cui Proust si è trovato quando la violenza della memoria di Combray si è riversata come un'onda improvvisa su di lui. Sappiamo bene cosa è accaduto in reazione a quello scontro: una ricerca è cominciata, la ricerca di quel tempo perduto – Combray o la *madeleine*, come distinguerle? – che solo il lavoro della scrittura ha saputo portare a termine. La scena primaria della cultura occidentale che *Mnemosyne* ha ricostruito è l'opposto di un invito alla passività, sebbene

senza l'esperienza vissuta di tale passività orchestrata dall'atlante persino il mero bisogno di una ricerca del tempo perduto della nostra cultura sarebbe impensabile. L'individuo ricompare dunque come protagonista attivo della propria storia di fronte all'atlante. Il lavoro della scrittura ora può, e deve, cominciare.

Note

1. Su Aby Warburg in generale, cfr. tra gli altri, in italiano: E. H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale* (1970), Feltrinelli, Milano 1983; S. Ferretti, *Il demone della memoria. Simbolo e tempo storico in Warburg, Cassirer, Panosky, Marietti*, Genova 1984; "Storie di fantasmi per adulti": il pathos delle immagini nelle ricerche di Aby Warburg sulla rinascita del paganesimo antico, in "aut/aut", 199-200, gennaio-aprile 1984; C. Cieri Via, *Nei dettagli nascosto. Per una storia del pensiero iconologico*, Carocci, Roma 1994; G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte* (2002), Bollati Boringhieri, Torino 2006; K. W. Forster, K. Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della memoria*, a cura di M. Centanni, Bruno Mondadori, Milano 2002; C. Cieri Via, P. Montani, *Lo sguardo di Giano. Aby Warburg fra tempo e memoria*, Nino Aragno Editore, Torino 2004.

2. Per gli scritti di Warburg in lingua originale si rimanda alla pubblicazione delle sue *Gesammelte Schriften. Studienausgabe* ancora in corso presso la casa editrice Akademie di Berlino. Cfr. anche le *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, herausgegeben von D. Wuttke, im Verbindung mit C. G. Heise, Koerner, Baden-Baden 1979. In traduzione italiana, cfr. *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura raccolti da Gertrud Bing*, La Nuova Italia, Firenze 1966, così come la traduzione delle *Gesammelte Schriften* presso l'editore Nino Aragno. Sono stati finora tradotti i seguenti volumi: *Opere*, I.1, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti. (1899-1914)*, a cura di M. Ghelardi, Nino Aragno Editore, Torino 2004; *Opere*, II.1, *Mnemosyne: l'Atlante delle immagini*, a cura di M. Warnke, con la collaborazione di C. Brink, edizione italiana a cura di M. Ghelardi, Nino Aragno Editore, Torino 2002; *Opere*, II.2, *Gli Hopi. La sopravvivenza dell'umanità primitiva nella cultura degli indiani dell'America del Nord*, a cura di M. Ghelardi, Nino Aragno Editore, Torino 2006.

3. E. Panofsky, *Studi di iconologia*, Einaudi, Torino 1995 (1ª ed. 1975).

4. F. Saxl, *La storia delle immagini* (1957), Laterza, Roma-Bari 1990.

5. E. H. Gombrich, *Immagini simboliche*, Einaudi, Torino 1978². Sulla diversità dell'approccio iconologico gombrichiano, insiste Richard Woodfield nella sua *Introduzione* a E. H. Gombrich, *Dal mio tempo*, Einaudi, Torino 1999.

6. Sul concetto di *Kulturgeschichte*, cfr. il classico E. H. Gombrich, *In cerca della storia della cultura*, in Id., *Ideali e idoli. I valori nella storia dell'arte*, Einaudi, Torino 1986.

7. B. Roeck, *Der junge Aby Warburg*, Verlag C. H. Beck, München 1997.

8. Gombrich, *Aby Warburg*, cit., pp. 93-4.

9. Sullo sviluppo e sull'articolazione della concezione burckhardtiana della Rinascenza, cfr. M. Ghelardi, *La scoperta del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1991, in cui viene affrontato anche il problema della lettura "nietzschiana" dell'opera di Burckhardt in voga alla fine dell'Ottocento.

10. Cfr. J. Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia* (1860), Sansoni, Firenze 1980⁶ (1ª ed. 1952).

11. Id., *Storia della civiltà greca*, 2 voll., con un'introduzione di A. Momigliano, Sansoni, Firenze 1955.

12. Ma sulla distanza incolmabile che separava i due studiosi, ancora attuale è Karl Löwith, *Jacob Burckhardt. L'uomo nel mezzo della storia* (1936), Laterza, Roma-Bari 2004 (1ª ed. 1991), particolarmente pp. 3-49. Cfr. anche A. Warburg, *Burckhardt e Nietzsche* (1927), introduzione a J. Burckhardt, F. Nietzsche, *Carteggio*, a cura di M. Ghelardi, Nino Aragno Editore, Torino 2002.

13. Cfr. tra gli altri, S. Contarini, *Botticelli ritrovato. Frammenti di un dialogo tra Aby Warburg e André Jolles*, in "Prospettiva", LX-VIII, 1992, pp. 87-93; B. Roeck, *Florenz 1900. Die Suche nach Arcadiä*, C. H. Beck Verlag, München 2001.

14. Cfr. A. Warburg, *Sandro Botticelli* (1898), in Id. *Opere*, I.1, cit.
15. Cfr. A. Warburg, *La "Nascita di Venere" e la "Primavera" di Sandro Botticelli* (1893), in Id., *Opere*, I.1, cit., con in appendice le cosiddette *Quattro Tesi*.
16. A. Warburg, *Le ultime volontà di Francesco Sassetti* (1907), in Id., *Opere*, I.1, cit.; Id., *Arte del ritratto e borghesia fiorentina. Domenico Ghirlandajo in Santa Trinita: i ritratti di Lorenzo de' Medici e dei suoi familiari* (1902), in Id., *Opere*, I.1, cit.
17. A. Warburg, *Dürer e l'antichità italiana* (1905), in Id., *Opere*, I.1, cit.; Id., *L'ingresso dello stile anticheggiante nella pittura del Primo Rinascimento* (1914), in Id., *Opere*, I.1, cit. In generale, sul Rinascimento nordico, cfr. Id., *Delle Imprese amorose nelle più antiche incisioni su rame fiorentine* (1905) e *La posizione dell'artista nordico e dell'artista meridionale nei confronti dei soggetti delle opere d'arte* (1912), in Id., *Opere*, I.1, cit.
18. Questo rimane un aspetto del pensiero e del lavoro warburghiano a dir poco fondamentale e tuttavia ancora decisamente poco studiato; unica eccezione, al momento, è costituita da A. Pinotti, *La sfida del batavo monocolo. Aby Warburg, Fritz Saxl, Carl Neumann sul Claudius Civilis di Rembrandt*, in "Rivista di storia della filosofia", LX, n.s., 3, 2005, pp. 493-539.
19. Warburg, *La "Nascita di Venere" e la "Primavera" di Sandro Botticelli*, cit., p. 149.
20. Cfr. a tal proposito le considerazioni warburghiane sulla scoperta rinascimentale del *Laocoonte* attraverso il rinvenimento di una piccola copia romana nel 1488, in Warburg, *Dürer e l'antichità italiana*, cit., p. 417 e Id., *L'ingresso dello stile ideale anticheggiante*, cit., p. 675.
21. La memoria dell'Antico da un lato agì sull'individuo rinascimentale come incitamento all'autodeterminazione, all'affermazione della «propria libertà personale»; dall'altro «siccome questo incitamento si svolgeva come una funzione mnemica – era stato cioè purificato attraverso forme coniate precedentemente grazie a una creazione artistica –, tale restituzione restò appunto un atto che finì col prescrivere al genio artistico il suo luogo spirituale tra l'autorinuncia istintuale all'Ego e la consapevole creazione formale delimitante: tra Dioniso e Apollo per l'appunto. Si trattò dunque di un luogo dove il genio artistico poté comunque dare un'impronta propria al suo linguaggio formale più personale» (A. Warburg, *Introduzione* [1929], in Id., *Opere*, II.1, cit., p. 4).
22. Per una analisi complessiva degli aspetti e dei concetti caratteristici dell'estetica warburghiana, cfr. M. Pallotto, *Vedere il tempo. La storia warburghiana oltre il racconto*, Neu, Roma 2007, particolarmente la prima parte (*Oltre la storia dell'arte*).
23. In particolare, con il Nietzsche della *Geburt der Tragödie*. Cfr. F. Nietzsche, *La nascita della tragedia dallo spirito dionisiaco della musica* (1872), a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 1977. Su Warburg e Nietzsche, cfr. H. Pfothner, *Das Nachleben der Antike: Aby Warburgs Auseinandersetzung mit Nietzsche*, in "Nietzsche – Studien", 14, 1985, pp. 298-313.
24. Cfr. Aristotele, *Poetica*, introduzione e note di D. Lanza, Rizzoli, Milano 1994.
25. Cfr., in generale, sulla libertà caratteristica dell'atteggiamento rinascimentale tanto nell'imitazione dei modelli antichi quanto nell'intervento concreto sulle opere d'arte antiche, assolutamente impensabile nei termini moderni della conservazione e della cura dei beni storico-culturali, l'importante libro di L. Barman, *Unearthing the Past. Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*, Yale University Press, New Haven-London 1999.
26. S. Freud, *Al di là del principio di piacere* (1920), in Id., *Opere*, a cura di C. L. Musatti, vol. IX, Boringhieri, Torino 1977.
27. A. Warburg, WIA [Warburg Institute Archive], III, 71, *Schematismus der Pathosformeln*, 1905.
28. Cfr. le tavole dell'atlante nn. 25, 39 e 46.
29. Cfr. in generale A. Pinotti, *Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*, Mimesis, Milano 2001 (1ª ed. 1998).
30. Tra gli altri, cfr. M. Warnke, *Introduzione*, in A. Warburg, *Opere*, II.1, cit.; Forster, Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della memoria*, cit.
31. Cfr. M. Warnke, *In Der Leidschatz wird humaner Besitz, in Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, herausgegeben von W. Hofmann, M. Warnke und G. Syamken, Frankfurt a.M. 1980; S. Settis, *Verso Mnemosyne*, in Id. (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, vol. I, Einaudi, Torino 1984; U. Keller, *Visual Difference: Picture Atlases from Winckelmann to Warburg and the Rise of Art History*, in "Visual Resources", XVIII, 2001, pp. 179-99.

32. Principalmente, ma non esclusivamente, come ha a suo tempo ben dimostrato J. Seznec in *La sopravvivenza degli antichi dèi. Saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentali* (1940), Boringhieri, Torino 1981. Sulla storia del *Nachleben* letterario della memoria dell'antico, cfr. E. R. Curtius, *Letteratura della letteratura*, a cura di L. Ritter Santini, il Mulino, Bologna 1984 (1^a ed. 1963).

33. Dagli anni Sessanta in poi, le cose sono decisamente cambiate. Il concetto di una «bio-storia», introdotto da Foucault nel primo volume della sua *Storia della sessualità (La volontà di sapere)*, Feltrinelli, Milano 1984, pp. 126-7) come *pendant* della categoria della «bio-politica», ha trovato a partire dalla fine degli anni Settanta un'immediata ricaduta applicativa, in particolare nell'ambito della storia sociale, e più specificamente nell'ambito della storia della medicina, non più, e non solo, considerata come un ambito specialistico della storia della scienza bensì come uno degli accessi strategicamente più importanti alla comprensione della storia dell'uomo e delle società in generale. I lavori di Roy Porter sono a tal riguardo imprescindibili. Sul concetto di «bio-storia», cfr. di Foucault anche il suo *Bio-storia e bio-politica*, in Id., *Discipline, poteri, verità. Detti e scritti 1970-1984*, a cura di M. Bertani e V. Zini, Marietti, Genova-Milano 2008. Sull'ampia influenza svolta dalle riflessioni foucaultiane nell'ambito delle scienze sociali e umane in generale, cfr. il lavoro a più mani C. Jones, R. Porter (eds.), *Reassessing Foucault: Power, Medicine and the Body*, Routledge, London 1994. In parte nata dalle premesse teoriche foucaultiane, in parte inconsapevolmente conforme ad esse, segno concreto della correttezza delle «diagnosi» politico-culturali della contemporaneità del filosofo francese, la bio-storia è oggi oggetto di una bibliografia e di una pratica sterminate. Mi limiterò qui, per motivi di spazio, a segnalare i lavori di Stephen Boyden (*Western Civilization in Biological Perspective. Patterns in Biobistory*, Clarendon, Oxford 1987; *Biobistory. The Interplay Between Human Society and the Biosphere*, Taylor & Francis, London 1992; *The Biology of Civilization. Understanding Human Culture as a Force in Nature*, UNSW Press, Sidney-Great Britain 2004).

34. Sul concetto ermeneutico della «storia degli effetti» (*Wirkungsgeschichte*) cfr. H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 2000, particolarmente pp. 621-35.

35. Di «espressione senza soggetto» ha parlato Philippe-Alain Michaud nel suo *«Zwischenreich». Mnemosyne, o l'espressività senza soggetto*, in M. Bertozzi (a cura di), *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dèi*, Franco Cosimo Panini, Ferrara 2002.

36. Cfr. Werner Hofmann, *Der Mnemosyne-Atlas. Zu Warburgs Konstellationen*, in R. Galitz, B. Reimers (hrsg.), *Aby Warburg: «Ekstatische Nympe... trauernder Flussgott». Portrait eines Gelehrten*, Dölling und Galitz, Hamburg 1995, particolarmente pp. 172-3. E B. Cestelli Guidi, *Mnemosyne e la collezione astratta*, in S. Puglia (a cura di), *Leaving Pictures – Via dalle immagini. Verso un'arte della storia*, Menabò, Salerno 1999. Nell'ambito di una ricerca volta a ricostruire le implicazioni e gli effetti per niente neutri prodottisi nel campo della conoscenza storico-artistica in seguito all'introduzione della riproduzione fotografica, cfr. della stessa autrice anche il bello e recente saggio *Il fotografo al museo*, in H. Wölfflin, *Fotografare la scultura*, a cura di B. Cestelli Guidi, con due foto e una nota di M. Delogu, Tre Lune, [s.l.] 2008.

37. W. H. Dray, *Laws and Explanation in History*, Oxford University Press, London 1957; W. B. Gallie, *Philosophy and the Historical Understanding*, Chatto & Windus, London 1964; M. Mandelbaum, *The Anatomy of Historical Knowledge*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1977; A. C. Danto, *Narration and Knowledge*, Columbia University Press, New York 1984; D. Carr, *Time, Narrative and History*, Indiana University Press, Bloomington 1986; L. O. Mink, *Historical Understanding*, Cornell University Press, New York 1987; H. White, *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1987.

38. P. Ricoeur, *Tempo e racconto* (1983-1985), 3 voll., Jaca Book, Milano 1986-87.

39. Agostino, *Confessioni*, a cura di C. Carena, Mondadori, Milano 1997.

40. Solo il racconto, d'altro canto, è secondo Ricoeur in grado di comporre le aporie speculative in cui incappa inevitabilmente l'indagine filosofica sul tempo.

41. Cfr. F. Braudel, *Scritti sulla storia* (1969), Bompiani, Milano 2003. Georges Didi-Huberman ha analizzato il carattere complesso ed eterogeneo della temporalità storica warburgiana nel suo *L'immagine insepolta*, cit. Come ho già osservato altrove, nonostante lo studioso francese sottolinei la distanza quasi conflittuale tra il progetto delle «Annales», in particolare

relativamente alle ricerche di Fernand Braudel, e il lavoro warburghiano, la riflessione svolta dal suo libro finisce paradossalmente per riaffermare la comprensione della profonda affinità che lega la *Kunstgeschichte* dello storico amburghese al lavoro braudeliano – laddove, certamente, di Braudel venga offerta una lettura diversa da quella troppo semplificata che Didi-Huberman ci dà nella sua opera.