

INTRODUZIONE

1. La scena della malinconia

Per rappresentare la malinconia, Albrecht Dürer incide, nel 1514, una figura china, la cui concentrazione assorta contrasta singolarmente con il proliferare di oggetti concreti che la attorniano. Sembra, a questo proposito, che il mistero che contempi sia proprio quello del suo legame con le cose, che resistono, estranee, al suo volgere lo sguardo altrove.

È Aby Warburg a notare per primo, nell'incisione di Dürer, una singolare unità di interiorizzazione, di allontanamento, quindi, dalle immagini esterne, e di persistente dipendenza da esse¹. Quest'ultima trova negli amuleti contro i malefici influssi di Saturno, di cui la figura, come si vedrà, è provvista, una delle sue espressioni più evidenti. L'astrologia, a cui tali oggetti rimandano, trasforma infatti le immagini dei pianeti in *entità reali*, degne di culto ed opprimenti. È questo, per Warburg, un rischio a cui è esposto non solo il sapere astrologico, ma ogni contenuto interiore che la «Melencolia I», curvandosi su se stessa, cerca inutilmente di trattenere a sé e che si materializza, invece, prepotentemente al suo esterno. Nel loro farsi immagine, presenza autonoma e determinata, i pensieri su cui la figura è china minacciano infatti di divenirle estranei, di sfuggirle. Eppure, secondo il celebre motto warburghiano, il «buon Dio» non «abita» nei recessi dell'interiorità, ma «nel dettaglio»²: non è che al di fuori di sé, nel non-io che «incorpora» e

¹ A. Warburg, *Divinazione antica e pagana in testi e immagini dell'età di Lutero (Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten, 1920)*, in *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, La Nuova Italia, Firenze 1980, pp. 309-390.

² «Der liebe Gott steckt im Detail», motto adottato da Warburg per il suo primo seminario all'università di Amburgo, nel 1925-1926, «anche se», scrive Gombrich, «la paternità non era sua. L'ho già visto citato in francese ("Le bon Dieu est dans le détail") e attribuito a Flaubert. Comunque la questione della sua origine è ancora aperta» (E.H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, cit., p. 19). Su tale questione cfr. A. Pinotti, *Memorie del neutro*, Mimesis, Milano 2001, pp. 41-47. Cfr. anche G. Mastroianni, *Il buon Dio di Aby Warburg*, «Belfagor», 2000, pp. 413-444 e *Croce e Warburg* («Giornale critico della filosofia italiana», 2003, n. 3, pp. 355-382), in cui è considerato l'intrigante contrasto tra la condivisione, da parte di Croce, del motto warburghiano e le sue nette riserve nei confronti dell'intero *Warburg-Kreis*.

in cui «prende corpo»³, che l'io può cogliersi. È alla «tragedia della corporeizzazione» che Saturno, dio delle seminazioni e della malinconia, rinvia:

«Tragedia della corporeizzazione (*Verleibung*)/ fenomenologia/ limiti fluttuanti della personalità»:

Il peccato originale d'Adamo è certamente consistito in primo luogo nell'aver incorporato (*Einverleibung*) la mela, un corpo estraneo il cui effetto era incalcolabile. Inoltre, fatto questo altrettanto importante, costretto ad usare la zappa per lavorare la terra, egli sperimentò un'estensione tragica della sua esistenza attraverso lo strumento, poiché quest'ultimo non fa parte del suo essere [a margine e a matita: Saturno]. La tragedia dell'uomo che mangia e che manipola è uno dei capitoli della tragedia dell'umanità⁴.

La riflessione di Warburg sull'astrologia, che l'incisione di Dürer suscita, rimanda dunque al problema più generale del «presentarsi» del significato, del suo emergere come *Darstellung*: configurazione concreta, «esterna», di elementi⁵. Ed è infatti nell'affrontare, ne *Il dramma barocco tedesco*, quest'ultima questione⁶, che Walter Benjamin si richiama ai testi warburghiani. Per quanto la sua interpretazione della «Melencolia I» differisca sostanzialmente, come si vedrà, da quella di Warburg, lo sfondo problematico a cui entrambe rinviano, come le soluzioni che ne emergono, sono per alcuni, essenziali tratti, i medesimi.

Che la riflessione sulla malinconia sia per Warburg, come poi per Benjamin, una riflessione sull'immagine, è dovuto all'intento di indagare quest'ultima non in quanto forma specifica, come opera d'arte, o come rappresentazione filosofica, ma in quanto luogo di un senso che non si dà che nel suo concreto, materiale configurarsi⁷. È infatti, come si ve-

³ I verbi utilizzati da Warburg sono rispettivamente «einverleiben» e «verleiben»: cfr. la citazione seguente.

⁴ Aby Warburg, *Ricordi di viaggio nella regione degli Indiani Pueblo nell'America del Nord (Frammenti, polverosi materiali per la psicologia della pratica artistica primitiva)*, Warburg Institut Archive, d'ora innanzi WIA, 93.4, trad. it. di M. Ghelardi in Aby Warburg, *Gli Hopi*, Aragno, Torino 2006, 26 [31], p. 46.

⁵ Occorre distinguere il concetto di *Darstellung*, «rappresentazione» nel senso di concreta, esterna presentazione del senso, da quello di *Vorstellung*, con cui, da Cartesio in poi, si intende un'immagine puramente interiore, mentale, e che è, come si intende mostrare, del tutto estraneo tanto all'orizzonte warburghiano quanto a quello benjaminiano. È dunque alla *Darstellung* che ci si riferirà da ora in poi con il termine «rappresentazione».

⁶ È nella *Premessa gnoseologica* che Benjamin introduce esplicitamente il tema della *Darstellung*. Per un'analisi di questa parte de *Il dramma barocco tedesco*, cfr. Capitolo I, § 5.

⁷ Sull'immagine come «modo dell'esperienza del senso in generale» cfr. S. Borutti, *Filosofia dei sensi. Estetica del pensiero tra filosofia, arte e letteratura*, Raffaello

drà, nell'espressione mimetica, nel gesto, che soggetto e mondo, io e non-io vengono per Warburg a costituirsi l'un l'altro⁸. La forma non accoglie dunque un contenuto che la preceda, ma è cooriginaria ad esso: il legame tra interno ed esterno, apparenza e significato, da cui l'immagine trae la propria vita, non possiede alcun fondamento predeterminato, ma trova il proprio principio soltanto in sé stesso, nel movimento che gli dà origine, nell'*enèrgheia* che lo costituisce. Nella sua assenza di condizioni, l'immagine assume così le sembianze dell'«incantesimo», del «prodigio»:

Il primo armadio che si apriva quando volevo, fu il comò [...]. Vi era riposta la mia biancheria. Fra tutte le camicie, mutande, magliette che dovevano esserci, e di cui non ricordo nulla, c'era però qualcosa che non si è perduto e che mi faceva sembrare ogni volta di nuovo seducente e avventuroso l'accesso a questo armadio. Dovevo farmi strada fin nell'angolo più riposto; allora incontravo i miei calzini, che se ne stavano l'uno accanto all'altro arrotolati e rincalzati come si usava un tempo, sicché ogni paio aveva le sembianze di una piccola borsa. Nessun piacere era più grande dell'immergere la mano quanto più a fondo possibile nel suo interno. E non solo per il tepore della lana. Era il «regalo» che avevo sempre in mano in quell'interno arrotolato, e che mi attirava verso il fondo. Quando lo tenevo ben in pugno ed ero certo del possesso della tenera massa lanosa, aveva inizio la seconda fase del gioco, che portava alla stupefacente rivelazione. Ora infatti mi accingevo a estrarre il «regalo» dalla sua borsa lanosa. Lo tiravo sempre più verso di me, sino a quando lo sconcerto era colmo: il «regalo» era liberato completamente dalla sua borsa, ma questa non esisteva più. Ripetevo di continuo la dimostrazione di una inquietante verità: che forma e contenuto, custodia e custodito, il «regalo» e la borsa erano un'unica cosa. Un'unica cosa – e precisamente una terza: quella calza, in cui ambedue si erano trasformati. Se ripenso a come sono stato insaziabile nell'evocare questo prodigio, sono tentato di immaginare nel mio stratagemma un piccolo, fraterno *pendant* delle favole, che a loro volta mi invitavano nel mondo degli spiriti e degli incantesimi⁹.

Cortina Editore, Milano 2006, pp. XI-36. Per una riflessione sul carattere originario della *Darstellung* tra psicoanalisi e filosofia cfr. inoltre G. de Renzis, *Prefazione* a G. Raio, *L'io, il tu e l'Es. Saggio sulla metafisica delle forme simboliche di Ernst Cassirer*, Quodlibet, Macerata 2005, pp. VII-XVII. Tra le più recenti pubblicazioni sull'immagine cfr. inoltre M. Rampley, *Exploring visual culture: definitions, concepts, contexts*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2005; A. Pinotti, *Estetica della pittura*, il Mulino, Bologna 2007; *Intorno all'immagine*, a cura di P. Delucci, Mimesis, Milano 2008; *Teorie dell'immagine*, a cura di A. Pinotti, Cortina, Milano 2009.

⁸ Cfr. Introduzione, § 6 e Capitolo I, § 2.

⁹ W. Benjamin, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* (1938), tr. it. di E. Ganni *Infanzia berlinese*, in *Opere complete*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni e H. Riediger, vol. V, Einaudi, Torino 2003, pp. 358-421, pp. 387-388.

Benjamin è tra i primi a fare suo l'assunto warburghiano della cooriginarietà di forma e contenuto, che alla morte del maestro tutti i membri del *Warburg-Kreis* lasciano invece cadere, modificando così radicalmente anche la natura della riflessione sulla malinconia. Come si mostrerà, infatti, ciò che allontana l'interpretazione che Panofsky e Saxl danno della «Melencolia I» da quella del loro predecessore, calando un'ombra lamen-tosa sul volto, per Warburg intrepido, della figura düreriana, è una mutata concezione del rapporto tra immagine e significato.

Del discorso warburghiano Benjamin riprende dunque gli aspetti rimasti disattesi, le implicazioni più inquietanti, inconciliabili con quel neokantismo che si impone, come si vedrà, tra i membri del *Warburg-Kreis* come visione più rassicurante, stabile ed esaustiva del reale. Così, se Saxl e, soprattutto, Panofsky, sembrano indicare una via di uscita dalla condizione in cui la figura di Dürer si trova confinata – che è, al contempo, una via d'uscita dall'incertezza dell'immagine – Warburg e Benjamin addita-no, al contrario, la via di una malinconia necessaria, perché radicata nella necessità della rappresentazione¹⁰. Poiché il contenuto non si dà che nella forma, ma non coincide con essa, quest'ultima è infatti sempre inevitabilmente percorsa dalla sua assenza. Eppure, come si vedrà, proprio in tale sottrarsi del significato l'immagine trova lo spazio della propria incessante trasformazione: la malinconia può andare oltre sé stessa.

2. Benjamin e il Warburg-Kreis: un incontro mancato

Ne *Il dramma barocco tedesco*¹¹ Benjamin fa più volte riferimento alle ricerche sulla tradizione astrologica provenienti dalla cerchia di Warburg. Oltre al saggio di quest'ultimo *Divinazione antica e pagana in testi e immagini dell'età di Lutero*, sono più volte ricordate le indagini sulla «Melancolia I» di Giehlow¹² e di Panofsky e Saxl¹³.

¹⁰ Per una riflessione su alcuni momenti dell'«incontro» e del «conflitto» tra «arte e filosofia, *mimesis* e *logos*, percezione sensibile e pensiero razionale» cfr. M. Ophälders, *Filosofia arte estetica*, Mimesis, Milano 2008.

¹¹ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco (Ursprung des deutschen Trauerspiels)*, 1928), Einaudi, Torino 1999. Benjamin lo presentò nel 1925 come tesi per l'abilitazione universitaria, che, com'è noto, incontrò un netto rifiuto.

¹² Karl Giehlow, *Dürers Stich "Melencolia I" und der maximilianische Humanistenkreis*, «Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst», XXVI (1903), pp. 29-41, e XXVII (1904), pp. 6-18, 57-78.

¹³ E. Panofsky, F. Saxl, *Dürers "Melencolia I". Eine quellen-und typengeschichtliche Untersuchung* (Teubner, Leipzig-Berlin 1923), meglio conosciuta oggi nel suo rifacimento *Saturn and melancholy. Studies in the history of natural philosophy, religion and art*, a cui contribuì, oltre a Erwin Panofsky e Fritz Saxl, Raymond Klibansky (trad. it. *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, Einaudi, Torino 1983). Quest'ultima versione dell'opera fu ultimata nel 1939 ma, a causa della guerra, non vide le stampe che nel 1964. Per un confronto tra questa interpretazione della «Melancolia I» e quelle di Warburg e, prima ancora, di Giehlow, cfr. più avanti, § 3.

Dopo la bocciatura universitaria dello scritto sul dramma, all'interesse teorico per il circolo amburghese si unisce l'aspirazione a un contatto diretto¹⁴. Un primo tentativo di mediazione è compiuto da Hofmannstahl, che nel 1927 invia a Panofsky il capitolo benjaminiano sulla *Melancholie*¹⁵:

Le ho inviato recentemente l'ultimo fascicolo di una rivista da me curata, e vorrei ora rivolgerle la preghiera di dedicare mezz'ora del suo tempo [...] alla lettura di un brano ivi contenuto, tratto da un libro che non ha ancora visto le stampe, il cui autore è Walter Benjamin e il cui titolo è *Il dramma barocco tedesco del XVII secolo* [...]. Trovo che questo libro, di cui da anni conosco il manoscritto, sia qualcosa di assolutamente originale. L'autore, per parte sua, è consapevole di dovere molto a Lei e al suo circolo, e nulla gli sarebbe più gradito della possibilità di raggiungerla (?) e di suscitare l'attenzione sua e del suo gruppo¹⁶.

La risposta, purtroppo, è andata perduta, ma dell'esito negativo dell'intervento testimonia una lettera di Benjamin a Scholem:

Ti farà piacere apprendere che Hofmannstahl, sapendo che mi interesserebbe entrare in contatto con il circolo di Warburg, ha mandato il numero dei «Beiträge» che contiene il saggio – forse con zelo eccessivo – a Panofsky, assieme ad una lettera. Questa buona intenzione di giovarmi è echoué (fallita, e come!). Mi ha mandato una lettera fredda, carica di risentimento, con cui Panofsky risponde a tale invio. Ci capisci qualcosa tu¹⁷?

¹⁴ Per queste vicende cfr.: W. Kemp, *Walter Benjamin e la scienza estetica. II: Walter Benjamin e Aby Warburg*, «aut aut», 189-190, 1982, pp. 233-261; M. Brodersen, *Wenn Ihnen die Arbeit des Interesses wert erscheint... Walter Benjamin und das Warburg Institut: einige Dokumente*, in *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums*, a cura di H. Bredekamp, M. Diers e C. Schoell-Glass, Acta Humaniora, Weinheim 1991, pp. 87-94; C. Zumbusch, *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*, Akademie Verlag, Berlin 2004, pp. 9-11.

¹⁵ In quell'anno il capitolo aveva visto la luce sui «Deutsche Beiträge». Delle altre parti de *Il dramma barocco*, ancora inedito, la rivista pubblica solo un indice. È forse, secondo Marco Bertozzi, proprio l'impossibilità di inserire nel contesto teorico a cui era destinato il capitolo sulla malinconia, che di per sé, dal punto di vista filologico, non aggiungeva nulla alle ricerche di Panofsky, una delle possibili cause della reazione negativa di quest'ultimo (M. Bertozzi, *Melancolie barocche. Aby Warburg, Walter Benjamin e le metamorfosi di Saturno*, in *Metamorphosen. Wandlungen und Vewandlungen in Literatur, Sprache und Kunst von der Antike bis zur Gegenwart*, Festschrift für Bodo Guthmüller, a cura di H. Marek, A. Neuschäfer, S. Tichy, Harrassowitz, Wiesbaden 2002, pp. 279-289).

¹⁶ In W. Kemp, *Walter Benjamin e Aby Warburg*, cit., p. 236.

¹⁷ W. Benjamin, *Lettere 1913-1940*, Einaudi, Torino 1978, p. 161. A Panofsky riuscì ad avvicinarsi, invece, Siegfried Kracauer, che intrattenne con lui un duraturo rapporto (cfr. M. Bertozzi, *Entrare nei dettagli: cinema e romanzo poliziesco nel pensiero di Siegfried Kracauer*, in *Cinema e filosofia*, a cura di Carlo Tatasciore, Bruno Mondadori, Milano 2006, pp. 74-85).

L'amico si fa allora promotore di un secondo tentativo di avvicinamento, inviando *Il dramma barocco tedesco* a Saxl, che non si mostra tuttavia particolarmente entusiasta¹⁸. Più tardi, Scholem avrebbe attribuito il fallimento delle aspirazioni benjaminiane al neokantismo della cerchia di Warburg, che vedeva in Cassirer il suo filosofo guida:

Tornando alla Sua domanda, ossia al perché sia venuta meno la possibilità di un contatto del genere, potrei dirLe con quasi assoluta certezza che la ragione principale era di questo tipo: il circolo, da un punto di vista filosofico, era rigorosamente orientato nel senso della dottrina di Ernst Cassirer, e un uomo come Panofsky aveva giustamente intuito come da parte di Benjamin ci fossero delle grosse riserve nei confronti di tale pensatore. Egli, in altri termini, non era assolutamente un estimatore di Cassirer. Penso che proprio il suo modo di pensare dialettico, quale traspare in tutta chiarezza dalle analisi contenute nel *Dramma barocco tedesco*, abbia contribuito più di ogni altra cosa ad attirare sul suo lavoro dei giudizi negativi¹⁹.

In effetti, l'interpretazione benjaminiana della «Melencolia I» implica, come si intende mostrare, una concezione dell'immagine incompatibile con il neokantismo, densa di problematiche che, alla morte di Warburg, i suoi discepoli avevano risospinto nell'ombra²⁰.

¹⁸ Per la risposta cortese ma non appassionata di Saxl a Scholem cfr. C. Zumbusch, *Wissenschaft in Bildern*, cit., p. 11.

¹⁹ G. Scholem a W. Kemp: testimonianza riportata da Kemp in *Walter Benjamin e Aby Warburg*, cit., pp. 237-238. Del parere di Warburg sul libro di Benjamin non si hanno invece notizie. C. Zumbusch ipotizza che lo conoscesse poco (*Wissenschaft in Bildern*, cit., p. 11). Di certo lo possedeva, poiché lo aveva regalato a Saxl con una dedica. M. Brodersen sottolinea come Benjamin, malgrado le delusioni avute, non abbandonò mai il suo interesse per Warburg e il suo circolo. Cfr. M. Brodersen, *Wenn Ihnen*, cit.

²⁰ Dopo un'iniziale 'esplosione' negli anni '80 (cfr. a proposito M. Ferrari, *Il tempo e la memoria. Warburg, Cassirer e Panofsky in una recente interpretazione*, «Rivista di storia della filosofia», n. 2, 1987), l'interesse per la riflessione di Warburg si sta facendo negli ultimi anni, in Italia, via via più esteso ed articolato. La raccolta di scritti *La rinascita del paganesimo antico* (1980) è stata ripubblicata, rivista ed arricchita di nuovi documenti, anche inediti, in due volumi di *Opere* (ed. Aragno, a cura di M. Ghelardi, 2004 e 2008). Nel 2003-2004 hanno inoltre visto la luce il primo volume dei *Quaderni* dell'Associazione Warburg Italia, costituitasi nel 1999 (*Quaderni Warburg Italia*, a cura di G. Chiarini, Cadmo, Siena 2003), a cui ha fatto seguito il numero 2-3 (ed. Diabasis, 2006 Reggio Emilia) e il volume collettaneo *Lo sguardo di Giano. Aby Warburg fra tempo e memoria* (a cura di C. Cieri Via e P. Montani, Aragno, Torino 2004), che raccoglie, arricchiti, i contributi del convegno, tenutosi a Roma, «Il pensiero attraverso le immagini. Aby Warburg 1866-2001». Anche «aut aut», a vent'anni di distanza dal primo numero su Warburg (*Storie di fantasmi per adulti*, «aut aut» 1983, n. 199-200), ha dedicato, nel 2004, un nuovo fascicolo all'interpretazione e alla traduzione di testi warburghiani (*Aby Warburg. La dialettica dell'immagine*, «aut aut», 2004, n. 321-322), a cura di D. Stimilli. Que-

3. «Melencolia I»

Per quanto opposte, le interpretazioni che Warburg e Benjamin danno della «Melencolia I» dischiudono una prospettiva sorprendentemente simile. Per entrambi, infatti, la natura tradizionalmente «dialettica» della malinconia trova, come si vedrà, la propria ragione d'essere nel carattere internamente contraddittorio dell'immagine, nell'instabilità che le è propria.

L'immagine di Saturno²¹ come dio degli opposti è di origine antica. Prima di Warburg, è Karl Giehlow²² a ricostruirne la tradizione, mettendo in luce come nel Rinascimento l'idea medievale di melancolia si ricongiunga con quella aristotelica. Quest'ultima trova la sua formulazione nel *Problema XXX, I*, che associa temperamento atrabiliare²³ e genialità:

Perché tutti gli uomini eccezionali, nell'attività filosofica o politica, artistica o letteraria, hanno un temperamento «melanconico» – ovvero atrabiliare – alcuni a tal punto da essere perfino affetti dagli stati patologici che ne derivano? Esemplare in tal senso, fra le storie eroiche, è quella di Eracle [...] Pare che molti eroi abbiano accusato sindromi identiche a queste; fra i personaggi più recenti Empedocle, Platone e Socrate e parecchi altri uomini illustri, come pure la maggior parte dei poeti²⁴.

Per la fisiologia antica, secondo la quale «il carattere è determinato sostanzialmente dal caldo e dal freddo»²⁵, la *mélaina cholé*, la bile nera, ha,

st'ultimo ha poi curato, negli ultimi anni, due volumi che contribuiscono a gettare luce su un periodo in precedenza per lo più poco considerato della riflessione warburghiana, quello del ricovero psichiatrico. *La guarigione infinita. Storia clinica di Aby Warburg* (Neri Pozza, Vicenza 2005) raccoglie i materiali riguardanti la malattia. «*Per Monstra ad Sphaeram*». *Stern Glaube und Bilddeutung. Vortrag in Gedenken an Franz Boll und andere Schriften 1923 bis 1925* (Dölling und Galitz, München-Hamburg 2008) presenta invece gli scritti con cui Warburg, durante il ricovero e nel periodo immediatamente successivo alle sue dimissioni, intese proseguire la propria ricerca.

²¹ La connessione tra la malinconia e Saturno è stabilita dall'astrologia a partire dal IX secolo, ma ha origini antiche. Cfr. *Saturno e la melancolia*, cit., pp. 119-148.

²² Karl Giehlow, *Dürers Stich "Melencolia I"*, cit.

²³ «Melancolia» (μελαγχολία) deriva da *mélaina cholé* (μέλαινα χολή), ovvero «bile nera», «atra bile», che secondo l'antica dottrina dei quattro umori è causa di tale complessione. Cfr. K. Giehlow, *Dürers Stich "Melencolia I"*, pp. 31-32 e R. Klíbanky, È. Panofsky, F. Saxl, *Saturno e la malinconia*, cit., pp. 7-19.

²⁴ Aristotele, *Problema XXX, I*, trad. it. con testo originale a fronte in *La "melancolia" dell'uomo di genio*, Il Melangolo, Genova 1994, a cura di C. Angelino e E. Salvaneschi, pp. 10-13. Per una contestualizzazione dell'idea aristotelica di «genio» cfr. G. Lombardo, *Il genio dall'antichità classica al medioevo*, in L. Russo (a cura di), *Il Genio. Storia di un'idea estetica*, Aesthetica, Palermo 2008.

²⁵ *Saturno e la melancolia*, cit., p. 29 e pp. 12-19, e lo stesso *Problema XXX, I*: «fra gli elementi che ci costituiscono il caldo e il freddo hanno la maggiore influenza sul carattere» (p. 27).

grazie alla sua estrema variabilità termica, il potere di influire in massimo grado sugli stati d'animo. Per questo, il melanconico ha una sensibilità eccezionalmente acuta, che, se controllata nei suoi eccessi, gli permette di distinguersi sugli altri:

L'atrabile, dunque, è ad un tempo massimamente partecipe del caldo e del freddo [...]. Alla maggior parte delle persone a cui essa deriva dal cibo quotidiano non cambia in nulla il carattere, ma si limita solitamente a provocare una sindrome atrabiliare. Ma coloro nei quali questa complessione è insita naturalmente manifestano senz'altro svariati caratteri, secondo il suo diverso dosaggio: se è fredda e in quantità notevole, sono sciocchi e pigri, se è calda ed eccessiva, invasati, geniali, inclini ad amare, facili agli scoppi d'ira e ai desideri, alcuni anche assai ciarlieri [...]. Tutti quelli, invece, in cui il calore eccedente affiora in percentuale moderata, sono sì atrabiliari, ma più ragionevoli e meno eccentrici, anche se molto distaccano gli altri per la loro superiorità, sia essa culturale, o artistica, o politica [...]. Se la loro costituzione è notevolmente squilibrata, risultano troppo 'melanconici', ma se ragguane un equilibrio sono uomini eccezionali²⁶.

Perché la malinconia sia produttiva occorre dunque che si instauri un equilibrio dinamico tra gli eccessi che la bile nera comporta. Solo a colui in cui quest'ultima sia presente in quantità superiore alla media, ma moderata, e con variazioni termiche estreme, ma non eccessive, è infatti dato abitare il difficile crinale che separa l'inerzia dall'esaltazione, la rassegnazione dalla furia.

Nessuna traccia di questa ambivalenza conserva il malinconico medievale. Annebbiato dai vizi e dall'*acedia*²⁷, peccato capitale che ne determina il volto demoniaco, quest'ultimo è preda dell'incapacità produttiva. Saturno, causa dei suoi mali, assume le sembianze di un mostro sanguinario. Occorre attendere il Rinascimento perché la malinconia riacquisti il suo aspetto dialettico.

Saturno diviene allora il patrono delle speculazioni più profonde. Nel *De vita triplici*²⁸, Marsilio Ficino riprende la connessione aristotelica tra ingegno e atra bile, concentrandosi sui rimedi adatti a temperarne gli eccessi. Tra questi, gli amuleti capaci di attrarre l'influenza benefica di Giove, la cui interazione con Saturno converte la debolezza in energia creativa, l'abbattimento in «*melancolia heroica*».

²⁶ Aristotele, *Problema XXX*, I, cit., pp. 18-23.

²⁷ O «accidia». Entrambi i termini derivano dal greco ἀκηδία, che significa negligenza, mancanza di cura (κῆδος). L'acedia indica dunque uno stato di inerzia, o indifferenza spirituale, e quindi, per la morale cattolica, la mancanza di volontà di operare il bene. Cfr. S. Wenzel, *The sin of Sloth. Acedia in Medieval Thought and Literature*, Chapel Hill, The University of north Carolina Press, 1960.

²⁸ M. Ficino, *De Vita triplici* (1482-1489), trad. it. *Sulla vita* Rusconi, Milano 1995, a cura di A. Tarabocchia Canavero, presentazione di G. Santinello.

È questo clima culturale a interessare Giehlow, che incentra la sua indagine sui rapporti tra l'incisione di Dürer e il circolo umanistico riunito attorno a Massimiliano I²⁹, il cui antenato mitico, Ercole, compare nel *Problema XXX, I* tra i malinconici di talento. All'imperatore è probabilmente rivolta la «Melencolia I», la cui natura eroica si scopre testimoniata dalla presenza, sopra la figura, del quadrato magico di Giove³⁰. Dall'interpretazione di quest'ultimo prende le mosse la trattazione di Warburg, che rimprovera a Giehlow di non averne saputo trarre «l'ultima conseguenza»³¹. Come il teucrion, la pianta che orna il capo della «Melencolia I», la tavola numerica non è infatti tanto un «simbolo della geniale inventiva dell'uomo saturnino», quanto un «amuleto»³², un residuo di quella superstizione astrologica da cui Dürer, trasformando il sanguinario dio Cronos in una creatura meditata e raccolta, prende le distanze. Nell'opporre la sua «umana pensosità»³³ alla minacciosa eteronomia dei simboli che la circondano, la «Melencolia I» testimonia dunque il conflitto tra l'abbandono magico all'immagine e il tentativo di ricondurla a sé, di riappropriarsene. Conflitto ineliminabile, perché radicato, come si vedrà, nell'essenza stessa della rappresentazione. La lotta per strappare quest'ultima al suo demonico animarsi si scopre così tanto costitutivamente incompiuta quanto irrinunciabile.

Nulla resta di questa dialettica nell'interpretazione che Klíbanky, Panofsky e Saxl danno dell'incisione. Piuttosto che calata nel vivo di una battaglia contro i démoni, la «Melencolia I» appare loro sprofondata nella contemplazione dei limiti invalicabili della propria conoscenza: la figura china sul suo dolore «è una confessione e un'espressione dell'“insuperabile ignoranza” di Faust»³⁴.

4. Oltre il visibile: Panofsky e Saxl

È nell'antica tradizione che associa malinconia e attività immaginativa che i discepoli di Warburg cercano una spiegazione allo sconforto della figura düreriana.

²⁹ In verità il saggio pubblicato da Giehlow doveva essere solo una ricerca preparatoria alla lettura integrale degli elementi dell'opera come geroglifici che attendevano di essere decifrati. Impresa destinata a fallire, ma la cui teorizzazione influenzò largamente la trattazione benjaminiana dell'allegoria. Cfr. *Il dramma barocco tedesco*, pp. 142 sgg. Per una ricostruzione storica delle interpretazioni della Melencolia I cfr. l'opera in due volumi di P.K. Schuster, *Melencolia I: Dürers Denkbild*, Gebr. Mann Verlag, Berlino 1991. Per le interpretazioni fornite dagli studiosi riuniti attorno alla Biblioteca Warburg, cfr. pp. 29-48.

³⁰ Il riquadro numerico appena sopra il capo della Melencolia: cfr. figura.

³¹ A. Warburg, *Divinazione antica e pagana*, cit., pp. 355-356: «Giehlow, il quale in modo così acuto e semplice ha scoperto l'idea della congiunzione planetaria come metodo per la cura della malinconia presso gli occultisti occidentali del Rinascimento, alla fine non se la sentì di trarre l'ultima conseguenza della scoperta...».

³² Ivi, p. 356.

³³ Ivi, p. 359.

³⁴ R. Klíbanky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturno e la melanconia*, cit., pp. 341-342.

Già Aristotele, nell'*Etica nicomachea*, attribuisce agli atrabiliari una capacità visionaria estrema, ai limiti dell'allucinazione³⁵. Nel XIII secolo, Raimondo Lullo si interroga sulla particolare propensione dei malinconici per le «*species fantasticas et mathematicas*», attribuendola alla natura terrestre e acquatica di Saturno:

Essi [i figli di Saturno] ricevono forti impressioni dalla loro immaginazione, che è legata alla complessione melanconica più strettamente che ogni altra. E la ragione per cui la melanconia ha, con l'immaginazione, una corrispondenza e un rapporto più stretti che ogni altra complessione, è che l'immaginazione si fonda sulla misura, la linea, la forma e il colore, che si conservano meglio nell'acqua e nella terra, poiché tali elementi hanno una sostanza più densa del fuoco e dell'aria³⁶.

Ma è in Enrico di Gand che gli autori di *Saturno e la melanconia* vedono formulata, per la prima volta, l'idea di una sofferenza che scaturisce dalla prigione entro i limiti del raffigurabile:

Il loro intelletto non riesce a liberarsi dalle imposizioni della loro immaginazione [...] tutto ciò che pensano deve avere estensione o, come il punto geometrico, occupare una posizione nello spazio. Per questa ragione queste persone sono melanconiche, e sono i migliori matematici, però i peggiori metafisici; infatti non riescono a sollevare il loro spirito al di sopra delle nozioni spaziali su cui si basa la matematica³⁷.

In tale impossibilità di andare oltre le immagini trova origine, secondo Panofsky, Klibansky e Saxl, il dolore della figura di Dürer:

Essa è soprattutto una Melanconia immaginativa, i cui pensieri e le cui azioni si collocano tutti nel regno dello spazio e del visibile, dalla pura riflessione sulla geometria all'attività nelle arti minori; e da questo, se mai, ci viene l'impressione di un essere a cui il campo assegnato sembra insopportabilmente ristretto, di un essere i cui pensieri «hanno raggiunto il limite»³⁸.

³⁵ Aristotele, *Etica nicomachea*, a cura di C. Natali, Laterza, Roma-Bari, 2001, 1150 b25. Cfr. anche Aristotele, *Problemi*, Milano, Bompiani 2002, tr. it. di M.F. Ferrini, XI, 38.

³⁶ R. Lullo, *Tractatus novus de astronomia* (1297), passo citato e tradotto in *Saturno e la melanconia*, cit., p. 316.

³⁷ E. di Gand, *Quodlibeta*, passo citato e tradotto in *Saturno e la melanconia*, cit., p. 317.

³⁸ Ivi, p. 323. Nel porre il numero «I» davanti alla «Melencolia» Dürer, secondo Panofsky, Klibansky e Saxl, avrebbe voluto indicare l'appartenenza di quest'ultima alla sfera inferiore della conoscenza, quella dell'immaginazione. A questo tipo di malinconia seguono infatti, secondo la teoria neoplatonica di Agrippa (C. Agrippa, *De occulta philosophia libri tres*, a cura di V. Perrone Compagni, Brill, Leiden 1992),

I discepoli di Warburg si richiamano così a quella malinconia romantica, permeata dal sentimento dell'irraggiungibile, contro la quale si era levato il giudizio di Hegel. Per quest'ultimo, infatti, la *Gedrückttheit*³⁹ trae origine dalla percezione erronea di un universale assente, la cui attualità e presenza vanno riscoperte perché essa trovi rimedio. Nei loro scritti, Saxl e Panofsky tornano a questa risposta al problema della malinconia, adattandola alla sfera dell'arte. Al doloroso sentimento di una verità preclusa al visibile, gli autori di *Saturno e la melanconia* oppongono infatti il riconoscimento di un universale presente, al di là delle immagini, nei significati che le decifrano.

Alle dense, articolate descrizioni di atmosfere spirituali si affianca così non di rado, in Saxl, la ricerca di contenuti rappresentativi costanti⁴⁰. L'angelo, ad esempio, i cui tratti si fondono per Warburg ora con quelli morbidi di un'ancella, ora con quelli alteri, temibili di Giuditta, assume, così come il toro, o il serpente, il profilo sicuro, definitivo degli archetipi⁴¹. Nello straordinario sforzo di individuare i più nascosti scambi ed intrecci tra regioni lontane nello spazio e nel tempo, l'iconografia di Saxl cede talora alla tentazione di cercare, al di là dei mutamenti stilistici, un materiale che permanga identico, invariato. È quest'ultimo, nella sua problematica indipendenza dal proprio articolarsi in forme di volta in volta diverse⁴², a

che gli autori di *Saturno e la melanconia* considerano la fonte dell'incisione, quella propria della sfera umana della ragione e, infine la più elevata, quella legata al dominio metafisico della mente. Per una critica a questa interpretazione cfr. Marco Bertozzi, *Mensula Jovis. Considerazioni sulle fonti filosofiche di Albrecht Dürer*, «I castelli di Yale. Quaderni di filosofia», 2, 1997, pp. 19-44. Messa in dubbio l'ipotesi che sia Agrippa a costituire la fonte filosofica di Dürer, Bertozzi mostra come gli elementi che compongono l'incisione rinvino ad un orizzonte unitario, comprendente tanto l'immaginazione quanto l'intelletto, tanto l'arte quanto la metafisica. Unica sarebbe dunque la Melencolia: «la prima e la più alta», riguardante «non solo il letterato o il filosofo, ma anche – a pieno titolo – il penseroso artista». Si vedrà più avanti l'importanza che questa ipotesi iconografica riveste per la tesi che si intende sostenere.

³⁹ Letteralmente «abbattimento», molto vicino alla nostra «malinconia». Il termine compare nel paragrafo 149 della *Filosofia del diritto*, dove si tratta del passaggio dal morale all'etico. *Melancholie*, invece, in Hegel non si trova. Quanto alla *Sehnsucht* e al dolore della coscienza infelice, sono senz'altro correlati alla malinconia, ma con essa non immediatamente identificabili. La *Gedrückttheit* è caratteristica della coscienza morale, prigioniera dell'opposizione tra infinito e finito, soggettività e mondo, purezza del dovere e irrimediabile determinatezza dell'agire. Lo stato di abbattimento va pertanto superato tramite il riconoscimento di un contenuto etico, oggettivo e condiviso, che restituisca all'io la possibilità di agire.

⁴⁰ I saggi di Saxl tradotti in italiano si trovano nella raccolta *La storia delle immagini*, Laterza, Bari 1990. Cfr. comunque anche i due volumi delle *Lectures* (Warburg Institute, London 1957).

⁴¹ Cfr. ad es. F. Saxl, *La storia delle immagini*, cit., pp. 3-14.

⁴² C. Ginzburg nota, a questo proposito, come l'unità di significato sia ottenuta talvolta, in Saxl, attraverso il ricorso a documenti esterni all'immagine, piuttosto che tramite l'analisi della sua forma immanente. Esempiare, a questo proposito,

costituire il cuore delle *pathosformulae* di Saxl. Al contrario di quelle di Warburg, che hanno nel continuo, reciproco trasformarsi di apparenza e contenuto, forma e *pathos*, la ragione, come si vedrà, della propria costante instabilità, le «formule di *pathos*» di Saxl emergono così, ogni volta, come presenze a tutto tondo, che calcano, immutate, secoli ed oceani.

Alla consistenza reale che le *pathosformulae* assumono nella riflessione di Saxl si oppone il carattere ideale che attribuisce loro Panofsky:

Come il mondo dei fisici o degli entomologi comprende la somma [...] di fatti o esseri singoli, ognuno dei quali è preso in considerazione [...] in quanto esemplifica una legge o una classe, così il mondo dell'arte classico comprende la somma complessiva di tipi ognuno dei quali rappresenta un gran numero di casi singoli: «particolari» ridotti a «universali», non per astrazione discorsiva ma per sintesi intuitiva.

Questa *typenprägende Kraft* (capacità di creare tipi) dell'arte classica [...] è evidente in ognuna delle arti [...]. E non solo la struttura e il movimento del corpo umano, ma anche le emozioni attive e passive dell'animo vennero subimate secondo i precetti della «simmetria» e dell'«armonia», nel nobile equilibrio e nella lotta furiosa, nel commiato dolce e triste e nella lotta sfrenata, nella clama olimpica e nell'azione eroica, nel dolore e nella gioia, nella paura e nell'estasi, nell'amore e nell'odio. Tutti questi stati passionali furono ridotti, per usare un'espressione cara ad Aby Warburg, a «formule di *pathos*» che avrebbero conservato la loro validità per molti secoli e che ci appaiono «naturali» proprio perchè sono «idealizzate» rispetto alla realtà, cioè perchè infinite osservazioni particolari sono state in esse condensate e subimate in un'esperienza universale⁴³.

L'universale non è qui, come per Saxl, il contenuto immediato del particolare, ma ciò che lo ordina, che lo media. Si pone in Panofsky il problema del rapporto, da cui l'immagine trae origine, tra esterno e interno, contingenza e significato. In accordo con la riflessione kantiana, è nella necessità della loro tensione che la rappresentazione trova la propria ragione d'essere. L'influenza di Kant è evidente sin dal saggio su *Il proble-*

è il saggio *Holbein and the Reformation* (1925), in *Lectures*, cit., I, pp. 277-285, in cui le xilografie dell'artista sono considerate espressione di un erasmismo dedotto non tanto dalle loro caratteristiche proprie, quanto dal loro confronto con alcune dichiarazioni di Lutero e con una didascalia, appartenente a un'altra xilografia attribuita a Holbein (Cfr. C. Ginzburg, *Da A. Warburg a E.H. Gombrich*, in *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 1986, pp. 44-51). Proprio in questo «conflitto non pienamente risolto tra piano iconografico e mutamento stilistico» è invece presentata come ricchezza da M. Ferrari nella sua recensione a F. Saxl, *La fede negli astri. Dall'antichità al Rinascimento*, «Rivista di storia della filosofia», n. 4, 1987, pp. 807-810.

⁴³ E. Panofsky, *Albrecht Dürer e l'antichità classica*, in *Meaning of visual arts* (1955), trad. it. *Il significato delle arti visive*, Einaudi, Torino 1962, pp. 252-253.

*ma dello stile*⁴⁴, in cui al formalismo di Wölfflin si oppone il necessario compenetrarsi tra il momento percettivo e quello significativo. Allo stesso modo, in *Idea*⁴⁵, è l'impossibilità kantiana di ricondurre soggetto e oggetto ad un'unità superiore a costituire, per le teorie dell'arte, il motore più produttivo. Idealismo e naturalismo, che per la filosofia non sono che «antinomie dialettiche», danno infatti vita, all'interno delle concezioni artistiche, a mondi di volta in volta diversi:

La contrapposizione tra «Idealismo» e «Naturalismo», quale ha dominato la filosofia dell'arte sino alla fine del secolo XIX, e quale sotto travestimenti molteplici (Espressionismo e Impressionismo: Astrazione e «*Einführung*») s'è conservata sino al secolo XX, deve apparire in ultima analisi come una «antinomia dialettica». Ma noi potremo d'ora innanzi comprendere perchè essa poté così a lungo mettere in movimento il pensiero teorico-artistico portando a sempre nuove, e sempre più o meno contraddittorie, soluzioni. Riconoscere queste soluzioni nella loro diversità e comprenderle sulla base delle loro premesse storiche non apparirà inutile alla considerazione storica, quando anche la filosofia abbia riconosciuto che il problema a lei posto è tale ch'ella, per la sua natura, deve rinunciare a risolverlo⁴⁶.

Così, se per il neoplatonismo medievale il Bello ha il suo luogo nella trascendenza delle Idee divine, di cui la mente umana è il riflesso, il Rinascimento lo cerca nell'accordo con l'esperienza⁴⁷. In Michelangelo, per cui l'opera è «un ponte gettato sull'abisso che sta tra la realtà e l'idea»⁴⁸, e in Dürer, che fa dell'uomo il Creatore delle proprie immagini⁴⁹, idealismo ed empirismo lasciano tuttavia il posto alla consapevolezza della centralità di un soggetto che prescrive all'arte le proprie leggi. Qualche secolo più tardi, Kant avrebbe affermato lo stesso per la conoscenza sensibile⁵⁰. Se nel caso di quest'ultima, però, le norme sono universali, nella creazione artistica sono «individuali» o «idiomatiche»:

A quel modo che opera l'intelletto, «per cui il mondo sensibile non è *natura* né oggetto dell'esperienza» (Kant, *Prolegomena*, § 38), allo

⁴⁴ *Il problema dello stile nelle arti figurative (Das Problem des Stils in der bildenden Kunst, 1915)*, in *La prospettiva come forma simbolica*, trad. it. di E. Filippini, Feltrinelli, Milano 1961, pp. 145-156.

⁴⁵ *Idea. Contributo alla storia dell'estetica (Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, 1924)*, tr. it. di E. Cione, Bollati Boringhieri, Torino 2006.

⁴⁶ Ivi, p. 79.

⁴⁷ Ivi, pp. 19-42.

⁴⁸ Ivi, p. 75.

⁴⁹ Ivi, pp. 76-78.

⁵⁰ Ivi, p. 79.

stesso modo diremmo che opera la *coscienza artistica*, per cui il mondo sensibile non è una *figura* né l'oggetto della rappresentazione artistica; dove è da notare peraltro che, mentre quella aderenza alle leggi che l'intelletto *prescrive* al mondo sensibile, e sul cui adempimento si fonda la natura stessa, è *universale*, l'analoga aderenza alle leggi che la coscienza artistica *prescrive* al mondo sensibile, e mercè il cui adempimento questo diventa «figura», è invece da considerarsi come *individuale*, o meglio, (per usare un'espressione di conio recente) come «idiomatica» (H. Noack, *Die systematische und methodische Bedeutung des Stilbegriffs*, Diss., Hamburg 1923)⁵¹.

Nell'arte il potere plasmante della soggettività è dunque infinito⁵². La meraviglia con cui lo storico, in *Idea*, guarda a tale potenzialità lascia il posto, ne *La prospettiva come "forma simbolica"*⁵³, alla contemplazione del suo momento terribile. In questo senso, pur richiamandosi esplicitamente alla *Filosofia delle forme simboliche* di Cassirer⁵⁴, Panofsky è qui più vicino a Kant che al neokantismo. Il tentativo del soggetto di ricondurre il mondo a sé non si risolve infatti nella piena autonomia che caratterizza, come si vedrà, il simbolo cassireriano, ma nell'inquietudine di un Io che rischia di restare imprigionato in sé stesso:

[...] *la prospettiva è un'arma a doppio taglio*: essa offre ai corpi lo spazio in cui dispiegarsi plasticamente e muoversi mimicamente – ma anche permette alla luce di diffondersi nello spazio e di scomporre pittoricamente i corpi; essa crea una distanza tra l'uomo e le cose («primo è l'occhio che vede, secondo l'oggetto che è visto, terza la distanza intermedia», dice Dürer riprendendo Piero della Francesca) – ma poi elimina questa distanza, *assorbendo* in certo modo nell'occhio dell'uomo il mondo di cose che esiste autonomamente di fronte a lui; essa riduce i fenomeni artistici a regole ben definite, anzi a regole matematicamente esatte, ma d'altro canto le fa dipendere dall'uomo, anzi dall'individuo, in quanto queste regole si riferiscono alle condizioni psicofisiche dell'impressione visiva, e in quanto il modo in cui agiscono viene determinato dalla posizione, che può essere liberamente scelta, di un «punto di vista» soggettivo. Così la storia della prospettiva può essere concepita ad un tempo come un trionfo del senso della realtà

⁵¹ Ivi, p. 141. Del rapporto tra Panofsky e il neokantismo di Cassirer, che il passo chiama in causa, si dirà tra poco.

⁵² Per un esempio di questa infinita capacità di trasformazione dell'immagine cfr. E. Panofsky, *Hercules am Scheidewege und anderen antiken Bildstoffe in der neuen Kunst*, Teubner, Leipzig-Berlin 1930.

⁵³ E. Panofsky, *La prospettiva come "forma simbolica"* (*Die Perspektive als "symbolische Form"*, 1924-25), in *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, a cura di G.D. Neri, Feltrinelli, Milano 1961.

⁵⁴ E. Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, La Nuova Italia, Firenze 1961. A essa si richiama infatti il titolo *La prospettiva come forma simbolica*.

distanziante e obiettivante, oppure come un trionfo della volontà di potenza dell'uomo che tende ad annullare ogni distanza; sia come un consolidamento e una sistematizzazione del mondo esterno, sia come un ampliamento della sfera dell'io⁵⁵.

La trasformazione dell'«*ousia* in *fainòmenon*»⁵⁶, che accomuna la moderna prospettiva al criticismo kantiano, cela dunque un'insidia. Nella loro matematica esattezza, le regole a cui i fenomeni artistici sottostanno si riferiscono infatti ad un «punto di vista soggettivo», che può essere liberamente scelto. Per creare una «distanza tra l'uomo e le cose», la prospettiva riconduce dunque l'autonoma esistenza del mondo all'«occhio dell'uomo», *assorbendola* «in un certo modo» in quest'ultimo. Il «senso della realtà distanziante e obiettivante» minaccia così di convertirsi, paradossalmente, in un «ampliamento della sfera dell'io» che «tende ad annullare ogni distanza»: nel fenomeno rischia di sprofondare ogni differenza tra individuo e mondo, ogni possibilità, per il soggetto, di volgere lo sguardo oltre sé stesso. Occorre allora cogliere ciò che la rappresentazione, nell'esprimere, occulta, la tensione tra forma e materia, interno ed esterno, che l'immagine non risolve, ma porta ad uno stato di arresto⁵⁷:

L'arte non è, come tenderebbe a far credere oggi una posizione che accentua eccessivamente la sua opposizione alla teoria dell'imitazione, una manifestazione soggettiva di sentimenti oppure una occupazione esistenziale di determinati individui, bensì uno *scontro* (*Auseinandersetzung*), realizzante e obiettivante, mirante a risultati *definitivi*, di una forza plasmante e di un materiale che va plasmato⁵⁸.

Il simbolo non riconduce dunque il non-io all'io, ma ne fissa il reciproco «scontro» in una configurazione definitiva. È quest'ultima a costituire la struttura trascendentale dell'immagine, da cui i suoi momenti concreti, contenutistici e stilistici, traggono la loro ragione d'essere e la loro reciproca unità⁵⁹. Panofsky sembra avere in mente qui più la prima che la ter-

⁵⁵ E. Panofsky, *La prospettiva come "forma simbolica"* (*Die Perspektive als "symbolische Form"*, 1924-25), cit., p. 72 [corsivi miei].

⁵⁶ Ivi, p. 76.

⁵⁷ Il permanere di questa tensione tra soggetto e oggetto allontana, come si vedrà tra breve, la posizione teorica di Panofsky da quella di Cassirer.

⁵⁸ E. Panofsky, *Il concetto del "Kunstwollen"* (*Der Begriff des Kunstwollens*, 1920), in *La prospettiva*, cit., pp. 157-174, p. 174 [corsivi miei].

⁵⁹ Panofsky chiama questo senso ultimo dell'opera dapprima, con un prestito dalla terminologia di Alois Riegel, «*Kunstwollen*» (*Il concetto di Kunstwollen*, cit.), poi, nell'articolarne il rapporto con gli altri due livelli interpretativi, quello formale e quello contenutistico (rispettivamente «senso del fenomeno» e «senso del significato»), «senso del documento» o «senso essenziale» (*Sul problema della descrizione e dell'interpretazione del contenuto di opere d'arte figurativa*, 1932, in *La prospettiva*, cit., pp. 215-232). All'*Introduzione* alla raccolta di saggi *Studies in Iconology* (1939, tr.

za *Critica* kantiana: il rapporto tra universale e particolare non è di tipo analogico, ma costitutivo. Del tutto *interno* all'oggetto artistico, il significato ne rappresenta dunque il principio unico e conchiuso.

A tale univocità non riesce però a far fronte l'interpretazione. Nei confronti di un'immagine in sé risolta, libera da ogni rimando all'indeterminato, l'indagine soggettiva non può che mostrare la propria insufficienza. È per questo che Panofsky le assegna dei «correttivi oggettivi»⁶⁰, che la salvaguardano da un eccessivo allontanamento dalla realtà fattuale: è con la «storia della tradizione» che l'interpretazione deve istituire un continuo, reciproco dialogo⁶¹. All'interno di quest'ultimo, dunque, la perfetta mediazione, nel «senso dell'essenza», tra forma e contenuto, particolare e universale non si dà a conoscere, di volta in volta, che come nuovamente irrisolta.

5. Cassirer e Warburg: questioni di confine

Una definitiva compenetrazione tra contingenza e significato si ha invece in Cassirer. Sin dal primo volume del *Erkenntnisproblem*⁶², l'apriori perde infatti la sua estraneità al mutamento per diventarne al tempo stesso parte e principio: se le forme della conoscenza non sono invariabili, come in Kant, ma soggette al divenire, è nondimeno soltanto attraverso l'unità tematica che esse istituiscono che quest'ultimo può essere colto⁶³. Nell'universale l'accadere non ha dunque la propria realtà ontologica ma, kantianamente, la propria condizione di conoscibilità. Diversamente che in Kant, i concetti perdono però la loro fissità rispetto agli oggetti, per identificarsi con l'intelligibilità del loro apparire.

La perfetta mediazione tra apriori e storia che così si compie diviene più tardi, nella riflessione sul concetto di «forma simbolica»⁶⁴, quella tra

it. *Studi di iconologia*, Einaudi, Torino 1975) risale invece la celebre distinzione dei tre livelli in «preiconografico», «iconografico nel senso ristretto del termine» e «iconografico in senso più profondo» o, nella versione dello stesso saggio pubblicata nel 1955 nella raccolta *Meaning of visual arts*, «iconologico» (*Iconografia e iconologia. Introduzione allo studio dell'arte del Rinascimento*, in *Il significato delle arti visive*, cit., pp. 31-57). È a quest'ultimo livello, quello del «senso essenziale» o «iconologico», in quanto condizione unitaria degli altri due, che ci si riferisce qui nel parlare, per Panofsky, di «significato». Sulla genesi e gli sviluppi dell'«iconologia» cfr. C. Cieri Via, *Nei dettagli nascosto*, NIS, Roma 1994.

⁶⁰ E. Panofsky, *Sul problema della descrizione*, cit., p. 226-230.

⁶¹ Cfr. ivi e nell'*Introduzione a Studies in iconology*, cit.

⁶² Il primo volume è del 1906. *L'Erkenntnisproblem*, in 4 volumi, è tradotto in italiano come *Storia della filosofia moderna* da A. Pasquinelli, G. Colli e E. Arnaud (Einaudi, Torino 1952-1958).

⁶³ Ivi, vol. I, pp. 32-34.

⁶⁴ Prima che nella *Filosofia delle forme simboliche*, una prima definizione di «forma simbolica» compare nel saggio *Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften*, con cui si inaugurano, nel 1923, i *Vorträge der Bibliothek*

significato e segno. A Simmel, che interpreta la cultura come conflitto tragico tra il movimento fluido ed infinito della vita e le forme in cui questa di volta in volta si oggettiva⁶⁵, Cassirer obietta così che non vi è contenuto vitale che non si dia come sempre già formato, né significato che possa svincolarsi «dall'elemento fisico» in cui è «incorporato e incarnato»⁶⁶.

Quel che sembra sfuggire a Cassirer è che la vita non costituisce per Simmel un principio a sé stante, ma il limite interno della forma, l'irriducibilità ad essa di un senso che di volta in volta la eccede. Il confronto tra Simmel e Cassirer lascia emergere una problematica che è, per alcuni tratti, la stessa che separa il neokantismo cassireriano dall'eredità warburghiana di cui Benjamin si appropriava. Alla piena compenetrazione, in Cassirer, tra forma e significato, sia Simmel, sia Warburg oppongono la necessità, per la rappresentazione, di accogliere in sé l'irrappresentabile, ciò che inevitabilmente essa lascia inespresso, mancato.

Nella *Filosofia del denaro*⁶⁷, infatti, la genesi del valore è individuata nella differenza, interna all'immagine, tra il rappresentare e il rappresentato: «il contenuto di una rappresentazione non coincide con la rappresentazione del contenuto»⁶⁸. L'inteso non è dunque interamente riconducibile alla forma dell'intendere, ma si pone in essa come eccedente. È questa distanza tra essere e «rappresentazione» che, dal punto di vista della prassi, genera il desiderio e, con esso, il valore. L'oggettivazione di quest'ultimo è tuttavia altrettanto necessariamente incompiuta quanto quella dell'essere. Il valore, infatti, «richiede di essere riconosciuto»⁶⁹: è tale soltanto

Warburg: «Per “forma simbolica” si deve intendere ogni energia dello spirito mediante la quale un contenuto spirituale dotato di significato viene collegato ad un segno sensibile e viene ad esso intimamente attribuito. In questo senso il linguaggio, il mondo mitico-religioso e l'arte ci si presentano ciascuna come una forma simbolica particolare» (*Il concetto di forma simbolica*, in E. Cassirer, *Mito e concetto*, a cura di R. Lazzari, La Nuova Italia, Firenze 1992, pp. 95-135, pp. 102-103).

⁶⁵ Cfr. G. Simmel, *Concetto e tragedia della cultura* (*Der Begriff und die Tragödie der Kultur*, 1911), in *Arte e civiltà*, a cura di D. Formaggio e L. Perucchi, ISEDI, Milano 1976, pp. 87-88: «Di fronte alla vita che vibra incessante e tende all'infinito, alla vita dell'anima, in qualsiasi senso essa sia creatrice, sta il suo prodotto solido, idealmente immutabile, con l'effetto di fissare quella vitalità, anzi di irrigidirla; spesso è come se la mobilità creatrice dell'anima morisse nel proprio prodotto».

⁶⁶ E. Cassirer, *Sulla logica delle scienze della cultura. Cinque studi* (*Zur Logik der Kulturwissenschaften. Fünf Studien*, 1942), a cura di M. Maggi, La Nuova Italia, Firenze 1979, p. 39. Per la posizione di Cassirer nei confronti di Simmel cfr. anche *Metafisica delle forme simboliche* (1928), a cura di G. Raio, Sansoni, Firenze 2003, cap. I, “Spirito” e “vita”, e le considerazioni che lo stesso Raio svolge in *L'io, il tu e l'Es. Saggio sulla Metafisica delle forme simboliche di Ernst Cassirer*, Quodlibet, Milano 2005.

⁶⁷ G. Simmel, *Filosofia del denaro*, a cura di A. Cavalli e L. Perucchi, UTET, Torino 1984. L'edizione propone l'opera nella sua seconda stesura, del 1907, che contiene alcune aggiunte rispetto a quella del 1900.

⁶⁸ Ivi, p. 101.

⁶⁹ Ivi, p. 106. Per una riflessione su questo tema, cfr. F. Desideri, *Il confine delle*

nel confronto con l'ambito intersoggettivo, relativistico dello scambio. La rappresentazione del valore trova dunque un limite alla propria conclusa apparenza nell'infinita relazionalità e mobilità del contesto a cui rinvia e in cui acquisisce il proprio senso. Il denaro è allora il simbolo per eccellenza, perchè riproduce l'assoluta relatività della distanza tra essere e «rappresentazione». Sembra dunque annullata, in esso, ogni parvenza sostanziale, a favore della pura funzionalità, della semplice espressione di rapporti. Il denaro, però, è anche e sempre una cosa: si riproduce in esso la frattura tra essere e «rappresentazione», interiorità e oggetto⁷⁰ che la riconduzione di ogni individualità all'*unicum* della forma-valore avrebbe dovuto colmare.

Alla compiuta mediazione tra forma e contenuto, rappresentazione e significato che caratterizza il simbolo cassireriano Simmel oppone dunque un continuo, reciproco rimando tra il segno e ciò che lo eccede. In questo, l'immagine simmeliana ha, come si vedrà, la stessa interna instabilità di quella warburghiana, percorsa dalla stessa tensione tra il sensibile e l'intelligibile, tra il già stato e il non ancora. L'eccedenza di senso che insidia i contorni della rappresentazione è però pensata da Simmel come continuità, come fluire, piuttosto che, come in Warburg, come loro interruzione⁷¹. Se in Simmel è il carattere progressivo della temporalità della vita a determinare il costante autotrascendersi di quest'ultima, che si cristallizza nell'individualità conclusa della forma per poi di volta in volta superarla⁷², in Warburg è la forma stessa, nella sua istantaneità, a farsi aperta, carica di tempo. I contorni dell'immagine warburghiana sono infatti, al tempo stesso, ponte e confine: nel chiudere la rappresentazione entro i suoi limiti, la pongono in comunicazione con ciò che, al di là di essa, attende espressione. Percorsi dalla tensione tra il visibile e il suo altro, i confini della forma sono dunque intrinsecamente mossi, saturi di mutamento. Le figure di cui Warburg segue la nascita e le migrazioni hanno l'ambiguità, l'incostanza degli dei decaduti, dei demoni e dei folletti, sospesi tra rovina e salvezza, tra la certezza dell'immagine e il suo stesso dissolversi⁷³. Così la «ninfa» che ossessiona la ricerca warburghiana è ora angelo, ora assassina: appartiene a quel «mondo intermedio» in cui in ogni forma vibra ciò che essa non è più, o non è ancora⁷⁴.

forme. Dalla Philosophie des Geldes alla Lebensanschauung, «aut aut», n. 257, settembre-ottobre 1993.

⁷⁰ G. Simmel, *Filosofia del denaro*, cit., 659-663.

⁷¹ Cfr. il Capitolo III, § 1 di questa ricerca.

⁷² G. Simmel, *Intuizione della vita. Quattro capitoli metafisici*, a cura di A. Banfi, Bompiani, Milano 1938, pp. 21-37.

⁷³ Sull'importanza, nell'immaginario warburghiano, di demoni e animaletti alati, cfr. G. Chiarini, *Piccolo bestiario warburghiano. Serpenti, farfalle e altri esseri alati*, in *Lo sguardo di Giano*, a cura di C. Cieri Via e P. Montani, Aragno, Torino 2004, pp. 413-430.

⁷⁴ È questo forse quello che Paul Klee chiama «il regno dei non nati e dei morti,

La possibilità, per Cassirer, di una compiuta mediazione tra apriori e contingenza risiede allora forse in un modo radicalmente diverso di intendere il confine tra l'immagine e il suo oltre⁷⁵. Ad esso la riflessione cassireriana attribuisce infatti una fissità invalicabile: l'inespresso è relegato all'esterno della rappresentazione, che può così giungere a una perfetta penetrazione con un significato che le è del tutto immanente. L'interpretazione cassireriana di Kant è dunque rivolta a fare del noùmeno il presupposto logico del fenomeno, piuttosto che ciò che si dà, in esso, come frattura tra forma e materia, simbolo e significato. Più che una completa mediazione, l'analisi kantiana sembra infatti istituire tra questi ultimi un necessario, reciproco rimando, il cui carattere contraddittorio Cassirer tenta di risolvere.

È innanzitutto il concetto di «intuizione pura» ad indicare, nell'*Estetica trascendentale*⁷⁶, l'irriducibilità, nel fenomeno, di forma e contenuto, apriori e materia. La purezza dello spazio e del tempo non si dà infatti, ogni volta, che nella contingenza della loro intuizione: spontaneità e passività della conoscenza, trasformazione e accoglimento dell'irrapresentabile si implicano l'un l'altro. L'interpretazione cassireriana scioglie ogni tensione tra i due momenti, privando l'intuizione di qualsiasi immediatezza. Spazio e tempo

il regno di ciò che può venire e vorrebbe venire, ma non deve venire, un mondo intermedio» (P. Klee, *Confessione creatrice*, in *Teoria della forma e della figurazione. Lezioni, note, saggi*, Feltrinelli, Milano 1959). Per una riflessione sul concetto di «mondi intermedi», cfr. A.M. Iacono, *Gli universi di significato e i mondi intermedi*, in A.G. Gargani e A.M. Iacono, *Mondi intermedi e complessità*, ETS, Pisa 2005.

⁷⁵ Il rapporto tra Warburg e Cassirer nasce e si sviluppa all'insegna della collaborazione e del comune interesse per il simbolo, piuttosto che delle pur fondamentali differenze teoriche che separano i due studiosi. La ricerca cassireriana trova così posto nell'universo aperto e composito della Biblioteca, le cui collane dei *Vorträge* e degli *Studien* sono inaugurate rispettivamente dai saggi di Cassirer *Il concetto di forma simbolica nella costruzione delle scienze dello spirito (Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften, 1921-1922*, tr. it. in E. Cassirer, *Mito e concetto*, a cura di R. Lazzari, la Nuova Italia, Firenze 1992, pp. 95-135) e *La forma del concetto nel pensiero mitico (Die Begriffsform im mythischen Denken, 1923*, tr. it. in *Mito e concetto*, cit., pp. 5-77). La collaborazione prosegue con *Eidos und Eidolon*, che esce nei *Vorträge* del 1924 (*Eidos und eidolon. Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen, 1922-1923*, tr. it. di M. Ghelardi, *Eidos ed eidolon. Il problema del bello e dell'arte nei dialoghi di Platone*, in Aby Warburg – Ernst Cassirer, *Il mondo di ieri. Lettere.*, Aragno, Torino 2003, pp. 129-168) e *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento (Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance, 1927*, tr. it. di F. Federici La Nuova Italia, Firenze 1992), edito negli "Studien". Su questo periodo della riflessione di Cassirer cfr. M. Ferrari, *Ernst Cassirer. Dalla scuola di Marburgo alla filosofia della cultura*, Olschki, Firenze 1996, pp. 215-254. Per il rapporto tra Cassirer e Warburg cfr. anche le lettere raccolte nel volume *Il mondo di ieri* (Aragno, Torino 2003) e l'elogio funebre di Cassirer per Warburg, *Worte zur Beisetzung von Professor Dr. Aby Warburg* (ivi, pp. 111-126).

⁷⁶ I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft* (1787), tr. it. di G. Gentile e G. Lombardo-Radice, riv. da V. Mathieu, *Critica della ragion pura*, Laterza, Roma-Bari 2005, pp. 53-75.

perdono infatti il loro carattere di datità per acquisire, leibnizianamente, quello relazionale di modalità di ordinamento del fenomeno⁷⁷. Gli schemi, che connettono per Kant intuizione e concetto⁷⁸, hanno dunque a che fare con un sensibile sempre già primariamente articolato: non precedono la sintesi, ma ne dipendono⁷⁹. L'originaria mediazione tra dato e forma, che Cassirer istituisce, sopprime così quel momento spurio, asemantico della rappresentazione, che si esprime in Kant nell'irriducibilità di concetto e intuizione.

La «pura spontaneità»⁸⁰ della conoscenza non acquisisce dunque il proprio significato, come per Kant, nel proprio incontro con la contingenza ma nel proprio risolverla, di volta in volta, pienamente in sé stessa⁸¹. Così quando Cassirer, nell'*Introduzione* al III volume de *La filosofia delle forme simboliche*, afferma la necessità di risalire dalla conoscenza teoretica alla percezione sensibile, sottolinea di quest'ultima il carattere già pienamente determinato:

La critica trascendentale, se vuole scoprire la struttura della conoscenza oggettiva, non si può limitare a quella «sublimazione» in-

⁷⁷ Cfr. G.W. Leibniz, *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, a cura di M. Mugnai, Editori Riuniti, Roma 1993, pp. 137-148. L'affermazione del carattere puramente relazionale di spazio e tempo permette a Cassirer di difendere il kantismo dal colpo che la teoria della relatività di Einstein sembra assestare all'*Estetica trascendentale*. Cfr. E. Cassirer, *La teoria della relatività. Considerazioni gnoseologiche* (1921), a cura di G. Raio, Newton Compton, Roma 1981.

⁷⁸ I. Kant, *Critica della ragion pura*, cit., pp. 136-141.

⁷⁹ È quanto Cassirer obietta ad Heidegger, che aveva individuato nello schematicismo e nell'immaginazione la comune radice di sensibilità e intelletto (cfr. M. Heidegger, *Kant e il problema della metafisica*, a cura di V. Verra, Laterza, Bari 1981 e E. Cassirer, *Kant e il problema della metafisica. Osservazioni sull'interpretazione heideggeriana di Kant*, in *Disputa sull'eredità kantiana. Due documenti*, a cura di R. Lazzari, Unicopli, Milano 1990). Si vedrà come la concezione warburghiana della rappresentazione, che Benjamin fa propria, escluda invece la possibilità di un fondamento che risolva la tensione tra sensibile e intelleggibile.

⁸⁰ E. Cassirer, *Libertà e forma. Studi sulla storia spirituale della Germania*, a cura di G. Spada, Le Lettere, Firenze 1999: «pensiero e fare si connettono nella pura spontaneità e rimandano ad essa come alla loro radice più profonda». Per Kant, però, pensare non è sempre agire, ma spesso, al contrario, essere agiti, come dimostra il campo «smisurato» che l'*Antropologia pragmatica* (Laterza, Roma-Bari 2006) assegna alle «rappresentazioni oscure»: «noi spesso giochiamo con le rappresentazioni oscure...ma più spesso ancora *siamo noi stessi gioco* di rappresentazioni oscure, e il nostro intelletto non può salvarsi dalle assurdità nelle quali lo getta la loro influenza, se anche ne riconosca la natura illusoria» (pp. 18-19). Sulla possibilità di vivere l'illusione senza perdersi, muovendosi «al confine tra errore e verità», cfr. I. Kant, *Inganno e illusione*, Guida, Napoli 1998.

⁸¹ La «libertà» in cui Cassirer individua non solo il principio della ragion pratica, ma l'«inizio» e l'«origine» dell'intero sistema kantiano non appartiene, in verità, neppure alla seconda *Critica* (*Critica della ragion pratica*, 1788, tr. it. di V. Mathieu, Rusconi, Milano 1993). Si vedrà infatti tra breve come per Kant il carattere «sublime» della virtù morale rinvii non tanto alla libertà nella sua assolutezza, quanto alla soglia tra quest'ultima e la contingenza.

telletuale dell'esperienza, alla sovrastruttura della scienza teoretica, ma deve imparare a intendere del pari la sottostruttura, il mondo della percezione «sensibile» come una compagine *determinata e articolata* in modo specifico, come un *cosmo spirituale sui generis*⁸².

In quanto configurazione originaria, *Darstellung* che presiede ad ogni rappresentazione oggettiva, ad ogni *Vorstellung*⁸³, l'intuizione è quindi sempre «intuizione della forma»⁸⁴. La distinzione kantiana tra quest'ultima e la «materia» si riduce così a un semplice prodotto della riflessione, che scinde il tutto della conoscenza nei «termini di un'opposizione metodica»⁸⁵. Se l'elemento formale del fenomeno non si determina per Kant che in rapporto a un contenuto che lo eccede, il simbolo cassireriano, dunque, non reca invece traccia della frattura tra sé e l'altro da cui proviene: il carattere noumenico della contingenza è annullato.

La compiuta riconduzione della materia al significato si annuncia, secondo Cassirer, nella terza *Critica* kantiana⁸⁶. Con il giudizio riflettente sono infatti le «leggi stesse dell'intelletto» a «particolarizzarsi»⁸⁷, abbracciando, nel loro uso regolativo, la totalità «della vita naturale e spirituale», «come un unico organismo della ragione»⁸⁸. L'accidentale è così perfettamente raggiunto e compenetrato dall'universale, che ne costituisce l'articolazione interna. La possibilità di una tale mediazione incontra però il suo limite, in Kant, nel carattere analogico del giudizio riflettente.

Tra le immagini di cui l'intelletto umano, «nella sua discorsività, ha bisogno»⁸⁹ e le idee della ragione, il principio soggettivo della finalità non permette infatti altro legame che quello dell'analogia, di un «come se»⁹⁰

⁸² *Filosofia delle forme simboliche*, cit., vol. III/1, p. 15

⁸³ E. Cassirer, *Metafisica delle forme simboliche*, cit., p. 97: «l'accesso al mondo della *Vorstellung* va raggiunto sempre soltanto attraverso la porta della *Darstellung*».

⁸⁴ Cassirer usa questa espressione per l'arte: essa «non indaga sulle qualità o le cause delle cose ma ci dà l'intuizione della loro forma, intuizione che non rappresenta affatto la semplice presentazione di qualcosa che già si conosca ma è un'effettiva scoperta. L'artista è lo scopritore delle forme della natura così come lo scienziato è lo scopritore dei fatti e delle leggi naturali» (*Saggio sull'uomo*, Armando, Roma 1968, p. 252). Ciò che l'arte porta alla luce è però la dimensione originariamente produttiva, semantica, che caratterizza già sempre la percezione in quanto tale, che è quindi, ancora prima dell'arte, configurazione sensibile del senso, «intuizione della forma» (cfr. in proposito il prezioso saggio di G. Matteucci *Ipotesi di un'estetica della "forma formans"*, in E. Cassirer, *Tre studi sulla "forma formans"*. *Tecnica-Spazio-Linguaggio*, CLUEB, Bologna 2003).

⁸⁵ Ivi, p. 14.

⁸⁶ I. Kant, *Critica della capacità di giudizio* (*Kritik der Urteilskraft*, 1790), BUR, Milano 1995.

⁸⁷ E. Cassirer, *Storia della filosofia moderna*, cit., vol. III, p. 30.

⁸⁸ E. Cassirer, *Vita e dottrina di Kant* (*Kants Leben und Lehre*, 1916), tr. it. di G.A. De Toni, La Nuova Italia, Firenze 1987, p. 428.

⁸⁹ I. Kant, *Critica della capacità di giudizio*, cit., § 77.

⁹⁰ Cfr. ivi, *Introduzione*, § IV.

che unisce ma anche, irrimediabilmente, separa. Così, nel § 59 della *Critica della capacità di giudizio*, Kant afferma la natura analogica del simbolo: in questo senso, «il bello è il simbolo del bene morale»⁹¹. Estetico e intelligibile sembrano in tal modo tanto inseparabili, quanto reciprocamente irriducibili. Attraverso l'analogia, infatti, il simbolo rimanda al di là da sé, alla conciliazione, in esso irrimediabilmente incompiuta, tra l'idealità a cui tende e la contingenza da cui proviene⁹².

Legittimare l'immagine significa allora, per Kant, fissare per un attimo il suo dissolversi. È quanto accade nell'esperienza del sublime, in cui l'immaginazione viola le leggi dell'intuizione per produrre, per un istante, una rappresentazione refrattaria ad ogni determinazione, una non-immagine, la cui malinconica impossibilità rinvia alla trascendenza delle idee⁹³. Allo stesso non-luogo deve rivolgersi la critica della ragione, che affida la possibilità del simbolo a «qualcosa *nel* soggetto stesso e *fuori* di lui, qualcosa che *non* è natura e *neppure* libertà, ma è tuttavia connesso con il fondamento di quest'ultima, vale a dire col soprasensibile, nel quale la facoltà teoretica viene collegata con la pratica, accomunandole non sappiamo come»⁹⁴.

Nulla conserva di questo sfondamento interno il simbolo cassireriano. Più che al § 59 della *Critica della capacità di giudizio*, che Cassirer significativamente trascura⁹⁵, quest'ultimo si richiama infatti alla teoria leibniziana della rappresentazione. Per Leibniz, infatti, i fenomeni non imitano le idee, ma ne simboleggiano i rapporti:

Espressione di una cosa si dice ciò in cui sussistono le strutture (*habitudines*) che corrispondono alle strutture della cosa da esprimere. Ma vi sono varie specie di espressione; ad esempio, il modello di una macchina esprime la macchina stessa, la delineazione proiettiva (*sce-*

⁹¹ Ivi, § 59, p. 547.

⁹² Quest'ultima non è infatti risolta dal giudizio teleologico. Come nota infatti F. Desideri (*Il passaggio estetico*, Il Melangolo, Genova 2003, pp. 147-167), se nella seconda parte della *Critica*, quella dedicata al giudizio teleologico, la natura trova nell'analogia con l'arte la propria spiegazione, nella prima parte, sul giudizio estetico, è l'arte stessa a dover cercare nella natura il proprio fondamento. L'apparente assenza di intenzionalità che caratterizza l'opera bella è infatti il prodotto del «genio» come «natura nel soggetto»: «il genio è la disposizione d'animo innata (*ingenium*) mediante la quale la natura dà la regola all'arte» (I. Kant, *Critica della capacità di giudizio*, cit., p. 427). Il discrimine tra accidentalità e legge, particolare e universale, è dunque una zona mobile, in cui ogni termine, con la propria insufficienza, rimanda all'altro.

⁹³ I. Kant, *Critica della capacità di giudizio*, cit., § 27. Sin dalle *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime*, Kant associa quest'ultimo alla malinconia che accompagna la virtù morale: se «la virtù autentica», infatti, «ha in sé qualcosa che sembra accordarsi al massimo grado con un temperamento *melanconico*», quest'ultimo, da parte sua, «ha dominante il *sentimento del sublime*» (*Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime*, 1764, BUR, Milano 2001, pp. 94-95).

⁹⁴ I. Kant, *Critica della capacità di giudizio*, cit., § 59, p. 549.

⁹⁵ Cfr. M. Ferrari, *Ernst Cassirer*, cit., pp. 188-189.

nographica) di una cosa sul piano esprime un solido, il discorso esprime pensieri e verità [...] e ciò che è comune a tutte queste espressioni è che dalla sola considerazione delle strutture dell'espressione possiamo pervenire alla conoscenza delle proprietà corrispondenti della cosa da esprimere. Donde risulta che non è necessario che l'espressione sia *simile* alla cosa espressa, purchè si osservi una certa analogia tra le relative *strutture*⁹⁶.

Il segno possiede dunque un carattere puramente relazionale: è l'espressione di un ordine ideale. L'interpretazione cassireriana priva questo ordine di ogni consistenza ontologica⁹⁷, facendone il principio interno della rappresentazione. Il rifiuto dell'analogia quale fondamento del simbolo significa allora, per Cassirer, il superamento di ogni dualismo tra sensibile e intelligibile: l'idea cessa di essere l'altro a cui l'immagine rimanda, per costituirne la forma interna. Quest'ultima non sopprime la contingenza, non la pre-determina, ma si dà, in essa, come il «compito infinito» della sua articolazione⁹⁸. L'unità di forma e contenuto non è dunque primariamente data ma va, sempre ogni volta, conquistata: la «dimensione diacronica» del simbolo, la sua evoluzione, non può essere pensata che a partire dalla sua «dimensione sincronica»⁹⁹, che la complica e la allontana dalla progressività idealista¹⁰⁰. Nel suo contingente, sincronico darsi, la rappresentazione non rinvia tuttavia di volta in volta all'inespresso che come al suo esterno, come a quel divenire, quel «compito infinito», a cui la sua interna, conclusa struttura è soggetta. È questo rinvio del noumeno al di là della presenza

⁹⁶ Cfr. Leibniz, *Che cos'è un'idea*, in *Scritti di logica*, a cura di F. Barone, Zanichelli, Bologna 1968, pp. 179-180. In questo stesso senso Cassirer interpreta l'affermazione, contenuta nel § 61 della *Monadologia* (*Monadologia. Causa Dei*, a cura di G. Tognon, Laterza, Roma-Bari 1991), che «les composés symbolisent avec les simples»: «il mondo sensibile dei fenomeni non è certo una "copia" delle monadi semplici; eppure in esso si ritrovano determinati rapporti e determinate relazioni che corrispondono in maniera precisa alle relazioni fondamentali che pensiamo negli elementi semplici e che si presentano a noi, per così dire, in forma simbolica» (E. Cassirer, nota 114 a G.W. Leibniz, *Philosophische Werke*, vol. I: *Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie*, tr. di A. Buchenau, revisione, introduzione e note di E. Cassirer, Leipzig 1904).

⁹⁷ Che ha, invece, in Leibniz. Per questo, l'interpretazione cassireriana forza notevolmente il concetto leibniziano di simbolo: le sostanze semplici non rappresentano per Leibniz semplicemente l'ordine interno dei fenomeni, ma costituiscono una realtà autonoma con cui questi ultimi si pongono in rapporto di *corrispondenza* (cfr. *Che cos'è un'idea*, cit., p. 180: «che sussistano in noi le idee delle cose ha questo solo significato: che Dio, autore egualmente sia delle cose che della mente, ha impresso nella mente una facoltà del pensare tale che può trarre dalle sue operazioni tutto ciò che *corrisponde perfettamente* a quanto deriva dalla natura delle cose»).

⁹⁸ E. Cassirer, *Storia della filosofia moderna*, cit., vol. III, p. 469.

⁹⁹ M. Fererari, *Il tempo e la memoria. Warburg, Cassirer e Panofsky in una recente interpretazione*, cit., p. 314. Cfr. a proposito nota 101.

¹⁰⁰ Lo stesso Cassirer afferma in tal modo la propria distanza da Hegel: cfr. E. Cassirer, *Storia della filosofia moderna*, cit., vol. III, p. 469.

fenomenica a conferire al tempo della «forma simbolica» un orientamento necessariamente rivolto al futuro, ad attribuire alla dimensione diacronica, progressiva, un primato su quella sincronica, tensiva¹⁰¹.

Il giudizio riflettente perde in tal modo l'intrinseca problematicità che la riflessione kantiana gli attribuisce: la descrizione del divenire si emancipa dall'interrogativo sulla sua origine, sul fondamento della sua possibilità. Cassirer avvicina così Kant a Goethe, alla consapevole rinuncia, da parte di quest'ultimo, a penetrare oltre il fenomeno:

Solo l'idea del fine e quella della vita organica danno alla nostra esperienza e alla nostra conoscenza della natura quell'infinità immanente che ad esse appartiene in modo peculiare: esse trasformano le nostre esperienze condizionate e separate nella totalità, nell'intuizione di un tutto vivente, ma al tempo stesso indicano il limite di questo tutto, insegnando a conoscerlo come un tutto di fenomeni. «Quando infine trovo quiete nel fenomeno originario – dice Goethe una volta – questa è pur anche soltanto rassegnazione; ma resta una grande differenza che io mi rassegni ai limiti dell'umana natura oppure in un'ipotetica ristrettezza della mia occlusa individualità». Per Kant il fenomeno della vita organica e l'idea del fine in cui esso si esprime per la nostra conoscenza, è un siffatto fenomeno primordiale. Esso non è né l'espressione dell'assoluto stesso, né quella di una limitazione soggettiva, puramente accidentale e evitabile, del giudizio: ma conduce fino ai «limiti dell'umana natura» stessa, per comprenderli come tale e per rassegnarvisi¹⁰².

Nella *Critica della capacità di giudizio*, di cui è, come è noto, un entusiasta lettore¹⁰³, Goethe scorge la possibilità di interpretare l'*Urphänomen* come or-

¹⁰¹ È questo un aspetto che il libro di Silvia Ferretti *Il demone della memoria. Simbolo e tempo storico in Warburg, Cassirer, Panofsky* (Marietti, Casale Monferrato 1984) ha il merito di cogliere. Meno condivisibile è la frattura che l'autrice individua, in Cassirer, tra la sensibilità come primitiva immediatezza, «quasi un mondo della natura estrinseco alle leggi del pensiero» (ivi, p. 112), e l'intelletto che interverrebbe a darle, via via, forma. Il carattere sempre già pienamente articolato della conoscenza sensibile è infatti, come si è visto, ciò che conferisce all'interpretazione cassireriana di Kant uno dei suoi caratteri peculiari. In questo senso, come fa giustamente presente Massimo Ferrari nella sua recensione a *Il demone della memoria (Il tempo e la memoria. Warburg, Cassirer e Panofsky in una recente interpretazione*, cit.; cfr. anche la replica della Ferretti e la controreplica dell'autore in «Rivista di storia della filosofia», n. 1, 1988, pp. 113-120), l'accostamento, da parte dell'autrice, tra la teleologia cassireriana e quella hegeliana rischia di occultare, in parte, la posta in gioco che, come si è cercato di mostrare, è tutta interna all'unità kantiana di noumeno e fenomeno, forma e materia, simbolo ed idea.

¹⁰² E. Cassirer, *Vita e dottrina di Kant*, cit., p. 422. Cfr. a tale proposito anche E. Cassirer, *Goethe e la filosofia kantiana* (in *Rousseau, Kant, Goethe*, a cura di G. Raio, Donzelli, Roma 1999), pp. 65-67.

¹⁰³ «Poi mi capitò tra le mani la *Critica del giudizio*, e ad essa vado debitore di un'epoca veramente felice della mia esistenza. Vidi qui esposti uno accanto all'altro gli oggetti più diversi delle mie fatiche, prodotti dell'arte e della natura trattati gli

dine *interno* dell'accadere, simbolo di un'unità a cui nessun momento si sottrae¹⁰⁴. Il «fenomeno originario» non ha dunque una consistenza ontologica autonoma rispetto al sensibile, ma ne rappresenta il principio di continuità, di connessione tra i suoi elementi. La rinuncia al *erklären* in favore del *darstellen*, che la morfologia goethiana così compie, non implica però, come vorrebbe Cassirer¹⁰⁵, una compiuta separazione tra rappresentazione e inespresso.

6. Tra pathos e forma: Goethe e Novalis

È la tensione tra idea ed esperienza a definire per Goethe la natura del simbolo. Se l'allegoria «trasforma il fenomeno in concetto e il concetto in immagine, però in modo che il concetto si possa tenere e avere ancor sempre limitato (*begrenzt*) e completo (*vollständig*) nell'immagine ed esprimere attraverso di essa»¹⁰⁶, il simbolo «trasforma» invece «il fenomeno in idea, l'idea in immagine, così che l'idea rimanga nell'immagine sempre infinitamente efficace (*unendlich wirksam*) e irraggiungibile (*unerreichbar*) e, anche se espressa in tutte le lingue, rimanga lo stesso inesprimibile (*unaussprechlich*)»¹⁰⁷. Ciò che, nell'idea, si sottrae alla rappresentazione è il processo aperto dell'esperienza: non la «somma» di ciò che è stato, ma il suo «risultato», ciò che può ancora essere. «Il concetto» scrive Goethe «è la somma (*Summe*), l'idea il risultato (*Resultat*) dell'esperienza; a tirare quella si richiede intelletto (*Verstand*), ad afferrare questo ragione (*Vernunft*)»¹⁰⁸. La distinzione kantiana tra intelletto e ragione diviene qui quella tra la conoscenza di ciò che è compiuto e il coglimento di ciò che diviene.

La ragione indaga ciò che diviene (*das Wärende*), l'intelletto ciò che è divenuto (*das Gewordene*); quella non si preoccupa del fine, questo non chiede la provenienza. Essa si rallegra dello sviluppo; esso vuol tenere tutto fermo, per potersene servire¹⁰⁹.

uni come gli altri, giudizio estetico e giudizio teleologico illuminantesi a vicenda. Sebbene non fosse sempre possibile accordare il mio modo di vedere con quello dell'autore e, qua e là, sembrasse sfuggirmi qualcosa, le grandi idee maestre di quell'opera erano perfettamente analoghe a quanto avevo fin allora creato, fatto e pensato» (J.W. Goethe, *Influenza della filosofia recente*, in *Scritti scientifici*, in *Opere*, a cura di V. Santoli, Sansoni, Firenze 1970, vol. V, p. 54).

¹⁰⁴ Su questo tema cfr. P. Giacomoni, *Le forme e il vivente. Morfologia e filosofia della natura in J.W. Goethe*, Guida, Napoli 1993. Non condivisibile è invece l'opinione di G. Carchia, che interpreta i «fenomeni originari» come «il fondamento eterno di ogni vita che si evolve e muta nel tempo» (*Estetica ed erotica. Saggio sull'immaginazione*, Celuc, Milano 1981, p. 60).

¹⁰⁵ E. Cassirer, *Goethe e la filosofia kantiana*, cit.

¹⁰⁶ J.W. Goethe, *Maximen und Reflexionen*, tr. it. di M. Bignami *Massime e riflessioni*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1992, *Massima 1112*.

¹⁰⁷ Ivi, *Massima 1113*.

¹⁰⁸ Ivi, *Massima 1135*.

¹⁰⁹ Ivi, *Massima 555*.

Ciò a cui la ragione si rivolge non è la «forma» (*Gestalt*) in sé conchiusa dell'esistente, ma il movimento della sua «formazione» (*Bildung*):

Per indicare il complesso dell'esistenza di un essere reale, il tedesco si serve della parola *Gestalt*, forma; termine nel quale si astrae da ciò che è mobile, e si ritiene stabilito, concluso e fissato nei suoi caratteri, un tutto unico. Ora, se esaminamo le forme esistenti, ma in particolar modo le organiche, ci accorgiamo che in esse non v'è mai nulla di immobile, di fisso, di concluso, ma ogni cosa ondeggia in un continuo moto. Perciò il tedesco si serve opportunamente della parola *Bildung*, formazione, per indicare sia ciò che è prodotto, sia ciò che sta producendosi¹¹⁰.

L'idea non può dunque essere «limitata» nell'immagine perchè, come il divenire a cui si riferisce, non ha fine. Il simbolo è così attraversato da una costitutiva «polarità»¹¹¹ tra il visibile e l'invisibile a cui quest'ultimo dà corpo, tra l'identico e il diverso, tra l'uno e l'infinito. L'inespresso non è relegato, come in Cassirer, all'esterno della rappresentazione, ma si dà, *in* essa, come tensione tra l'identità della forma e il trascorrere dell'idea, tra l'unicità dell'istante e la totalità del divenire. Ciò che garantisce l'universalità dell'immagine è infatti la possibilità di cogliere un momento dell'accadere che, nella sua istantaneità, rimandi all'infinita possibilità del mutamento: nella rappresentazione dell'attimo (*Darstellung des Moments*) il simbolo si eleva all'universale¹¹². È dunque il suo costituirsi come «fulmine immobilizzato, onda pietrificata nell'istante in cui si infrange sulla riva»¹¹³, che conferisce al gruppo del *Laocoonte* il suo carattere di opera «autonoma e conchiusa»¹¹⁴: universale e particolare, idea e forma trovano in essa una piena, definitiva compenetrazione. L'agonia di *Laocoonte* si ricongiunge così al trapassare della natura: il suo dibattersi si converte in «calma ed unità»¹¹⁵, il suo dolore in «idillio»¹¹⁶.

¹¹⁰ J.W. Goethe, *Die metamorphose der Pflanzen* (1790), tr. it. di B. Groff, B. Maffi, S. Zecchi *La metamorfosi delle piante e altri scritti sulla scienza della natura*, a cura di S. Zecchi, Guanda, Parma 1983, p. 43.

¹¹¹ Cfr. J.W. Goethe, *La metamorfosi delle piante*, cit., p. 158. Per una riflessione sul legame, in Goethe, tra i concetti di «fenomeno originario», «simbolo» e «polarità», e l'influenza che essi esercitano sulla riflessione di Warburg e di Benjamin, cfr. l'importante saggio di A. Pinotti, *Lo studio degli estremi* (in *Giochi per melanconici*, Mimesis, Milano 2003, pp. 195-231), le cui conclusioni, come si vedrà, non sono tuttavia pienamente condivisibili.

¹¹² J.W. Goethe, *Laocoonte e altri scritti sull'arte* (1789-1805), Salerno Editrice, Roma 1994, p. 72.

¹¹³ Ivi, p. 73.

¹¹⁴ Ivi, p. 71.

¹¹⁵ Ivi, p. 76.

¹¹⁶ Ivi, p. 72.

Nell'interpretazione warburghiana del gruppo, la possibilità di questo acquietamento è negata: l'opera appare percorsa da un'«irrequietezza»¹¹⁷ che la sua «bella regolarità»¹¹⁸ non dissolve. L'«appassionato moto interiore ed esteriore»¹¹⁹ che scuote la scena non ne annulla però il «carattere razionalistico»¹²⁰, ma si mostra da quest'ultimo indivisibile: il momento dionisiaco della classicità non si sostituisce a quello apollineo, ma si rivela appartenente alla sua stessa essenza¹²¹. Al centro dell'interesse che Warburg manifesta per il problema dell'espressione non vi è infatti il manifestarsi del *pathos* nella sua originaria purezza, ma il suo prendere forma. Il sentire a cui le «*pathosformulae*» rimandano non si dà infatti, come si vedrà, che già sempre nel proprio rappresentarsi: come immagine corporea, come gesto. È alla «*Bildung*» goethiana, all'unità di identità e mutamento, di visibile e invisibile che la caratterizza, che la concezione warburghiana della rappresentazione attinge. Se per Goethe l'immagine trova però, come si è visto, nel coglimento dell'attimo la possibilità di una piena compenetrazione tra l'immobilità della forma e l'infinito trascorrere dell'idea, a quella warburghiana tale intrinseco compimento è negato. Non c'è per Warburg istante che possa consegnare definitivamente il *pathos* alla forma: il sentire a cui quest'ultima rinvia permane in essa come movimento inesauribile, indissolubile «irrequietezza». È, di volta in volta, dal «compromesso» tra l'immobilizzazione della forma e la «vitalità» del contenuto a cui quest'ultima rinvia che l'immagine scaturisce:

Un'opera d'arte che cerca di rappresentare un oggetto o un episodio tratto dalla vita umana così come esso appare è sempre il prodotto di un compromesso tra l'incapacità dell'artista di conferire reale vitalità all'immagine artistica, da una parte, e dall'altra parte la sua capacità di riprodurre fedelmente la natura.

La stessa duplicità domina in ciò che l'osservatore esige da una simile opera d'arte: da una parte il desiderio di ottenere una completa percezione del carattere inanimato dell'opera come presupposto implicito, dall'altra il desiderio di ritrovare l'intera parvenza della vita¹²².

¹¹⁷ A. Warburg, A. Warburg, *L'ingresso dello stile ideale anticheggiante nella pittura del primo Rinascimento* (1914), in *La rinascita*, cit., pp. 283-307, p. 307.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Ivi*, p. 306.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ «Gli studi sulle religioni dell'antichità greco-romana ci insegnano sempre più a guardare l'antichità quasi simboleggiata in un'erma bifronte di Apollo e Dioniso. *L'ethos* apollineo germoglia insieme con il *pathos* dionisiaco quasi come un duplice ramo da un medesimo tronco radicato nelle misteriose profondità della teramadre greca» (*ivi*, p. 307).

¹²² *Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde (Frammenti fondamentali per una scienza pragmatica dell'espressione, 1888-1903)*, WIA, III.43.1.2.1, p. 1, 21.IX.1896, Berlin, 1:

Nel contrapporre alla «calma ed unità» del *Laocoonte* goethiano un «compromesso», necessariamente instabile, provvisorio, tra quiete e movimento, identità e mutamento, la concezione warburghiana accoglie al proprio interno un'istanza che già Novalis aveva fatto propria¹²³:

Non si potrebbe immaginare nel *Dramma* di *Laocoonte* un momento più comprensivo, insomma di grado più elevato? – forse quello in cui il dolore supremo trapassa in ebbrezza – la resistenza in resa – la vita suprema in pietra. Lo scultore non dovrebbe *sempre* saper afferrare – e cercare – e rappresentare il momento della *pietrificazione* e questo soltanto¹²⁴?

La compiuta riconduzione del particolare all'universale, del «dolore» all'«ebbrezza», della «vita» alla «pietra» non trova nell'opera piena realizzazione, ma si può solo «immaginare». Non è dato alla singola rappresentazione che di approssimarsi ad essa, come ad un «momento più comprensivo», «di grado più elevato». Quest'ultimo si determina, per Novalis, come «ideale», origine e fine a cui ogni opera tende. Le singole immagini vengono così a costituire una «serie» infinta, di cui tale opera ideale, in quanto irraggiungibile, costituisce «la somma»:

Le opere d'arte somme sono assolutamente *non piacevoli* – Sono ideali – imperativi estetici – che possono – e debbono – piacerci solo approssimando [...]. Dell'irraggiungibile, secondo il suo carattere, non si può pensare alcun raggiungimento – è per così dire solo l'espressione ideale dell'intera serie e di conseguenza solo apparentemente l'ultimo membro – è il tipo di ogni membro – indicato da ogni membro¹²⁵.

Se il legame tra immobilizzazione e movimento, da cui l'immagine scaturisce, trova dunque per Novalis nel carattere unidirezionale del tempo la

«I. Ein Kunstwerk, das einen dem menschlichen Leben entnommen[en] Gegenstand oder Vorgang, wie er erscheint, darzustellen versucht, ist immer ein Compromissproduct zwischen der Unfähigkeit des Künstlers, dem künstlerischen Gebilde wirkliche Lebendigkeit zu verleihen einerseits und dessen Fähigkeit andererseits die Natur getreu nachzuahmen.

II. Dieselbe Zweiheit herrscht in den Ansprüchen die der Zuschauer an ein derartiges Kunstw. stellt: Einerseits der Wunsch, die Nicht Lebendigkeit des Kunstw. als stillschweigende Voraussetzung fühlbar gemacht zu bekommen, andererseits der Wunsch, den völligen Schein des Lebens zu empfinden».

¹²³ Per un'analisi di questo tema, che chiama in causa la questione del «co-partenersi e, insieme, dell'intimo differire di classico e romantico», cfr. F. Desideri, *Laocoonte classico e romantico: Goethe e Novalis*, in *Cultura tedesca*, n. 21, 2002, pp. 171-180.

¹²⁴ Novalis, *Opera filosofica*, 2 voll., a cura di F. Desideri e G. Moretti, Einaudi, Torino 1993, vol. II (a cura di F. Desideri), p. 444 (*Allgemeines Brouillon*, n. 745).

¹²⁵ *Ibid.*

possibilità del proprio fondamento, in Warburg il «compromesso» su cui il simbolo si regge è invece destinato a restare tale. L'unità incompiuta di forma e di *pathos*, di apparenza e di contenuto vitale non rimanda più all'ideale del proprio compimento, ma alla necessità della propria incessante trasformazione: a «ciò che può venire e vorrebbe venire, ma non *deve* venire»¹²⁶. Allora e non-ancora, reale e possibile non trovano infatti per Warburg il loro posto lungo una «serie» orientata, ma si determinano ad ogni istante a vicenda. Ciò che l'immagine è non si costituisce cioè ogni volta che in rapporto a ciò che essa non è ancora, o non è più¹²⁷: in ogni attimo vibra ciò che esso si è lasciato alle spalle, o ancora attende, in ogni forma ciò che la eccede. Tempo e immagine si mostrano così legati da un reciproco, ineliminabile rimando. Se non è infatti che come movimento, temporalità originaria che la rappresentazione, come si è visto, si costituisce, è, a sua volta, soltanto nell'immagine, nell'intrecciarsi in essa di passato e presente, che il tempo incontra, di volta in volta, la possibilità della propria determinazione. All'autonomia del temporalità unidirezionale subentra così un «tempo-immagine» di cui spetta ad ogni istante decidere, di volta in volta, la direzione¹²⁸. È questa l'inquietante eredità warburghiana che Benjamin fa propria: l'«origine» a cui il simbolo rinvia non si dà, come in Goethe, come continuità né, come in Novalis, come ideale compimento del divenire, ma come necessità, per quest'ultimo, di riprendere ogni volta da capo.

7. *La malinconia dell'immagine*

È nell'espressione, in quanto originaria donazione di forma attraverso il corpo e nel corpo, che soggetto e mondo vengono per Warburg a costituirsi l'un l'altro. Com'è evidente sin dai frammenti giovanili¹²⁹, il più

¹²⁶ P. Klee, *Confessione creatrice* (cfr. nota 75).

¹²⁷ Cfr. Capitolo II di questa ricerca.

¹²⁸ Cfr. Capitolo III di questa ricerca. È questo il limite che ci si sente qui di opporre alla continuità che Andrea Pinotti (*Lo studio degli estremi*, cit., e *Memorie del neutro*, cit.), così come Cornelia Zumbusch (*Wissenschaft in Bilder*, cit.), individuano tra la morfologia di Goethe e la concezione della rappresentazione in Warburg e in Benjamin. L'immagine warburghiana e benjaminiana non si allontana dal simbolo goethiano perché contrappone, come troppo spesso si è pensato per Benjamin, alla composizione di forma e significato in una *totalità* la loro *frammentazione* (le argomentazioni di Pinotti e di Zumbusch sono in questo senso preziose; cfr. anche Capitolo I, § 5 di questa ricerca), ma per il carattere internamente *irrisolto*, instabile della totalità che istituisce: per Benjamin, come per Warburg, il «momento» (il goethiano «*Moment*») in cui il legame tra apparenza e contenuto si dà è sempre, al tempo stesso, quello della sua ridefinizione (cfr. a questo proposito Capitolo III, § 1 e § 2 di questa ricerca).

¹²⁹ Cfr. *Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde* (*Frammenti fondamentali per una scienza pragmatica dell'espressione*), cit., e *Symbolismus als Umfangbestimmung* (*Simbolismo come "determinazione del contorno"*, 1896-1901), WIA, III.45.1 e III.45.2. Il termine *Umfangbestimmung* indica propriamente «la determinazione dell'estensione di una classe» (E. Gombrich, *Aby Warburg*,

immediato sentire è sempre già gesto, «determinazione dei contorni»¹³⁰, raffigurazione dell'ignoto. Il rapporto primario al non-io non consiste quindi nella sua riproduzione, ma nella produzione di un'immagine che ne istituisca la visibilità, lasciando così emergere, in relazione ad esso, il luogo e i confini dell'io. È questa, secondo Warburg, la radice comune di ogni forma simbolica, dalle danze rituali ai simboli matematici.

Il significato non ha dunque il suo luogo, come per Saxl e per Panofsky, in un contenuto ultimo e universale, che trascenda la contingenza della rappresentazione, o, come per Cassirer, in un ordine che ne costituisca l'interna, compiuta determinazione, ma soltanto nel movimento, di volta in volta inconcluso, del suo presentarsi. Non è, infatti, che nell'instabilità del gesto che il legame tra noto e ignoto, soggetto e mondo, contenuto e forma si costituisce. Come mette in luce Benjamin, che ne *Il dramma barocco tedesco* fa propria l'idea warburghiana dell'originarietà dell'atto espressivo¹³¹, il significato a cui la rappresentazione rimanda non si lascia dunque fissare, ma deve essere sempre nuovamente interrogato, cercato nella singolarità della sua configurazione. L'apparenza sensibile, il cassireriano *eidolon*¹³², non rinvia ad un solo principio unificante, ad un *eidos* univocamente determinabile, ma ad una molteplicità sempre aperta di significati. Viene così meno la possibilità di appropriarsi definitivamente del senso della rappresentazione, che rimane affidato all'irriducibile eterogeneità degli elementi che la compongono.

Mai del tutto riconducibile al soggetto, l'immagine è dunque dotata di una propria ineliminabile autonomia, da cui trae la propria vitalità ma anche, come si vedrà nel primo capitolo, il proprio pericolo. La cooriginarietà di forma e contenuto è infatti costantemente esposta al rischio di mutarsi nell'illusione della loro identità. Viene allora meno ogni distinzione tra il simbolo e la cosa stessa, tra l'apparenza e l'esistenza reale: ciò a cui l'immagine ha dato corpo si anima magicamente. È il caso, particolarmente significativo per Warburg, delle divinità planetarie, che da strumenti d'orientamento si trasformano in mostri minacciosi e avidi di culto.

L'immagine esige allora, al tempo stesso, coinvolgimento e estraneità, fede e smascheramento. Poiché il significato non si dà in essa che come movimento inesauribile, unità di volta in volta incompiuta degli elementi che la compongono, la rappresentazione è infatti attraversata da un continuo, reciproco rimando tra il noto e l'ignoto, tra ciò che essa rende percepibile e ciò che sempre nuovamente resta nell'ombra. Cercare il significato nel-

Una biografia intellettuale, Feltrinelli, Milano 2003, p. 75) ed è adottato da Warburg per esprimere la funzione identificante dell'immagine. Per un'analisi di questa problematica, che risente dell'influenza di Usener, cfr. Capitolo I della presente ricerca.

¹³⁰ «Umfangbestimmung»: cfr. nota precedente.

¹³¹ Cfr. W. Benjamin, *Premessa gnoseologica a Il dramma barocco tedesco*. Cfr. Capitolo I, § 5 della presente ricerca.

¹³² Cfr. E. Cassirer, *Eidos e eidolon*, cit.

l'immagine significa dunque sopportarne la costitutiva ambiguità: l'unità di visibile ed invisibile, di assenza e presenza che la costituisce. È nella tensione tra la volontà di rendere un volto all'ignoto e la dolorosa consapevolezza di mancarlo, di perderlo nell'immagine, che la malinconia acquista il suo carattere 'eroico', la sua aristotelica grandezza. Così, la figura di Dürer è colta da Warburg nell'atto di lottare perché il potere identificante dei simboli non si trasformi, per questi ultimi, nella sostituzione del contenuto a cui danno corpo, il coinvolgimento nei loro confronti nel cedimento all'illusione della loro autonoma, reale esistenza.

Al contrario, è l'incapacità di sopportare l'intrinseca contraddittorietà dell'immagine che caratterizza per Benjamin la *Melencolia I*. Sono i tratti dell'*acedia*, la medievale «mancanza di cura» e di coraggio, quelli che l'interpretazione benjaminiana coglie nella figura düreriana. La malinconia allegorica, che la *Melencolia I* incarna, sostituisce infatti alla tensione tra apparenza e contenuto la loro reciproca estraneità: l'immagine si sottrae allo sforzo della costituzione del significato per limitarsi a rinviare ad esso¹³³. Assieme al proprio legame con il contenuto che, come si è visto, la eccede e la inquieta, la forma smarrisce così la propria interna necessità di trasformazione, per assumere il carattere di una datità irrimediabile. Il tentativo della malinconia allegorica di separare definitivamente la rappresentazione dall'irrappresentabile, il noto dall'ignoto si converte allora nel proprio opposto: nell'identificazione tra apparenza e significato, tra reale e possibile.

Sfuggire ad una dimensione che, come l'*acedia*, annulli ogni differenza tra presente e futuro, tra forma e contenuto, significa allora, come si intende mostrare nel secondo capitolo, rendere alla rappresentazione il suo carattere internamente dinamico, costitutivamente inconcluso. Perché l'immagine possa liberarsi dalla paralisi a cui la malinconia la sottopone, l'unità di apparenza e significato che la costituisce non deve trovare un compimento, ma essere riconosciuta nel suo carattere irrisolto. Sottrarsi all'inerzia malinconica non significa cioè cercare al di là della rappresentazione un principio che la determini definitivamente, ma immergersi in essa per cogliere l'unità di allora e non ancora, di reale e possibile da cui scaturisce. Per Warburg, come per Benjamin, l'«immedesimazione» (*Einfühlung*)¹³⁴ nell'immagine non accoglie ciò che essa è già, ma scopre ciò che in essa permane incompiuto: ciò che può ancora essere. Nei simboli del passato il senso della storia non è dunque custodito, come vorrebbe l'idea della *Geistesgeschichte*, ma continuamente posto in causa. Ricordare non significa infatti assegnare all'immagine un posto definitivo nella storia, ma cogliere in essa ciò che le permette, di volta in volta, di liberar-

¹³³ Cfr. Capitolo I, § 5 della presente ricerca.

¹³⁴ Per il concetto di *Einfühlung* in R. e F.T. Vischer, che di quello warburghiano costituiscono la fonte, cfr. Capitolo I, § 4. Per l'*Einfühlung* in Warburg e in Benjamin cfr. Capitolo II, § 1.

sene: i suoi lati dimenticati, le micro-fratture attraverso le quali ciò che è stato si fa incontro al presente e quest'ultimo si scopre, a sua volta, custodito nel passato.

Si apre così, come si intende mostrare nel terzo e ultimo capitolo, una temporalità non più lineare, ma 'intensiva': non c'è attimo che trovi il proprio posto già prefigurato tra il così fu e il non ancora, perché non è che nel loro reciproco rapporto che l'uno e l'altro, ad ogni attimo, si determinano. Il passato non è allora lo sfondo certo del presente, ma l'«onda»¹³⁵ che lo investe con le sue immagini e il loro carico di possibilità disattese. L'istante in cui l'allora e il non ancora si incontrano per configurarsi a vicenda segna dunque tanto un'eventualità incontrollabile, quanto la necessità di una scelta. Se non è infatti che nel proprio contingente «balenare»¹³⁶, nell'istante del proprio irrompere come «onda», che il passato può essere colto, è tuttavia al presente che spetta dargli forma. È in questo intrecciarsi, nell'immagine, di volontà e passività, intenzionalità e contingenza che la malinconia trova, come si vedrà, tanto il proprio inizio quanto la possibilità di andare oltre sé stessa.

8. Luci e ombre

Al di là dell'incisione düreriana «Melencolia I» si apre un orizzonte acquatico, interrotto da lembi di terra parzialmente sommersi che il mare sembra in procinto di inghiottire. In effetti, secondo la tradizione, inondazioni e maree dipendevano da Saturno, che conferiva ai suoi figli l'ambiguo dono della loro preveggenza¹³⁷. Ciò che si fa incontro alla figura di Dürer è dunque una catastrofe? Così sembrano ritenere gli autori di *Saturno e la malinconia*, che nella visione interiore di questi fenomeni, «in parte tristi, in parte minacciosi»¹³⁸, scorgono l'imporsi di un altrettanto «triste, ma sublime» «destino»¹³⁹. Eppure, prima che un'eventuale rovina, le maree evocano innanzitutto un mutamento, un passaggio. Alla luce dell'indagine che si sta per intraprendere, la «Melencolia» non apparirà più, come ai discepoli di Warburg, prigioniera entro un orizzonte che si

¹³⁵ A. Warburg, *Burckhardt e Nietzsche (Burckhardt-Übungen)*, (1927), «aut aut», n. 199-200, 1984, p. 46. Cfr. Capitolo I, § 2 della presente ricerca.

¹³⁶ W. Benjamin, *Das Passagen-Werk (1927-1940)*, tr. it. a cura di G. Agamben, *Parigi, capitale del XIX secolo*, Einaudi, Torino 1986, N 9, 7. Cfr. Capitolo III, § 2 della presente ricerca.

¹³⁷ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturno e la melanconia*, cit., p. 304.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ Ivi, p. 307: «Ma tutti questi antidoti sono solo un debole espediente di fronte al vero destino del melanconico. Come il Ficino aveva già compreso che la resa totale e senza condizioni alla volontà di Saturno era dopo tutto non solo l'*ultima* ma anche la *optima ratio* per l'intellettuale, così anche Dürer (come si può vedere dal volto scuro e dal pugno chiuso) crea una *Melencolia* il cui destino triste ma sublime non può, e forse non deve, essere allontanato da palliativi, sia naturali che magici...».

accinge ad inghiottirla, ma, al contrario, intenta ad abitare un territorio instabile, in cui la terraferma e le acque, il noto e l'ignoto, si ridisegnano senza sosta a vicenda.

Una riflessione sulla necessità dell'immagine permette infatti di rendere alla malinconia il suo carattere contraddittorio, quella duplice potenzialità che il *Problema XXX*. I le attribuisce e la modernità, per lo più, le sottrae. Relegandola, a partire dal romanticismo, entro i confini di una soggettività isolata, quest'ultima l'ha privata del suo momento creativo, identificandola con una dimensione esclusivamente negativa, con l'abbattimento e con l'impotenza. È l'io senza mondo, o contro il mondo, a cui Hegel rivolge le sue critiche, e che la psichiatria del Novecento, con la sua nozione di depressione, si ripromette di curare. È la marea che diviene alluvione, travolgendo ogni prospettiva di senso: è l'acèdia, che dalla malinconia trae origine senza, per questo, coincidere con essa.

L'indagine che si sta per intraprendere sposta il luogo della malinconia dal soggetto a quel territorio di confine, di continua intersezione tra il sé e la realtà esterna, tra l'interiorità e il mondo, che è la rappresentazione, intesa come concreto e reciproco configurarsi di entrambi. In essa l'io e le cose non si danno, ogni volta, che come altri da sé: lo spazio aperto dalla loro assenza è, al tempo stesso, quello del loro giungere ad espressione. In tale vuoto 'dinamico' la Melencolia trova dunque tanto la ragione del proprio dolore, quanto la propria consolazione. È l'unità di questi opposti momenti ad infondere alla figura di Dürer la sua forza visionaria, che le permette di vedere trasfigurarsi, all'orizzonte, i confini tra la terra e il mare.

Ci si può chiedere se fare della rappresentazione il centro dell'indagine non significhi inevitabilmente stemperare, in essa, ogni tensione tra esterno e interno, tra assenza e presenza. Perché non considerare l'immagine il luogo della loro conciliazione, piuttosto che della loro dialettica, aprendosi così a una dimensione finalmente libera dalla malinconia? La risposta può essere cercata nel saggio di Warburg su Burckhardt e Nietzsche¹⁴⁰. È infatti l'impossibilità di separare il visibile dalle sue zone oscure che infonde alla rappresentazione la sua forza e, al tempo stesso, la sua carica di pericolo. Nel tentativo di rendere luce all'ombra, come si vedrà, Nietzsche rinuncia all'immagine, perdendosi nella confusione mistica di ogni contorno. Per scampare a tale rischio, Burckhardt si ritira sulla sua «torre di veggente»¹⁴¹, lasciando che sia il «mondo degli occhi»¹⁴² a indicargli i suoi segreti. Perché, come spiega Benjamin¹⁴³, l'immagine non trova il suo si-

¹⁴⁰ *Burckhardt e Nietzsche*, cit. Cfr. Capitolo I, § 2 della presente ricerca.

¹⁴¹ Ivi, p. 46.

¹⁴² Ivi, p. 48.

¹⁴³ Cfr. ad es. *Sulla lingua in generale e la lingua dell'uomo (Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen)*, 1917; in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1995, pp. 53-70): «La lingua non è mai soltanto comunicazione del comunicabile, ma anche simbolo del non-comunicabile» (ivi, p. 69). E ancora, ne *Le affinità elet-*

gnificato che nella tensione con ciò che in essa, inevitabilmente, rimane inespresso. È questo, per Warburg come per Benjamin, il compito della malinconia che bussava alle porte di ogni filosofare: ricordare ciò che resta in ombra, ciò che non torna. Soltanto in nome di esso, infatti, il visibile può, di volta in volta, costituirsi.

tive (*Goethes Wahlverwandtschaften*, 1922, in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1995, pp. 163-243): «[...] nessuna opera d'arte può sembrare del tutto libera e viva senza diventare pura apparenza e cessare di essere opera d'arte. La vita che in essa fluttua deve sembrare irrigidita e come fissata nell'istante. Ciò che in essa spira è mera bellezza, mera armonia, che inonda e pervade il caos – esso solo in realtà, e non il mondo –, ma così facendo lo vivifica solo in apparenza. Ciò che impone un arresto a questa apparenza, fissa il movimento e interrompe l'armonia, è l'inespresso. Quella vita costituisce il mistero, questo irrigidimento la validità dell'opera. Come l'interruzione mediante una parola di comando può trarre, dalle tergiversazioni di una donna, la verità proprio nel punto che le interrompe, così l'inespresso costringe l'armonia tremante a fermarsi, ed eterna (con questa obiezione) il suo tremito» (ivi, p. 221). Per una riflessione sul legame tra rappresentazione e inespresso, cfr. Capitolo III, § 3 della presente ricerca.