

⊕

Simbolo e mimesi in Warburg.
Appunti sui *Frammenti costitutivi per una*
teoria pragmatica dell'espressione
Francesco Valagussa
(Università Vita-Salute San Raffaele – Milano)
valagussa.francesco@hsr.it

Articolo sottoposto a *double blind peer review*

Title: Symbol and Mimesis in Warburg. Notes on *Fragments on a Pragmatic Theory of Expression*.

Abstract: The article focuses on a group of Warburg's fragments in order to connect his theory of the symbol to the function of memory and the role played by imitation. Going beyond the arbitrariness of the sign, the symbol stands as a force capable of choosing a character that can distinguish a certain multiplicity of elements and thus delineate a perimeter, an extension. Such an operation makes it possible to progressively bring order into the chaos of perceptions and to create clearly recognisable characters, through which one can frame and give meaning to that which presents itself in the empirical sphere for the first time. On the other hand, these same operations must be read as a process by which consciousness takes shape, as if it were a kind of unconscious organisation of matter.

Keywords: Imitation, Warburg, Symbol, Sign, Perception.

«Motto: "Tu vivi e non mi fai male"»¹.

All'interno dei *Grundlegende Bruchstücke* di Warburg si trova un gruppo di frammenti databili attorno al marzo del '91 testimonia un accostamento incessante e quasi ossessivo tra il simbolo e il suo carattere arbitrario. Ne riprendiamo quattro:

1) «*Segno*. Il segno si basa su una sorta di dimenticanza arbitraria. Nel caso di un portatore il cui ambito di coscienza è vincolato (il che segna il resto dell'intera

¹ A. Warburg, *Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde*, fr. 1, p. 26. Tr. it. *Frammenti costitutivi per una teoria pragmatica dell'espressione*, a cura di S. Müller, Edizioni della Normale, Pisa 2011, p. 184. I numeri di pagina si riferiscono entrambi all'edizione curata da Susanne Müller, che reca sia l'originale tedesco, sia la traduzione italiana.

volontà), si sottolinea solo ciò che lo rende diverso in questo cerchio (non nel mondo dei fenomeni); la sussunzione parziale rende superflua una caratteristica individuale» (fr. 149 – 4.III.91).

2) «*Simbolo*. Il simbolo è un segno (non un nome univoco) inteso arbitrariamente come nome univoco» (fr. 153 – 14.III.91).

3) «*Simbolo*. Sottolineatura arbitraria di un nome tratto da una molteplicità, altrimenti impossibile da abbracciare. Sottolineatura arbitraria di un oggetto posseduto tratto da una molteplicità di portatori reali che altrimenti sarebbero incapaci di un movimento omogeneo» (fr. 141a – 25.III.91).

4) «*Simbolo*. Nella simbolizzazione, l'immagine di un portatore che si trova all'interno di un certo ambito viene arbitrariamente isolata, sostituita e percepita come un *Realium* denominato» (fr. 169a – 4IV.91).

Oltre al binomio simbolo-arbitrarietà², ciascuno di questi frammenti pone in campo un'ulteriore serie di termini, che consente di delineare in maniera via via più precisa la nozione di simbolo intesa come *Umfangbestimmung*, vale a dire come “determinazione dell'estensione”³. *Umfang* è certamente estensione, talvolta anche circonferenza, nel senso di un certo perimetro, tuttavia “*Fang*” in realtà designa la presa, ma anche la preda, anzi addirittura la cattura. Nessuna “*Umfang*”, dunque, a prescindere dalla determinazione stessa: la *Bestimmung* consente di intendere una certa area, dapprima e di per sé del tutto sfumata, inconsistente, al limite dell'impalpabile, come “estensione”, vale a dire come zona che adesso – e soltanto adesso – è perimetrata da un gesto, è catalizzata da una *sottolineatura arbitraria* di un qualche tratto su cui l'intero contenuto di un certo spazio finisce per sintonizzarsi.

A partire dai frammenti citati emergono con insistenza almeno tre elementi irrinunciabili per comprendere la funzione svolta dal simbolo: nome, dimenticanza, portatore.

1. *Designare/denominare*

Il primo fattore che si tratta d'intendere nel suo “modo di funzionamento” è rappresentato dal nome. Il terzo frammento ci dice che il nome è tratto, chiaramente, da una molteplicità di elementi: sarebbe riduttivo, tuttavia, intendere la dinamica messa in atto dal nome come l'arbitraria scelta di un tratto rispetto ad

² Solo nel primo caso in realtà la parola simbolo non è nominata, ma implicitamente, a partire dagli altri frammenti si può connettere il segno nella sua arbitrarietà a quanto affermato nei frammenti successivi a proposito di quella che va profilandosi come una teoria del simbolo.

³ A. Warburg, *Symbolismus als Umfangbestimmung*, in *Werke in einem Band*, a cura di M. Treml, S. Weigel, P. Ladwig, Suhrkamp, Berlin 2010, p. 615-627. Sull'importanza di questo testo, non un vero e proprio saggio, dal momento che si presenta ancora piuttosto in forma quasi di abbozzo, è tornato recentemente anche M. Ghelardi, *Introduzione*, in A. Warburg, *Fra antropologia e storia dell'arte. Saggi, conferenze e frammenti*, a cura di M. Ghelardi, Einaudi, Torino 2021, pp. XIV-XV.

altri “possibili candidati”. Warburg dice piuttosto che a prescindere dal nome quella stessa molteplicità risulterebbe impossibile da abbracciare – forse qui non si esagera a vedere in quell’abbracciare (*übersehbar*) la traduzione tedesca del termine aristotelico εὐσύνοπτον, che noi troviamo nella *Poetica* per indicare quella “grandezza” che si può facilmente abbracciare con lo sguardo, e che quindi risulta εὐμνημόνευτον, vale a dire facilmente memorizzabile⁴.

Il nome, dunque, consente di abbracciare una molteplicità di tratti. Sappiamo, a partire dal secondo frammento citato, che il simbolo scatta quando un segno – che non è un nome univoco – viene inteso come nome univoco: in questa scelta consiste, peraltro, l’arbitrarietà che innalza il segno a simbolo; il nome di per sé non è mai univoco, ma diviene univoco perché attraverso una simile imposizione arbitraria noi riusciamo letteralmente a “denominare una zona”, a determinare una certa estensione. A questo proposito si potrebbe citare un ulteriore frammento, sempre del marzo ’91:

«Simbolo. Simbolica è la denominazione attraverso un’immagine: tale denominazione implica una finalità nella misura in cui il disordine caotico è superato grazie alla creazione di un legame durevole tra un portatore e qualsiasi prodotto del movimento riflesso»⁵.

In tale contesto, a noi importa restare sulla “finalità” della denominazione, vale a dire la capacità di ridurre, di superare – qui Warburg adopera un termine piuttosto pesante all’interno della tradizione filosofica, ossia *Aufhebung* – il disordine caotico che costituisce l’esperienza più elementare del vivente. C’è una finalità precisa che presiede, anche sotto un profilo biologico, l’intera operatività del simbolo, e che si condensa nel motto citato in esergo: «“Tu vivi e non mi fai male”»⁶. Attraverso l’immagine noi “denominiamo il caos”, nel senso che il gesto arbitrario tramite cui eleviamo il segno all’univocità consente di trattare quel caos indistinto, di gestirlo attraverso la determinazione di estensioni, la perimetrazione di aree contraddistinte e caratterizzate da un simbolo. “Caratterizzare” potrebbe addirittura essere inteso qui in senso tecnico vichiano. Di fronte alla locuzione “caratteri poetici” Jürgen Trabant ha richiamato correttamente l’importanza dell’etimo greco: «*chárax* è il “palo acuminato”; *chárassen* significa “acuminare, incidere, imprimere”; *cháragma* è l’incisione e lo stampo. Il *charaktér* è dunque lo strumento per incidere o coniare e al tempo stesso è ciò che è coniato, ad esempio il conio di monete, è lo stampo e l’impronta dello stampo»⁷. È signi-

⁴ Cfr. Aristot. *Poet.*, VII, 1451 a 5-6. Tr. it. *Poetica*, a cura di D. Guastini, Carocci, Roma 2010, p. 65, anche se in tale contesto la “grandezza” in questione, dunque la sua abbracciabilità e la sua conseguente possibilità di essere memorizzata, concerne la trama della tragedia.

⁵ A. Warburg, *Grundlegende Bruchstücke*, fr. 141b, p. 72. Tr. it. p. 227.

⁶ Ivi, fr. 1, p. 26. Tr. it. p. 184.

⁷ Cfr. J. Trabant, *Neue Wissenschaft von alten Zeichen: Vicos Sematologie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1994. Tr. it. di D. Di Cesare, *La scienza nuova dei segni antichi. La sematologia di Vico*, Laterza, Roma-Bari 1996, p. 43.

ficativo, e congeniale al nostro ragionamento sull'*Umfangbestimmung*, come per traslato il termine *χάραξ* finisca poi per designare l'intera palizzata e addirittura il campo trincerato, ossia l'accampamento: in analogia alla dinamica dello stampo, il palo acuminato è insieme ciò che contraddistingue, ma anche ciò che consente di perimetrare un certo ambito, anzi di delimitare – in gergo vichiano – una zona caotica, indeterminata, trasformandola in un ambito *certo*, indi tale e non altro⁸.

Per provare dunque a sciogliere immediatamente l'ambiguità tra designazione e denominazione si potrebbe semplicemente procedere nella lettura del frammento 141b. Là dove si è appena intesa la simbolica come “denominazione attraverso un'immagine”, si prosegue nei termini che seguono: «la designazione (denominata attraverso la *comparazione*) poggia invece sulla nostra capacità di rappresentarci più oggetti simultaneamente»⁹. L'importanza della comparazione in queste righe risulta inaggirabile, come dimostra in modo inequivocabile il frammento 128: «Ogni simbolo si basa su una comparazione: essa si prefigge un chiarimento mediante una sostituzione del portatore, il quale, allorché è subordinato, non è più una persona nominata, bensì designata»¹⁰.

Il simbolo si presenta quindi da un lato come la circoscrizione di un ambito¹¹, dall'altro come «espressione tradotta in immagine che viene evocata per l'incapacità del soggetto che percepisce a comparare l'oggetto nella sua estensione più limitata»¹². Per cercare di offrire una visione sintetica di tutti questi addentellati che circondano la nozione warburghiana di simbolo potrebbe essere proficuo ricorrere alla polarità di forma ed evento individuata da Carlo Diano: se l'evento è il *thambos*, l'*horror*, la *Scheu* di Otto, e l'angoscia di Kierkegaard, «la reazione dell'uomo a questo emergere del tempo e aprirsi dello spazio creatigli dentro e d'intorno dall'evento è di dare a essi una struttura e chiudendoli dare norma all'evento»¹³. I nomi sono chiusure d'eventi, i simboli sono chiusure d'eventi, e più in generale – prima che si arrivi alla forma greca – si potrebbe dire che «ciò che differenzia le civiltà umane, come le singole vite, è la diversa chiusura che in esse vien data allo spazio e al tempo dell'evento, e la storia dell'umanità, come la storia di ciascuno di noi, è la storia di queste chiusure. Tempi sacri, luoghi sacri, tabù,

⁸ Cfr. G. Vico, *Principj di Scienza nuova* [1744], in *La scienza nuova. Le tre edizioni*, a cura di M. Sanna e V. Vitiello, Bompiani, Milano 2012, p. 861: «Natura di cose altro non è, che *nascimento* di esse in *certi tempi*, e con *certe guise*; le quali *sempre*, che sono *tali*, indi *tali*, e non *altre nascon le cose*».

⁹ A. Warburg, *Grundlegende Bruchstücke*, cit., fr. 141 b, p. 72. Tr. it. P. 227.

¹⁰ Ivi, fr. 128, p. 70. Tr. it. P. 225.

¹¹ Cfr. a questo proposito ivi, fr. 286, p. 102. Tr. it. p. 259: «*Simbolo*. Il patrimonio di esperienze sostituisce la differenziazione di una nuova formazione conforme allo scopo circoscrivendo grazie al cosiddetto elemento simbolico».

¹² Ivi, fr. 232b, p. 93. Tr. it. p. 247.

¹³ C. Diano, *Il pensiero greco da Anassimandro agli stoici*, in *Studi e saggi di Filosofia antica*, Antenore, Padova 1973, p. 12. Si precisa che attualmente il testo è disponibile in una raccolta più ampia. Cfr. id., *Opere*, a cura di F. Diano, Bompiani, Milano 2022.

riti e miti non sono che chiusure d'eventi. Il quadro di una civiltà primitiva è dato dal quadro spaziale e temporale in cui vengono collocati gli eventi»¹⁴.

Queste parole di Diano probabilmente aiutano a fare luce sul coacervo di termini che ruotano attorno al simbolo: la denominazione accade quando arbitrariamente facciamo di un segno un nome univoco. Tale operazione, tuttavia, comporta la trasposizione di quella certa espressione in un'immagine – il simbolo è un'espressione tradotta in immagine – e ciò può accadere solo a mezzo di una *comparazione*. Per determinare un certo ambito e catalizzarlo attorno a un certo carattere simbolico non possiamo scegliere arbitrariamente un tratto e fare di quel tratto il marcatore di quella zona: il simbolo non è un nome, arbitrariamente reso univoco, ma è il trasformarsi di quella univocità in un segno capace di abbracciare un'intera area, una molteplicità di riferimenti.

Il simbolo, dunque, non coincide con qualche elemento colto e selezionato all'interno dell'orizzonte empirico, nel senso che non si tratta di una componente prelevata dal contesto reale, e fatta assurgere a segno: la designazione poggia infatti sulla capacità di rappresentarci più oggetti simultaneamente. Tale simultaneità è da pensare come consustanziale alla comparazione, intesa – come abbiamo appena letto – quale *chiarimento mediante la sostituzione del portatore*¹⁵. La determinazione dell'estensione non trasceglie un fattore tra i tanti disponibili a portata di mano elevandolo a segno: il segno si costituisce come sostituzione di ciò che è effettivamente presente grazie alla capacità di tenere insieme più oggetti contemporaneamente: la designazione che costruisce il simbolo è una sorta di “gesto della mente”. Per dirla di nuovo *a là Vico*, ci troviamo dinnanzi a quella «innata proprietà della *mente umana* che è naturalmente portata a *dilettarsi dell'uniforme*»¹⁶. L'arbitrarietà mediante cui il simbolo viene a costituirsi riguarda la capacità di designare univocamente un certo ambito tramite un segno “mentale”, un gesto di comparazione e di sostituzione, in modo che risulti possibile abbracciare con lo sguardo una molteplicità di elementi e dunque costruire quello stesso ambito.

Forse, a questo punto, sarà necessario soffermarsi su un esempio offerto da Warburg stesso, nel marzo del '90.

«I. Simbolo: “Leone di Luca”

II. Comparazione (metafora): “Il leone si aggira cercando chi divorare”

III. Immagine: il leone nel deserto.

ad I. La proprietà parziale, basata sulla conoscenza della relazione esterna di un secondo oggetto con quello dato.

ad II. Proprietà parziale, isolata e permanente tramite identificazione nella proprietà con un portatore vivente della stessa.

¹⁴ Cfr. *ivi*, p. 12.

¹⁵ A. Warburg, *Grundlegende Bruchstücke*, cit., fr. 128 a, p. 70. Tr. it. p. 225.

¹⁶ G. Vico, *Principi di Scienza nuova* [1744], cit., p. 1173. La medesima espressione torna anche *ivi*, p. 871, nella Dignità XLVII. I corsivi sono presenti nell'originale vichiano.

ad III. Attingere all'immagine della memoria senza tendenza all'isolamento»¹⁷.

Al di là del fatto che la citazione biblica presente al punto II si riferisce testualmente a un passo della *Prima lettera di Pietro*¹⁸, e dunque il leone dovrebbe essere “di Pietro”, e non “di Luca”, la scansione Simbolo-Comparazione-Immagine consente di illustrare la dinamica attraverso cui si costituisce la determinazione dell'estensione: abbiamo già rilevato come il simbolo sia un'«espressione tradotta in immagine»¹⁹. Tale “espressione”, a nostro avviso, coincide in effetti con quanto abbiamo chiamato sinora il “nome”, il quale inteso arbitrariamente come univoco si trasforma direttamente in segno e dunque dà adito al simbolo.

A questo livello, però, appare indispensabile chiarire come col termine “nome” Warburg probabilmente non intenda un nome nel senso per così dire grammaticale del termine. Per intendersi “leone” in questo caso non è il tipo di nome che cerchiamo: il leone diventa in effetti segno di un “concetto” – ma qui concetto è certamente una parola inappropriata – assai vasto, che coincide grosso modo con il diavolo, con il nemico, per adoperare i termini testuali dovremmo dire è ἀντίδικος, oppure διάβολος. Questa è la determinazione d'estensione ricompresa sotto ciò che il leone come segno designa e che viene espresso appunto nell'immagine del leone nel deserto.

Fondamentale, a tal proposito risulta il potenziale sotteso all'immagine complessiva del leone che si presta ad essere il luogo in cui precipita l'esito di un'attività di comparazione: tale immagine balza agli occhi (della mente) come momento in cui si condensano tutta una serie piuttosto vasta di esperienze dirette, sensazioni, echi, tracce del nostro vissuto, che vengono trasferite – letteralmente nel senso di un *metaphérein* – entro un “segno di chiusura”. Il nome arbitrariamente inteso come nome univoco, capace di raccogliere una molteplicità di tratti non è il nome comune maschile singolare “leone”, che certamente può avere luogo come componente di una certa struttura grammaticale soltanto dopo l'istituzione del segno e dunque del simbolo. Solo a questo punto possiamo dire “leone” in termini astratti.

Per offrire un esempio di “nome univoco” potremmo affidarci di nuovo a un paragone che sorge col pensiero vichiano. Quando i bestioni chiamano “*iOUS*” il dio la cui voce sentono rimbombare nel fragore del tuono, quello si potrebbe chiamare un “nome” nel senso warburghiano del termine: da quello *iOUS* – di cui rimarrà indimostrabile se si sia trattato effettivamente di una immagine onomatopeica, quasi di una sorta di imitazione fonica del rumore del tuono immediatamente dopo il lampo – sorgerà poi *Jous*, da cui Giove, ma – aggiunge Vico – anche lo stesso *Jus* e dunque la giustizia²⁰. Come è noto, Benveniste²¹

¹⁷ A. Warburg, *Grundlegende Bruchstücke*, cit., fr. 53, p. 43. Tr. it. p. 200.

¹⁸ 1Pt. 5, 8.

¹⁹ A. Warburg, *Grundlegende Bruchstücke*, cit., fr. 232 b, p. 93. Tr. it. p. 248.

²⁰ Cfr. G. Vico, *Principj di Scienza nuova* [1744], cit., p. 794.

²¹ Cfr. E. Benveniste, *Vocabulaire des institutions indo-européennes*, Les Éditions de Minuit, Pa-

ha dimostrato la falsità di questo delirio etimologico vichiano, ma quel che più conta è intendere la “valenza simbolica”, anzi proprio segnica, del termine “*iou*” in quanto capace di raccogliere una molteplicità di riferimenti che soltanto così risulta per la prima volta abbracciabile con lo sguardo (nel caso vichiano si tratta di quel complesso di significati che coinvolge la nozione della divinità somma, quindi l’istituzione della *religio*, dunque la legge e la giustizia).

2. Memoria/dimenticanza

Riprendendo ora dal quarto frammento del nostro elenco iniziale potremmo dire che l’immagine designa un “portatore”. Quest’immagine subisce una tripla permutazione: viene isolata, sostituita e percepita come *Realium* denominato²². Di nuovo, stiamo svolgendo discorsivamente, e quindi distinguendo l’una dall’altra tre operazioni che in realtà devono essere intese come simultanee in quanto vengono sviluppate insieme dalla mente. L’isolamento coincide con la sostituzione in un senso molto preciso: non è possibile isolare – vale a dire astrarre da un contesto – mantenendo inalterato lo statuto di ciò che si astrae. Forse meglio di ogni altra ermeneutica può valere un frammento di Warburg stesso: «l’oggetto viene separato fin dall’inizio dal *milieu* (cioè viene paragonato)»²³.

Prendiamo un esempio apparentemente lontano, indicato da Brandi nella sua *Teoria generale della critica*: qualora volessimo individuare in mezzo a delle pietre un sasso di particolare durezza adatto ad essere lavorato per diventare la punta di una freccia, è inevitabile che quest’ultimo concetto – “punta di freccia” – svolga un qualche ruolo nella scelta, sicché una volta scelto, «il referente non è più il sasso, ma una concettualizzazione schematica»²⁴. Isoliamo il sasso perché sostituiamo ad esso lo schema “punta di freccia”, che è esattamente un nome che designa, che catalizza una serie di cose molteplici permettendo di pensarle come interne a una certa estensione, così e così determinata.

Dunque isolamento e sostituzione coincidono, poiché soltanto sostituendo posso isolare quella “cosa” che ora è altro dalla cosa da cui sono partito, proprio perché letta alla luce di un’immagine che la designa, cioè che ne estrapola arbitrariamente una caratteristica come univoca. Tale caratteristica – senza arrivare a pensare alla ninfa, è sufficiente la punta di freccia – viene però percepita non come un’astrazione, bensì come una realtà (*Realium* scrive Warburg) de-nominata. Non si insisterà mai abbastanza sul carattere di realtà dell’immagine isolata e sostituita: il gesto della mente che produce il simbolo non viene inteso come un’astrazione, come elemento avulso

ris 1969. Tr. it. *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, a cura di M. Liborio, Einaudi, Torino 20012, vol. I, pp. 367-368. Sul tema cfr. J. Trabant, *La scienza nuova dei segni antichi. La sematologia di Vico*, cit., p. 88-89.

²² A. Warburg, *Grundlegende Bruchstücke*, cit., fr. 169 a, p. 74. Tr. it. p. 229.

²³ Ivi, fr. 274, p. 99. Tr. it. p. 256.

²⁴ C. Brandi, *Teoria generale della critica*, a cura di M. Carboni, Editori Riuniti, Roma 1998, p. 61.

dalla realtà, bensì come *realissimum*. Questi caratteri sono più veri del vero empirico, nel senso dei singoli episodi, delle singole occasioni che di volta in volta capita di incontrare nel contesto empirico: quegli episodi e quelle situazioni, infatti, sono leggibili solo alla luce dei “simboli” che produciamo tramite isolamento, sostituzione e percezione del *Realium*. Per evitare di riferirsi nuovamente a Vico – «che 'l vero Capitano di guerra, per esempio, è 'l Goffredo, che finge Torquato Tasso; e tutti i capitani, che non si conformano in tutto e per tutto a Goffredo, essi non sono veri Capitani di guerra»²⁵: lo stesso varrebbe per Achille, o per Odisseo – si potrebbe citare un frammento di Nietzsche: «Falso concetto della mimesi. Le figure dell'arte sono più reali della realtà, la realtà è imitazione delle figure dell'arte: il mondo della veglia è forse un'imitazione di quello del sogno?»²⁶. Come dire che non si va a teatro per vedere sul palcoscenico l'imitazione di cose già viste nella realtà: si va a teatro per scorgere quei simboli – quelle espressioni tradotte in immagini, isolate, sostituite, percepite come reali – tramite cui riconosceremo e identificheremo gli eventi che ci accadranno e che ci sono accaduti. Tali segni, tali caratteri che determinano l'estensione, sono quasi come dei filtri che consentono la “lettura” del mondo empirico che ci circonda.

Non si può dimenticare, però, quanto esposto nel primo dei nostri frammenti: «Il segno si basa su una sorta di dimenticanza arbitraria»²⁷. Per isolare, sostituire e percepire l'immagine come reale è centrale la dimenticanza: solo per mezzo dell'arbitraria decisione di *dimenticare* questi o quei tratti rispetto a una molteplicità di altri qualcosa finisce per diventare saliente e caratterizzare l'intera estensione, determinandola. Non stupisce, anche solo alla luce di frammenti come questi, scoprire quanto interesse Warburg nutrisse per le ricerche di Freud.

Se il simbolo è connesso all'arbitrarietà, la memoria appare strettamente affine alla nozione di imitazione: i frammenti di Warburg relativi alla mimesi funzionano, a nostro avviso, soltanto se intesi alla luce dell'inversione nietzschiana. «L'immagine mnemica delle condizioni dinamiche generali che percepisce la nuova impressione, viene riprodotta nell'opera in un contorno idealizzante inconscio»²⁸. Quando giunge una nuova impressione noi ci affidiamo al doppio supporto offerto dalla memoria/imitazione:

«Nell'arte si procede da ciò che si riconosce come oscuro e lo si circonda con l'imitazione, oppure lo si sostituisce attraverso la comparazione con un'immagine mnemica»²⁹.

²⁵ Cfr. G. Vico, *Principj di Scienza nuova* [1744], cit., p. 872. Ma a questo proposito, si potrebbero citare molti altri casi, anzi di fatto tutti quelli relativi ai caratteri poetici, cfr. *ivi*, p. 1173: «Caratteri Eroici, ch'erano pur'Universal Fantastici, a' quali riducevano le varie spezie delle cose eroiche; come ad Achille tutti i fatti de' forti combattitori, con Ulisse tutti i consigli de' saggi». I corsivi sono sempre tutti presenti nell'originale vichiano.

²⁶ F. Nietzsche, *Nachlass 1869-1874*, 9 [133], in *Kritische Studienausgabe*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Berlin, De Gruyter, 1988², vol. VII, p. 323. Tr. it. *Frammenti postumi. Inverno 1870-1871 – Primavera 1872*, a cura di M. Carpitella e F. Gerratana, Adelphi, Milano 2004², vol. II, p. 136.

²⁷ A. Warburg, *Grundlegende Bruchstücke*, cit., fr. 149, p. 69. Tr. it. p. 224.

²⁸ *Ivi*, fr. 271, p. 98. Tr. it. 255. Sostanzialmente lo stesso contenuto si ripresenta nel frammento successivo.

²⁹ *Ivi*, fr. 257, p. 94. Tr. it. p. 249.

“Sostituire tramite comparazione” o “circoscrivere con l’imitazione”: in questo caso forse la frase non deve essere intesa come la presentazione di due alternative, bensì come l’istanza di ricondurre a identità ciò che solo apparentemente è contrapposto. Quando circoscrivo tramite l’imitazione – ossia il riferimento a un patrimonio d’immagini già acquisito tramite cui posso leggere le nuove impressioni, l’oscuro – non faccio altro se non sostituire quei tratti oscuri con tratti noti mediante la comparazione con immagini mnemiche.

Se da un lato l’imitazione è sempre «un’immagine umanamente trasformata»³⁰, nel senso che l’imitazione stessa dev’essere concepita come «una forma di difesa tra l’aggressione diretta e quella mascherata»³¹ – ancora una volta, anche solo sul piano eminentemente biologico, torna l’istanza di mettere ordine nel caos, ben sintetizzata dal motto: “tu vivi e non mi fai male”; dall’altro lato non si può ingenuamente pensare a una “trasformazione umana” delle cose in immagine come se ci fosse già un deposito, una riserva più o meno nutrita di forme che già da sempre appartengono all’umano. In realtà, è chiaro che nel farsi immagine e poi segno e quindi simbolo da parte dell’espressione, è la mente umana stessa a prendere forma. Si tratterebbe, piuttosto, di porre la questione alla rovescia, come farebbe Deleuze quando commenta Hume, ossia «come la mente divenga una natura umana»³². A questo livello s’inserisce la nozione warburghiana – tratta da Hering – di memoria come «materia organizzata»³³. Ma vale la pena di citare la versione più estesa e declinata sul piano iconologico:

«Lo sfondo è un ostacolo alla differenziazione che separa e individua, in quanto per configurare l’estensione si riferisce allo stesso tempo o nello stesso spazio alla funzione mnemica conscia o inconscia (materia organizzata)»³⁴.

La mente stessa, intesa come natura umana, non è altro che un certo modo di organizzarsi della materia, nel senso che – a motivo di una serie di designazioni arbitrarie – si creano quei modelli, per lo più inconsapevoli, e che operano in maniera sostanzialmente inconscia, i quali costantemente idealizzano i contorni per domare ciò che di nuovo può affiorare all’impressione. Ogni volta che l’impressione per così dire propone qualcosa di nuovo, d’insolito, e dunque di potenzialmente caotico, quelle forme tipizzanti – o forme supplementari – lavorano per determinare l’estensione secondo la perimetrazione abituale.

L’esistente in tal modo può essere inteso come un’attività che si autorafforza all’insegna di simboli già acquisiti: ciò può accadere soltanto se di fronte a una “nuova impressione” mettiamo in atto quell’attività di sostituzione tramite

³⁰ Ivi, fr. 19, p. 31. Tr. it. p. 189.

³¹ Ivi, fr. 46, p. 41. Tr. it. p. 198.

³² Cfr. G. Deleuze, *Empirisme et subjectivité*, Presses universitaires de France, Paris 19733, p. 3. Tr. it. *Empirismo e soggettività. Saggio sulla natura umana secondo Hume*, a cura di M. Cavazza, Cappelli, Bologna 1981, p. 8.

³³ A. Warburg, *Grundlegende Bruchstücke*, cit., fr. 426, p. 150. Tr. it. p. 306.

³⁴ Ivi, fr. 355, p. 125. Tr. it. p. 282.

un'immagine già acquisita, che serva a ricomprendere quella novità entro un'estensione già determinata. In altri termini, «la *comparazione* è il prodotto della tendenza delle vibrazioni localizzate (ricevute dalla percezione di movimenti corporei) a persistere di fronte a nuove impressioni»³⁵. Imitazione è dunque questa inesausta dedizione e insieme appropriazione³⁶: appropriazione delle immagini mnemiche e tuttavia anche dedizione nel configurare sempre la realtà alla luce di tali “caratterizzazioni”. D'altra parte, questa formazione graduale del perimetro delle forme coincide proprio con l'imitazione stessa.

«Ogni manierismo poggia sul tentativo di far coincidere una nuova esperienza con un fondo antico»³⁷: questa affermazione sembrerebbe poter “chiudere” la natura umana – non certo la mente – entro confini piuttosto canonici (anche se mai perfettamente circoscrivibili) dal momento che progressivamente sembra che l'umanità si avvii verso una frequentazione sempre più intensa e costante di alcune immagini mnestiche “di fondo”. Il grande contraltare rispetto a questo “rischio di avvitemento” pare trovarsi in un frammento dedicato all'attività dell'artista: «Ciò che l'artista crea consapevolmente è il manifesto (ciò che è personalmente differente); se crea tale dimensione sociale consapevolmente, questo è ciò che chiamiamo maniera; se lo fa inconsapevolmente, è “stile”»³⁸. Ora possiamo tornare sul frammento 274, che abbiamo già citato parzialmente, per riportarlo nella sua interezza:

«L'oggetto. Il distacco dell'artista dal milieu in cui è collocato l'oggetto facilita l'aggiunta dinamizzante; nelle cosiddette opere d'arte simboliche e così via accade perciò che tale aggiunta subentra solo quando l'oggetto viene separato fin dall'inizio dal milieu (cioè viene “paragonato”). *L'electio* si arresta e ha inizio la funzione della materia dinamica organizzata»³⁹.

Qui si comprende come, rispetto all'attività tramite cui l'opera d'arte riconduce – manieristicamente – il nuovo al fondo antico, l'operare dell'artista si concentra esattamente in quell'aggiunta che invece di acquietare nelle forme mnestiche per così dire già note, nel senso di già frequentate, produce quell'aggiunta che dinamicizza. Qui appare chiaro, tuttavia, come l'operazione di aggiunta, e dunque di separazione dal milieu, cioè di paragone (sino ad ora noi abbiamo parlato di comparazione) non sia – al fondo – un atto cosciente dell'artista, ma un modo attraverso cui nell'artista è la materia a organizzarsi dinamicamente. Pare di risentire Kant: «il *genio* è la predisposizione innata dell'animo (*ingenium*) mediante la quale la natura dà la regola all'arte»⁴⁰.

³⁵ Ivi, fr. 270, p. 98. Tr. it. p. 255.

³⁶ Ivi, fr. 338, p. 119. Tr. it. p. 276.

³⁷ Ivi, fr. 207, p. 81. Tr. it. p. 236.

³⁸ Ivi, fr. 170, p. 74. Tr. it. p. 229.

³⁹ Ivi, fr. 274, p. 99. Tr. it. p. 256.

⁴⁰ I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 46, B 181 / A 179, in *Werke*, a cura di W. Weischedel, WBG, Darmstadt 1983, vol. VIII, pp. 405-406. Tr. it. *Critica del giudizio*, a cura di M. Marassi, Bompiani, Milano 2004, p. 307.

3. Portatore

In ogni simbolo è presente un *Aufhebung*, che letteralmente al modo hegeliano⁴¹ insieme nega – perché sostituisce – e però insieme conserva, poiché isola e dunque consente di recuperare quella nuova impressione alla luce di quell'antico fondo mnestico. Vi è una forza, che Warburg ritiene inscritta in ogni opera d'arte, vale a dire la ripetizione del segno⁴², il riferirsi a un precedente. Né tale precedente può essere “determinato” in senso scientifico – non più di quanto il leone possa servire a determinare con maggiore precisione la determinazione d'estensione del maligno. In realtà l'opera, nel “negare” una nuova esperienza riferendosi a un fondo antico, non sta conservando un determinato modello, perfettamente identificabile. Quel “modello” si avvicina in realtà molto più al teorema musiliano dell'assenza di forma⁴³ piuttosto che a una qualche forma archetipica o di psicologia della *Gestalt*.

Qui si tratta di provare a intendere per quanto possibile la nozione di “*Träger*”, molto frequente nei frammenti, e che si chiarisce in modo particolare attraverso il confronto tra arte e scienza:

«Nella considerazione scientifica il tratto distintivo diventa l'oggetto dominante; nella considerazione artistica il portatore della qualità è indissolubilmente legato al segno distintivo rappresentato»⁴⁴.

Mentre la scienza in certo modo pretende, attraverso l'astrazione, di separare per così dire la qualità dal portatore, nella dimensione artistica non è possibile sopprimere la qualità dal suo portatore. Di questo era già avvertito Platone, quando sosteneva che, di tutte le idee che abitano la pianura della verità, una sola è effettivamente visibile anche nel mondo sensibile, ed è quella del bello⁴⁵. Tra i due atteggiamenti, quello artistico e quello scientifico si colloca il simbolo: «L'a-

⁴¹ G.W.F. Hegel, *Wissenschaft der Logik*, in *Werke*, a cura di E. Moldenhauer e K.M. Michel, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1971, vol. V, p. 114. Tr. it. *Scienza della logica*, a cura di A. Moni, riv. da C. Cesa, Laterza, Roma-Bari 2004⁸, vol. I, p. 101: «Il doppio senso del latino “tollere” (divenuto famoso per il motto ciceroniano: *tollendum esse Octavianum*) non va tant'oltre; la determinazione affermativa va soltanto fino al portare in alto. Qualcosa è tolto solo in quanto è entrato nella unità col suo opposto».

⁴² Cfr. A. Warburg, *Grundlegende Bruchstücke*, cit., fr. 166, p. 73. Tr. it. p. 228: «Posizione di una forza direttamente responsabile inscritta in ogni opera d'arte. Ciò che è da attribuire a questa posizione inconsapevole o meno si riconosce nella ripetizione del segno che determina la sua collocazione basilare. Ogni manierismo torna a una posizione precedente».

⁴³ R. Musil, *Der deutsche Mensch als Symptom*, in *Gesammelte Werke*, a cura di A. Frisé, Rowohlt, Hamburg 19782, vol. VIII, in particolare pp. 1368-1379.

⁴⁴ A. Warburg, *Grundlegende Bruchstücke*, cit., fr. 52, p. 43. Tr. it. p. 197.

⁴⁵ Plat. *Phaedr.* 250 d-251 a. Tr. it. *Fedro*, a cura di G. Reale, Rusconi, Milano 1993, p. 99: «Per quanto riguarda la bellezza, poi, come abbiamo detto, splendeva tra le realtà di lassù come Essere. E noi, venuti quaggiù, l'abbiamo colta con la più chiara delle nostre sensazioni, in quanto risplende in modo luminosissimo. [...] Solamente la bellezza ricevette questa sorte di essere ciò che è più manifesto e più amabile».

nello di congiunzione è il simbolo: un'immagine *artistica* quando la qualità è rappresentata con volontà e corpo; un'*immagine del pensiero* quando le associazioni di idee tratte dalla vita non devono avere alcun effetto sulla singola figura»⁴⁶.

Mano a mano che ci si approssima alla dimensione ideale si perde progressivamente ogni riferimento alla "visibilità" e alla "corporeità", alla possibilità di un coinvolgimento della figura e dunque di una dipendenza effettiva dalla sua configurazione materiale. Se l'attività scientifica si pone alla ricerca di segni che abbiano una validità universale e che dunque siano in grado di prescindere per definizione dal portatore, l'opposto accade sul versante dell'immagine:

«Nell'*immagine* l'oggetto non è considerato solo in rapporto a ciò che lo rende essenziale in un momento specifico all'interno di una serie di oggetti, grazie a ciò che lo distingue, ma come un portatore vivente di una serie di qualità che condivide simultaneamente con un gran numero di oggetti. Più grande è l'artista, più il fenomeno sarà animato da una vita speciale»⁴⁷.

Un simile rilievo risulta assolutamente centrale per comprendere la funzione svolta dal portatore: se la scienza mira all'universale, l'immagine non è dedicata al singolo momento specifico, anzi, l'immagine è per così dire il primo cenno di "tensione all'oltrepassamento del contesto meramente empirico".

Anche per questa ragione i paragoni con Vico risultano ineliminabili: quando il pensatore napoletano concepisce gli universali fantastici alle spalle degli universali logici – o, per adoperare un'altra immagine, quando rileva la presenza di una metafisica fantasticata alle spalle della metafisica ragionata – è interessante rilevare che il fantastico si accompagna a termini come "universale" e "metafisica", ossia a un'attitudine nei confronti del mondo che non si sofferma a considerare il singolo caso, ma per sua natura finisce per ampliare il raggio della considerazione. Per mescolare il gergo vichiano con quello warburghiano potremmo quasi dire che Achille è il portatore vivente della forza, Odisseo è il portatore vivente della saggezza. La saggezza, che è come dire il "portato", la qualità attorno a cui si costituisce qualcosa come "la figura di Odisseo", non è tuttavia separabile dal suo portatore.

4. *Simbolo e mimesi*

Non stiamo descrivendo ciò che accade semplicemente *a parte objecti*, per così dire nel mondo dell'arte o del simbolo, salvaguardando una sorta di osservatore indifferente e imparziale rispetto a queste varie dinamiche. In realtà tali meccanismi, come abbiamo già accennato in parte, coinvolgono la costruzione stessa della mente: «L'imitazione è un rapporto con l'oggetto che si colloca tra il portare

⁴⁶ A. Warburg, *Grundlegende Bruchstücke*, cit., fr. 52, p. 43. Tr. it. p. 197.

⁴⁷ Ivi, fr. 55, p. 44. Tr. it. p. 201.

e l'essere portato: è l'identificazione con la linea mediana dell'oggetto (diviso in due parti) e con la determinazione dell'estensione conseguente. Circostrizione bidimensionale invece di differenziazione unidimensionale»⁴⁸. Nell'ambito della pratica imitativa la distinzione tra soggetto e oggetto viene letteralmente abolita in quanto ci si identifica con questa "Mittellinie", questa linea di mezzo e con la conseguente determinazione dell'estensione. Tale "linea mediana" non è né soggettiva, né oggettiva: è letteralmente la compresenza di entrambe, dal momento che non può attivarsi se non nel confronto tra il portare e l'essere portato, dove è lo stesso presunto soggetto a scoprirsi "mosso" da un'organizzazione della materia che supera di molto la sua stessa consapevolezza. L'imitazione agisce nel modo più significativo non quando ci si riferisce consciamente a un qualche modello, bensì quando le sue dinamiche agiscono in modo sotterraneo, nella totale inconsapevolezza di chi, mentre crede di agire, viceversa è altrettanto bene agito. Sembra di leggere in queste righe warburghiane quasi un approfondimento sul piano iconologico della dottrina kantiana relativa allo schematismo trascendentale.

Accanto a questo frammento sull'imitazione sarebbe forse opportuno, leggere il celebre passaggio dedicato a forma e contenuto: «Forma e contenuto sono concetti troppo astratti per spiegare il dualismo inerente all'opera d'arte: bisognerebbe definirli piuttosto *qualità ed essere vivente* [...] soggetto e predicato. La particolarità del procedimento artistico consiste nel fatto che il predicato si manifesta simultaneamente al soggetto. Quanto più intensa è la forza dell'artista tanto più sviluppato sarà il predicato; quanto più è debole, tanto più forte sarà il soggetto circoscritto (aggiunta all'incirca del 1895?) Se prevale l'interesse per il soggetto subentra il "declino"»⁴⁹. Questa sostituzione tra forma/contenuto e qualità/essere vivente mette in gioco chiaramente la stessa struttura del giudizio, in quanto un'ulteriore traduzione del binomio risulta essere proprio quella relativa al rapporto tra soggetto e predicato. Dove però il predicato è il vivente e coincide con il soggetto in quanto qualità. Anche il riferimento all'attività dell'artista ci conferma la priorità del predicato: l'autentica intensità risiede nello sviluppo del vivente; la circostrizione entro una precisa qualità – pure indispensabile nella determinazione dell'estensione – è già segno tuttavia di "debolezza". Ciò che contraddistingue l'attività dell'artista è il raggio dell'estensione coinvolta, non la linea di demarcazione. Forse qui si potrebbe citare, a conclusione, un ultimo frammento:

«Soggetto come portatore: oggetto dell'arte del disegno, la linea.
Oggetto come *ciò che è portato*: l'arte plastica, l'estensione»⁵⁰.

Ma quando Warburg confessa che il predicato si manifesta simultaneamente nel soggetto, e che dunque il soggetto è solo "arte del disegno", linea che tenta

⁴⁸ Ivi, fr. 302, p. 108. Tr. it. p. 265.

⁴⁹ Ivi, fr. 107, p. 57. Tr. it. 212.

⁵⁰ Ivi, fr. 306, p. 109. Tr. it. p. 266.

Francesco Valagussa

di chiudere il vivente non si avvicina sensibilmente alle migliori pagine hegeliane dedicate alla proposizione speculativa? Intendiamo riferirci a quel gioco di soggetto e predicato in cui l'uno si tuffa nell'altro: «è il trionfo bacchico dove non c'è membro che non sia ebbro»⁵¹.

⁵¹ G.W.F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, in *Werke*, cit., vol. III, p. 46. Tr. it. *Fenomenologia dello spirito*, a cura di E. De Negri, La Nuova Italia, Firenze 1993¹¹, vol. I, p. 38.