

Biblioteca Warburg – *l'altro* della cultura - le immagini (2) Espressioni animali e simboli

Joseph B. Trapp (The Warburg Institute, London): Aby Warburg e la sua biblioteca. Enciclopedia Italiana

di Redazione



Nella foto la sede dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici

E dunque la cultura “dev'essere sempre di nuovo salvata da Alessandria», dalla distruzione, come sempre. Perciò Warburg assunse quella che gli Inglesi chiamano una forte linea morale: le scelte artistiche e quelle etiche erano comprensibili dai dipinti, dalle forme espressive assunte anche dalle specie animali. Negli uomini ciò cammina spesso per via simbolica.

Aveva per lui la connotazione peggiorativa che ha mantenuto fino a tempi relativamente recenti. Ciò che rende difficile scorgere questo nella sua opera è la sua avversione per affermazioni esplicitamente teoretiche. Lavorava per esempi piuttosto che per precetti. Seguendo Lamprecht,

credeva che la storia dell'arte e della letteratura potesse essere usata come via d'accesso alle idee nelle menti degli uomini e delle donne contemporanei. In ultima analisi era sempre l'elemento visivo che reclamava la sua attendibilità. Leonardo potrebbe aver parlato per lui quando disse: «Vi scongiuro di non implicarvi nelle parole a meno che non parliate a un cieco».

La speranza di Warburg, nel suo ultimo decennio, fu di incarnare la sua filosofia della civiltà in un atlante pittorico, intitolato Mnemosyne, che sarebbe stato composto di dimostrazioni visive, pitture, con poche parole di commento. (Il volume di Fritz Saxl e Rudolf Wittkower, *British Art and the Mediterranean*, mi è sempre apparso una felice dimostrazione del suo metodo, in un campo relativamente ristretto e comparativamente poco ambizioso). Warburg credeva che se si riesce a produrre particolari a sufficienza, si può mettere in campo una massa di documentazione verbale e visiva a partire dalla quale si chiarificano insieme il punto in questione e i problemi teoretici.

Per ritornare alla tesi di Warburg, troviamo che egli sostiene - sulla base di una descrizione di un immaginario rilievo del Palazzo di Venezia descritto dal Poliziano (che a sua volta era un'elaborazione dell'inno omerico ad Afrodite), e dell'interesse per gli 'accessori in movimento' dimostrato dal Poliziano - che fu Poliziano a suggerire il tema della nascita di Venere a Botticelli. L'Alberti, notava, aveva suggerito agli artisti di lasciar modellare alla forma del corpo le chiome al vento e gli abiti. Non è forse vero che Agostino di Duccio era stato allo stesso modo incoraggiato dall' Alberti a usare per i rilievi che eseguiva per il Tempio Malatestiano le immagini di movimento intenso.

Tanto l'Alberti quanto il Poliziano proposero il movimento accentuato e trovarono giustificazione nell'antichità per la loro predilezione: si dev'essere trattato di parte dell'immagine quattrocentesca

del mondo antico. Poliziano, comunque, parla delle tre horae che aspettano per dare il benvenuto a Venere: Botticelli ne mostra soltanto una, che Warburg vede come dea della primavera, facendo uso di citazioni da Ovidio e dal manuale rinascimentale di mitografia di Vincenzo Cartari per sostenere la sua identificazione. Quest'immagine di figura femminile con un drappeggio rosso è spesso segnalata nelle fonti del Quattrocento come 'ninfa' - e questa divenne la denominazione di Warburg per questo 'topos' visivo: quello che più tardi chiamerà Pathosformel, formula espressiva. L'espressione del pathos egli cercava anche nelle fotografie che iniziavano a moltiplicarsi sulle espressioni dei primati: le foto si allineavano insieme e dimostravano che il linguaggio delle espressioni non era poi tanto diverso da quello che abitualmente siamo abituati a credere sia proprio solo degli umani. Fotografie ai animali e fotografie di arte si allineavano grazie a folli spese, fino a costituire una vera e propria biblioteca d'immagini – per allacciare tra di loro una lunga e rivelatrice catena di somiglianze.

Dopo la laurea, Warburg si recò a Berlino, dove incominciò a studiare psicologia per prepararsi a una laurea in medicina. Ciò non sorprende: nei suoi quaderni di appunti sul Quattrocento fiorentino ritorna più volte su problemi più ampi che non l'arte di Botticelli e gli scritti del Poliziano. Quali sono, si chiede di continuo, i meccanismi della psiche umana che spiegano la genesi e lo sviluppo della religione, dell'arte e della scienza? Aveva letto Mito e scienza di Tito Vignoli nel 1886 e ne era stato incoraggiato a investigare la complessità della mente umana. Probabilmente, come suggerisce Gombrich, era rincuorato dalla visione di Vignoli dell'evoluzione umana come vittoria della razionalità sulle paure irrazionali. Un altro evoluzionista gli era particolarmente caro. In *Expression of the Emotions in Men and Animals* di Charles Darwin aveva trovato la teoria del gesto residuale, la nozione che il gesto espressivo è il residuo simbolico di un atto: un tempo della storia biologicamente utile, come aveva inteso da Friedrich Theodor Vischer, che poneva l'immagine simbolica come sostituto della parola razionale, come riassunto di una conoscenza. Una strada difficile, il tentativo medico-psicologico di Warburg abortì, ma le preoccupazioni circa il simbolo rimasero, e lo spinsero a un'esperienza che avrebbe influenzato il suo pensiero per il resto della sua vita.

Nel 1895 accompagnò il resto della sua famiglia in America per il matrimonio di suo fratello Paul. La vita sociale che trovò sulla East Coast lo colpì - come disse più tardi - come vuota e futile. Preso da una sorta di disgusto per se stesso, fuggì a Washington e allo Smithsonian Institute, col progetto di visitare il Pueblo Indians del Nuovo Messico. Era anche alla ricerca di se stesso, del tipo di storico dell'arte che voleva essere: «Aveva acquisito - scrive - un onesto disgusto per la storia artistica della varietà estetizzante. Un approccio formale all'immagine, privo della comprensione della sua necessità biologica come prodotto fra la religione e l'arte... mi sembrava non portare ad altro che a una sterile verbosità».

Così divenne una specie di antropologo, per ricercare il potere di ciò che è pensato dalla coscienza arcaica presente in noi, nella memoria di cui siamo consapevoli solo simbolicamente. Il fulmine ad esempio era rappresentato simbolicamente nella storia dei Pueblo come un serpente. Ma perché,

e come era stata conosciuta una tale forma simbolica? La lettura di Vischer lo aiutò a capire che era un modo per controllare il terrore primordiale verso l'incontrollabile: il serpente, più familiare, poteva essere dominato, mentre il fulmine no. Ancor più importante era la questione di quale sia la capacità di un simbolo di sopravvivere in un contesto culturale diverso da quello in cui è nato. Per saggiare questo, fece un esperimento. Chiese a un insegnante di lingua inglese di Kean's Canyon di raccontare ai suoi piccoli allievi una storia in cui capita una tempesta. I bambini dovevano illustrare questa storia e la domanda era se sarebbe capitato che qualcuno di questi bambini indiani americanizzati rappresentasse il fulmine col simbolo del serpente. Come c'era da aspettarsi, la maggior parte dei disegni mostravano il fulmine rappresentato nella sua forma europea moderna schematizzata; ma due dei quattordici bambini disegnarono l'indistruttibile simbolo del serpente con la testa a forma di freccia, come i loro antenati usavano rappresentarlo nelle loro pitture di sabbia.