

Silvia Capodivacca

Sul «buon vicinato»

Tra Nietzsche e Warburg

On «Good Neighborliness». Between Nietzsche and Warburg

Beginning with an analysis of one of Didi-Huberman's most significant books (*L'Image survivante*), the essay focuses on the intertwining of Aby Warburg's and Friedrich Nietzsche's thought. In particular, it concentrates on the two concepts of *Nachleben* and *Pathosformel*. Can we speak of a «survival» of the ancient tragic in Nietzsche's work? The perennial tension, that the philosopher establishes between Apolline and Dionysiac, can be interpreted in terms of a «*pathos* formula»? That of the snake acts as a hinge-image between the philosopher's reflection on the eternal return (it is well known that Nietzsche has elected the serpent to be the symbol of his «abysmal thought») on the one hand and, on the other hand, Warburg's imaginary bestiary, in which the snake and the Indo-American ritual connected to it are meant to explain his aesthetic theory.

Keywords: Nietzsche, Warburg, *Nachleben*, *Pathosformel*, Eternal Return.

1.

Come noto Warburg collocava i libri della sua leggendaria biblioteca in base all'esistenza, tra autori anche molto diversi e lontani nel tempo, di nessi tematici talora inappariscenti, oppure che avevano cominciato a esistere solo perché significativi nella mente del bibliotecario che li aveva creati. L'idea di questo saggio consiste nel voler estendere tale criterio al confronto tra Nietzsche a Warburg¹,

¹ Sarebbero parecchie le specificazioni e gli approfondimenti da fare a partire già da questa prima dichiarazione d'intenti. Molti sono infatti gli studiosi che si sono concentrati su questo tema. Uno dei pionieri di questo filone di indagine è stato senza dubbio l'articolo del germanista Helmut Pfotenhauer apparso nel 1985 sulle «Nietzsche-Studien», dove viene contestualizzata e analizzata la maggioranza dei passaggi testuali in cui Warburg dà testimonianza dell'interesse verso il pensiero di Nietzsche: H. Pfotenhauer, *Das Nachleben der Antike. Aby Warburgs Auseinandersetzung mit Nietzsche*, in «Nietzsche-Studien», 14 (1985), pp. 298-313. L'ultimo, in ordine di apparizione, è invece un contributo di Maurizio Ghelardi, curatore della più recente versione italiana delle opere di Warburg, che, con dovizia di riferimenti ai diari e alle opere a stampa warburghiane, ha ripreso alcuni dei nodi fondamentali del confronto tra quest'ultimo e il filosofo tedesco: M. Ghelardi, *L'umano senza umanesimo: Warburg e Nietzsche*, in «InCircolo», 10 (2020), pp. 345-359. Per un inquadramento generale della questione si consiglia altresì la lettura di: B. Stumpfhaus, *Zu Warburgs Nietzsche Rezeption*, in «Johan Wolfgang

assumendo la relazione teorica tra le loro opere come un vero e proprio esempio di «buon vicinato»² speculativo. Nel prosieguo, allora, si tratterà di interrogare i caratteri fondamentali di questa «gute Nachbarschaft», cercando di sondare in cosa consista, quale sia cioè la sua *ratio* e perché debba essere riconosciuta come filosoficamente rilevante. Non si intende con ciò proporre una rassegna esaustiva dei passaggi in cui Warburg ha considerato – più o meno entusiasticamente – l’opera del predecessore, quanto piuttosto verificare la tenuta di alcune feconde analogie, segnalate tra l’incedere concettuale dell’uno e l’inedita strutturazione architettonica tramite cui l’altro rinnova la storia dell’arte dalle fondamenta e la teoria estetica in generale. L’auspicio e l’obiettivo del presente contributo non coincidono dunque con l’estrapolare dall’analisi un elenco di parallelismi sul piano dei rimandi espliciti, ma con l’intercettare alcune delle note di fondo del pensiero dei due, per verificare la possibilità di una loro reciproca risonanza, nel medesimo spirito con cui Warburg associava le ricerche di autori anche distanti nella forma e nei contenuti, ma strutturalmente con-sonanti nello spirito che, nella sua visione, aveva animato le loro indagini.

Tra Friedrich Nietzsche e Aby Warburg sussistono innanzitutto delle convergenze sul piano biografico, che non è opportuno liquidare come meramente collaterali rispetto alla potenza del loro esercizio di pensiero. Ci stiamo riferendo innanzitutto al fatto, scontato ma essenziale per gettare le basi di un confronto tra i due, che Warburg fu un assiduo e appassionato lettore dell’opera di Nietzsche: egli possedeva quasi tutte le opere del filosofo, tra cui l’edizione Kröner delle stesse in una ventina di volumi. Tra queste, un’attenzione particolare è stata riservata a *Così parlò Zarathustra* e alla seconda delle *Considerazioni inattuali*, dedicata, come noto, alla filosofia della storia:

Goethe-Universität. Zentrum zur Erforschung der Frühen Neuzeit. Mitteilungen», 3 (1995), pp. 104-113. Un prezioso strumento bibliografico per potersi orientare nella selva dell’analisi comparativa che vede riflettersi il pensiero di questi due autori e, più in generale, per un reperimento bibliografico su Warburg, è invece il volume a cura di L. Not, *Bibliography. Works by Aby Warburg and Secondary Literature*, edizioni engramma, Venezia 2020.

² Dell’espressione, è fulminante quanto raffinata la definizione di Calasso: «Il miglior ordine, per i libri, non può che essere plurale, almeno altrettanto quanto la persona che usa quei libri. Non solo, ma deve essere al tempo stesso sincronico e diacronico: geologico (per strati successivi), storico (per fasi, incapricciamenti), funzionale (connesso all’uso quotidiano in un certo momento), macchinale (alfabetico, linguistico, tematico). È chiaro che la giustapposizione di questi criteri tende a creare un ordine a chiazze, molto vicino al caos. E questo può suscitare, a seconda dei momenti, sollievo o sconforto. La regola aurea rimane quella del buon vicino, formulata e applicata da Aby Warburg, secondo cui nella biblioteca perfetta, quando si cerca un certo libro, si finisce per prendere quello che gli sta accanto e che si rivelerà essere ancora più utile di quello che cercavamo» (R. Calasso, *Come ordinare una biblioteca*, Adelphi, Milano 2020, ediz. digitale). Sul medesimo tema, si veda anche Id., *L'impronta dell'editore*, Adelphi, Milano 2013.

L'impressione è che abbia fatto una lettura sgranata e non sistematica di Nietzsche fino al 1927. Ma era stata soprattutto l'attenta lettura della *Nascita della tragedia* ad aver avuto in lui fin dalla sua formazione un grande impatto. Aveva letto la terza edizione nel 1889, mentre si trovava a Strasburgo³.

Non si può nemmeno ignorare il rapporto che – entrambi, benché a distanza di una generazione – intrattennero con l'eminente storico del Rinascimento Jacob Burckhardt⁴, sebbene questo, diversamente dalle ricerche di

³ M. Ghelardi, *L'umano senza umanesimo: Warburg e Nietzsche*, in «InCircolo», 10 (2020), p. 350. Ricaviamo le informazioni sulle letture di Nietzsche a opera di Warburg dalla medesima fonte, nonché da: Id., *Una torretta girevole corazzata in terra straniera*, in «Belfagor», 6 (1998), pp. 649-662. Sulla *Nascita della tragedia* e Warburg si dovrebbero scrivere, ma di fatto si sono già scritte, pagine dedicate. Nonostante l'ampio debito che quest'ultimo riconosce all'interpretazione di Nietzsche («definire l'erma bifronte dell'Antico come apollineo-dionisiaco, per coloro che scrissero dopo il 1886 non fu (molto) pesante, ma in precedenza si trattava di una vera e propria eresia», A. Warburg, *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, a cura di K. Michels e C. Schöll-Glass, Akademie Verlag, Berlin 2001, 17 maggio 1929), è altrettanto celebre la contrarietà che nel 1905 Warburg ebbe a dichiarare (in una nota a margine al suo saggio sui costumi teatrali per gli intermezzi del 1589) a proposito dello stesso testo nietzscheano: «Mi rendo conto oggi per la prima volta (8 settembre 1905), che Nietzsche ha trattato dettagliatamente il tema della nascita dell'opera nel suo *La nascita della tragedia*. Ma in maniera così radicalmente capovolta rispetto al processo storico!! Cap. 19: "L'uomo artisticamente impotente si crea una specie d'arte proprio in quanto è l'uomo non artistico in sé. Poiché non ha sentore della profondità dionisiaca della musica, egli trasforma il godimento musicale in retorica intellettualistica di parole e di accenti della passione nello *stilo rappresentativo*, lo trasforma nella delizia delle arti del canto; poiché non può avere nessuna visione, costringe il macchinista e lo scenografo a servirlo" (dunque proprio all'opposto!)» (A. Warburg, *Anhang a I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il libro di conti di Emilio de' Cavalieri*, in Id., *Gesammelte Schriften*, in 2 voll., a cura di G. Bing, Teubner, Berlin-Leipzig 1932, vol. 1, p. 421, trad. nostra; F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, in 22 voll., edizione italiana condotta sul testo critico stabilito da G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 1967 ss., vol. III, tomo I, p. 127). Nietzsche aveva parlato con distacco sprezzante dell'opera rinascimentale e del rapporto che essa ha istituito con la rappresentazione drammatica antica, laddove invece per Warburg la rappresentazione teatrale in onore del Granduca Ferdinando faceva rivivere in modo non banale l'antico dramma musicale. Oltre ai contributi già indicati, per approfondimenti si vedano anche, almeno: U. Port, *Pathosformeln. Die Tragödie und die Geschichte exaltierter Affekte (1755-1888)*, Wilhelm Fink, München 2005, pp. 279-353 e A. Pinotti, *Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*, Mimesis, Milano 2001, pp. 177-183.

⁴ È Didi-Huberman a evidenziare una coincidenza anagrafica che forse avrebbe catturato l'attenzione «astrologica» di Warburg. Sottolinea infatti che Warburg «aveva ventisei anni quando inviò a Burckhardt la sua tesi su Botticelli», il suo primo lavoro importante, licenziato nel 1893, e che alla «stessa età Nietzsche aveva seguito il seminario dello storico svizzero con entusiasmo», nel 1870, alla vigilia della pubblicazione della sua prima monografia, *La nascita della tragedia*, di cui farà parimenti omaggio al maestro, G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, trad. di A. Serra, Bollati Boringhieri, Torino 2006, p. 120. Dello stesso autore, sul tema in questione nel presente contributo, si vedano anche: *Plasticité du devenir et fractures dans l'histoire: Warburg avec Nietzsche*, in C. Malabou (a cura di), *Plasticité*, Léo Scheer, Paris 2000, pp. 58-69 e *La tragédie de la culture: Warburg avec Nietzsche*, in «Visio», V/4 (2001), pp. 9-19.

altri autori⁵, non costituisca il punto focale della nostra indagine. L'argomentazione che intendiamo sviluppare individua invece come prodromo della comparazione tra lo psicostorico e il filosofo in questione la fragilità psichica che segnò profondamente la curva esistenziale dei due, sebbene in un caso si sia trattato di una curva discendente ma parabolica, mentre con Nietzsche si è data purtroppo una caduta libera, senza possibilità di alcuna *restitutio ad integrum*⁶.

Se lo stato di paralisi psicomotoria in cui Nietzsche rimase intrappolato negli ultimi anni di vita gli impedì l'accesso anche solo potenziale ai lavori di Warburg, quest'ultimo poté invece accostarsi alla figura del filosofo, con il quale giunse addirittura a immedesimarsi durante alcuni degli episodi maniaco-depressivi più violenti della sua storia clinica. Rifiutò, per esempio, cure e contatti con Otto Binswanger, zio del suo stesso psichiatra Ludwig, perché lo reputava colpevole di non essere riuscito a far riavere Nietzsche dallo stato di catatonìa astenica che segnò il suo ultimo decennio di vita – e temeva che quindi avrebbe procurato pure a lui una sorte infausta. Ancora, era angosciato all'idea che, come al suo predecessore, gli venisse diagnosticata una paralisi degenerativa o, addirittura, che sua moglie potesse anche solo attraversare Naumburg, il bor-

⁵ Ci limitiamo alla segnalazione di alcuni tra i contributi più significativi e recenti, dovendo operare una scelta nella molteplicità molto nutrita di approfondimenti del tema: Id., *Sismographes du temps: Warburg, Burckhardt, Nietzsche*, in «Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne», 68 (1999), pp. 5-20; D. Losiggio, *El científico cultural, ese artefacto sofisticado. Warburg entre Burckhardt y Nietzsche*, in «Eadem Utraque Europa. Revista de Historia Cultural e Intelectual», 11/16 (2015), pp. 71-82; C. Santini, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis: Aby Warburg, Jacob Burckhardt und Friedrich Nietzsche*, in C. Santini, A. Jensen, *Nietzsche on Memory and History*, De Gruyter, Berlin-New York, 2020, pp. 279-300. Nonostante i decenni trascorsi dalla sua prima pubblicazione, resta un punto di riferimento anche la monografia di Yoshihiko Maikuma apparsa in tedesco col titolo *Der Begriff der Kultur bei Warburg, Nietzsche und Burckhardt*, Hain Verlag bei Athenäum, Königstein 1985.

⁶ Anche sulla capacità di ripresa di Warburg, in verità, i medici non hanno scommesso molto. Sia Hans Berger, il primo dottore che ha seguito il caso nella clinica psichiatrica universitaria di Jena, sia Ludwig Binswanger, celebre direttore dell'altrettanto nota clinica Bellevue presso Kreuzlingen, in Svizzera, reputavano «assolutamente sfavorevoli» (L. Binswanger, A. Warburg, *La guarigione infinita. Storia clinica di Aby Warburg*, a cura di D. Stimilli, Neri Pozza, Vicenza 2005, epistola di H. Berger a L. Binswanger del 12 marzo 1921, p. 50) le condizioni cliniche del paziente ed escludevano «un ripristino della condizione *quo ante* la psicosi acuta e una ripresa dell'attività scientifica» (in S. Freud, L. Binswanger, *Lettere 1908-1938*, trad. a cura di A. Molaro, Raffaello Cortina, Milano 2016, epistola di L. Binswanger a S. Freud dell'8 novembre 1921, pp. 167-168). Fu invece Emil Kraepelin, psichiatra convocato dalla famiglia Warburg per un'ulteriore diagnosi, a essere più ottimista e a sbilanciarsi verso una prognosi – fin troppo esplicitamente speculare alle precedenti – «assolutamente favorevole», nonostante anche secondo lui si trattasse di «un caso acuto» per cui era più prudente proseguire nel periodo di internamento (L. Binswanger, A. Warburg, *La guarigione infinita. Storia clinica di Aby Warburg*, cit., referto di E. Kraepelin, p. 122). Per un approfondimento della psichiatria fenomenologico-esistenziale messa a punto da Ludwig Binswanger e per ulteriori raggugli sul suo rapporto con la psicoanalisi: G.P. Lombardo, F. Fiorelli, *Binswanger e Freud: malattia mentale e teoria della personalità*, Bollati Boringhieri, Torino 1984.

go prussiano nel quale Nietzsche trascorse l'infanzia. Cionondimeno, una volta uscito dalla clinica di Bellevue, alla parete della propria stanza egli volle appendere – monito apotropaico oppure traccia iconografica di un secondo sé – la riproduzione in forma di incisione di una delle pochissime immagini in cui è ritratto il filosofo già inerte⁷. Con un gesto dalla forte carica simbolica, inoltre, egli stabilì che la prima pietra della sua biblioteca fosse posata il 25 agosto 1925, esattamente 25 anni dopo la morte del filosofo: secondo alcuni, non si trattò di una semplice coincidenza⁸. Warburg avvertiva insomma una prossimità consistente tra sé e Nietzsche, una profonda affinità tra il suo e l'altrui *dáimon*.

Nietzsche ha in effetti restituito una dignità alquanto singolare al dolore, conferendogli altresì il ruolo di risanatore dello spirito e di spartiacque tra l'umanità degli eroi, che scorgono in esso tanta saggezza «quanta nel piacere»⁹, e la schiera di coloro che soccombono alle loro stesse debolezze, perdendo con ciò l'occasione di farne un punto di ripartenza esistenziale. Per Nietzsche parlare di *große Gesundheit*¹⁰ significa affermare che la salute non si conquista *nonostante*, ma proprio *attraverso* le asperità della malattia. Il filosofo è peraltro perfettamente consapevole che nel gioco tra salute e infermità l'equilibrio tra i due elementi è fragilissimo. È noto il celebre motto per cui «bisogna avere il caos dentro di sé per partorire una stella danzante»¹¹; meno citato, tuttavia, è il frammento testuale che gli fa da *pendant*, nel quale con pari lucidità si biasimano coloro che hanno «troppo caos e conflagrazioni di stelle [...] per poter partorire una danza di stelle»¹². Warburg percorre ambedue queste linee di fuga – dall'ordine e dall'ordinario – e coglie l'invito, che Binswanger gli rivolge men-

⁷ Desumiamo queste informazioni da D. Stimilli, *La tintura di Warburg*, in L. Binswanger, A. Warburg, *La guarigione infinita. Storia clinica di Aby Warburg*, cit., pp. 19-21.

⁸ Cfr. M. Ghelardi, *L'umano senza umanesimo: Warburg e Nietzsche*, in «InCircolo», 10 (2020), p. 350.

⁹ F. Nietzsche, *La gaia scienza*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, cit., vol. V, tomo II, p. 184. I passi da citare a riguardo sarebbero innumerevoli; si veda almeno un ulteriore aforisma di *Al di là del bene e del male*, in cui l'autore incalza: «Lo spirituale orgoglio e il disgusto di ogni individuo che ha profondamente sofferto – sino a quale profondità possano soffrire gli uomini è un fatto che quasi determina la gerarchia [...] trova necessaria ogni forma di travestimento per proteggersi dal contatto di mani invadenti e compassionevoli, e soprattutto da tutti coloro che non sono suoi simili nel dolore. La profonda sofferenza rende nobili; essa divide», *Opere di Friedrich Nietzsche*, cit., vol. VI, tomo II, pp. 193-194.

¹⁰ Cfr. Id., *La genealogia della morale*: «Ci vorrebbe [...] una specie di spiriti *diversa* da quelli che sono proprio in quest'epoca verosimili: spiriti fortificati da guerre e vittorie, per i quali la conquista, l'avventura, il pericolo, il dolore sono diventati addirittura un bisogno [...] Ci vorrebbe persino una specie di sublime malvagità, di quella suprema malignità della conoscenza, cosciente di sé stessa, che appartiene alla grande salute, ci vorrebbe in breve, e la cosa è piuttosto seccante, appunto questa *grande salute!*», *Opere di Friedrich Nietzsche*, cit., vol. VI, tomo II, p. 296.

¹¹ Id., *Così parlò Zarathustra*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, cit., vol. VI, tomo I, p. 11.

¹² Id., *Frammenti postumi 1882-1884*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, cit., vol. VII, tomo I/1, novembre 1882-febbraio 1883, 4 [213], p. 156.

tre è ancora ricoverato nella sua clinica, a «costruire nella follia»¹³ e a viverla come una *chance* pericolosa che, al pari di ogni azzardo, è trappola e fortuna allo stesso tempo. È questa d'altronde l'unica strada per lui davvero percorribile: in un paio di occasioni riservò a sé (come a Nietzsche e Burckhardt), la problematica etichetta di «sismografo»¹⁴, con ciò esprimendo la consapevolezza di essere destinato al ruolo di ricettore delle onde del sottosuolo, destinatario di segnali che altri non sentono né patiscono. Il sismografo è anche uno strumento di previsione, che consente di leggere i dati raccolti per potersi affacciare al futuro con meno incertezza. E di vegggenza parla in effetti Warburg ancora una volta per delineare i tratti del filosofo: «Quale tipo di veggente è Nietzsche? È il tipo del Nabi, del profeta antico, che corre per strada, si straccia le vesti, urla di dolore e forse riesce a trascinare con sé il popolo. Il suo gesto originario è quello della guida con il tirso che tutti sono costretti a seguire»¹⁵. Chissà se Nietzsche sarebbe stato a suo agio a venire chiamato con il nome ebraico di profeta; al netto di eventuali indugi lessicali, comunque, il contenuto della descrizione si allinea magistralmente al carattere del filosofo, le cui grida di dolore pretendono in effetti azione e forza molto più che compassione. È una precognizione che «esige perché trasforma»¹⁶, un lascito pesante che Nietzsche accoglie e celebra. Nello scegliere tali tratti per la caratterizzazione di quest'ultimo, Aby Warburg ripercorre la propria stessa curva di ricerca, fatta di sfide alle letture del passato più consolidate e di esperimenti continui che hanno rimesso in movimento il lento marchingegno della tradizione¹⁷. Anche il compito di cui si autoinveste lo

¹³ Come riporta G. Didi-Huberman nell'*Immagine insepolta*, cit., p. 347; ivi si spiega che «il lavoro di Binswanger consistette proprio nel portare il suo paziente a ritrovare, nel cuore stesso dei suoi motivi deliranti, terrorizzanti o distruttori – i serpenti, per esempio – un nucleo di verità intorno al quale tutto il suo pensiero poteva, doveva ritrovare un'origine», *ibidem*.

¹⁴ Cfr. A. Warburg, *Gli Hopi. La sopravvivenza dell'umanità primitiva nella cultura degli Indiani dell'America del Nord*, a cura di M. Ghelardi, Aragno, Torino 2006, p. 24 («mi sento come un sismografo messo assieme con pezzi di legno provenienti da una pianta trapiantata dall'Oriente nella fertile pianura della Germania del nord, e sulla quale è stato innestato un ramo proveniente dall'Italia») e A. Warburg, *Burckhardt e Nietzsche* (in *Opere. La rinascita del paganesimo antico e altri scritti 1889-1929*, 2 voll., a cura di M. Ghelardi, Nino Aragno, Torino 2004-2008, vol. 2, p. 897), dove Burckhardt e Nietzsche vengono descritti come «due sismografi di grande sensibilità che quando ricevono e trasmettono le onde vacillano nelle fondamenta».

¹⁵ A. Warburg, *Burckhardt e Nietzsche*, in *Opere*, cit., vol. 2, p. 899.

¹⁶ Ivi, p. 901.

¹⁷ Per un inquadramento complessivo dell'opera di Warburg, si suggerisce la lettura di C. Cieri Via, *Introduzione a Aby Warburg*, Laterza, Roma-Bari 2014; Id., P. Montani (a cura di), *Lo sguardo di Giano. Aby Warburg tra tempo e memoria*, Nino Aragno, Torino 2006; Id., M. Forti, *Aby Warburg e la cultura italiana*, Mondadori, Milano 2009 e D. Stimilli (a cura di), *Aby Warburg. La dialettica dell'immagine*, «aut aut», 321-322 (2004).

*Psychohistoriker*¹⁸ dell'arte è parimenti esigente e trasformativo; perciò vale la pena di provare ad analizzarlo un po' più da vicino.

2.

Non abbiamo, del resto, molte altre scelte oltre all'esercizio di uno sguardo micrologico sull'opera warburghiana; a questo proposito, Gertrud Bing ha dichiarato che il suo maestro e mentore era refrattario all'uso delle categorie *tout court*¹⁹, sbarrando con ciò la via a ulteriori fraintendimenti, ma anche a eventuali repliche. Warburg sarebbe stato certamente concorde con questa non-definizione: lui per primo, infatti, alla sua «scienza», benché innovativa e bisognosa di segni di identificazione, resistette ad attribuire una denominazione, una formula di riconoscimento, lasciandola invece «senza nome»²⁰. Che la macchina-Warburg sia acefala e non sia possibile immobilizzarla in un sistema, è comprovato anche dalla permutabilità combinatoria con cui si presentano i volumi della Kulturwissenschaftliche Bibliothek, uno dei progetti più significativi realizzati dall'autore, eppure anch'essa opera lasciata volutamente aperta: il selezionatore²¹ di quella prodigiosa mole di volumi – Warburg medesimo – amava infat-

¹⁸ L'autore conia per sé questo neologismo in un appunto conservato in una sorta di giornale di bordo tramite cui Warburg comunicava con gli altri membri dell'istituto: «Manchmal kommt es mir vor, als ob ich als Psychohistoriker die Schizophrenie des Abendlandes aus dem Bildhaften in selbstbiographischem Reflex abzuteilen versuche» in A. Warburg, *Journal 1926-1929*, in 9 voll., nota del 3 aprile 1929; il passo, nella sua versione originale, è citato da E. Gombrich in *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, The Warburg Institute, London 1970, p. 303.

¹⁹ È quanto riporta S. Weigel in *La «dea in esilio» di Warburg*, collezionato in R. Kirchmayr e L. Odello (a cura di), *George Didi-Huberman. Un'etica delle immagini*, «aut aut», 348 (2010), ediz. digitale. G. Didi-Huberman è similmente lapidario quando dichiara che lo spazio creato da Warburg «non si quadretta», *L'immagine insepolta*, cit., p. 467.

²⁰ Della scienza senza nome di Warburg parla, in un articolo omonimo, Agamben, il quale passa in rassegna le diverse ipotesi di titolazione della medesima di volta in volta fornite dall'autore («storia della cultura», «psicologia dell'espressione umana», «storia della psiche», «iconologia dell'intervallo»), per convincersi infine che sarebbe riduttivo cercare di intrappolare la peculiare operazione transdisciplinare di Warburg in una formula definitoria, a meno di non riferirsi al lemma greco che per Warburg fu motto e metodo allo stesso tempo: «La scienza che allora avrà raccolto nel suo gesto la conoscenza liberatrice dell'uomo meriterà veramente di essere chiamata col nome greco di *Mnemosyne*» (G. Agamben, *Aby Warburg e la scienza senza nome*, «aut aut», 199-200 (1984), pp. 51-65; i passi citati si trovano alle pp. 62 e 65).

²¹ Secondo la testimonianza di G. Bing, «a parte le sue ricerche, la occupazione principale del Warburg ad Amburgo fu quella di metter su la biblioteca. Se riflettiamo che egli la raccolse da solo, lavorando per più di venti anni, leggendo instancabilmente i bollettini delle vendite e i cataloghi dei librai antiquari e assegnando a ogni libro o estratto il suo posto negli scaffali – si deve dire che si trattò davvero di un lavoro non da poco»; G. Bing, *Introduzione*, in A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, trad. di E. Cantimori, La Nuova Italia, Firenze 1980, pp. XVI-XVII. Oggi il Warburg Institute (che nel 1934 è stato interamente trasferito a Londra affinché venisse risparmiato dai raptus nazisti) conta 350.000 volumi.

ti, di tanto in tanto, modificare la collocazione delle opere sugli scaffali²². La classificazione non cronologica né geografica, bensì puramente associativa, di quell'ordine così lontano dalle tassonomie enciclopediche di illuministica memoria, permetteva infatti rimodulazioni potenzialmente infinite dei volumi, a dimostrazione che non c'è un'armonia prestabilita da scoprire e disvelare, ma che la verità delle cose è mobile – e pur sempre una faccenda di prospettiva su di esse. Manipolato come pasta d'argilla nelle mani di uno scultore che ancora non si sia deciso per la forma che assumerà la figura, il lascito libraio e documentale – Warburg conservava schede dalla provenienza più disparata – dell'istituto non è materiale inerte ma acquisisce così plasticità, divenendo un vero e proprio *Denkraum*, spazio di pensiero in costante estensione²³.

Sul piano teorico della ricerca, la disarticolazione metodologica di Warburg si traduce in una netta preferenza che egli accorda al dettaglio, e nel conseguente rifiuto di una visione panottica dei temi di volta in volta affrontati, che inevitabilmente condurrebbe a far perdere i tratti di unicità e specificità dei singoli elementi. Sottolinea correttamente Paulo Barone che l'interesse di Warburg si rivolge, appunto, ai «dettagli, i casi marginali, gli effetti personali, le vite mancate e violate, le esistenze-soffio, i momenti troncati. Ovvero quello che non ha mai fatto senso, né storia, il dimenticato per eccellenza [...]. I dettagli-macerie, insomma, nella loro opera di continua decomposizione del tempo raccontato»²⁴. Lo psicostorico dell'arte non guarda alle forme estetiche più eclatanti del passato, ma, come l'omologo terapeuta delle anime individuali, principia dagli scarti, dalle eccezioni trascurate, da ciò che, sul lettino psicoanalitico, apparirebbe come sintomo, manifestazione di sé o di un'epoca non immediatamente in linea con lo spirito del tempo oppure con l'integrità cosciente del soggetto in cui compaiono²⁵. La ninfa che ingiunge con le sembianze di una domestica ino-

²² Fritz Saxl, *La storia della biblioteca Warburg (1886-1944)*, in E. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, trad. di A. Dal Lago e P.A. Rovatti, Abscondita, Milano 2018, p. 317: «Il modo in cui i libri erano ordinati era disorientante e forse la cosa che colpiva di più lo studente era il fatto che Warburg non si stancasse mai di modificarlo. A ogni avanzamento nella sua riflessione, a ogni nuova ipotesi sulla interrelazione dei fatti, corrispondeva ogni volta una riorganizzazione dei libri. La biblioteca mutava a ogni cambiamento del suo metodo di ricerca e a ogni variazione dei suoi interessi».

²³ Ernst Cassirer, rimasto scioccato dalla visita che, guidato da Fritz Saxl mentre Warburg era ricoverato a Bellevue, aveva compiuto tra i piani della biblioteca, ebbe a dire che quella era non «una collezione di libri, bensì un insieme di problemi»; l'affermazione è riportata da M. Ghelardi in *Magia bianca. Aby Warburg e l'astrologia: un «impulso selvaggio della scienza»*, in A. Warburg, *Astrologica. Saggi e appunti 1908-1929*, a cura di M. Ghelardi, Einaudi, Torino 2019, p. XXXVII.

²⁴ P. Barone, *Un groviglio di serpenti vivi*, in R. Kirchmayr, Laura Odello (a cura di), *George Didi-Huberman. Un'etica delle immagini*, cit., ediz. digitale.

²⁵ G. Didi-Huberman fa chiarezza su due importanti influssi nell'opera di Warburg: da un lato la psicoanalisi, che negli anni di sviluppo della «scienza senza nome» si diffondeva in Europa a un ritmo incalzante sia sul piano terapeutico che su quello della *Weltanschauung* che implicava; dall'altro una contaminazione, meno nota ma non meno consistente, con l'impianto antropologico di Edward B.

pinata nella pittura del Ghirlandaio o il fulmine zigzagato a foggia di serpente nelle illustrazioni infantili delle tribù Hopi²⁶ sono i risultati di tale procedere incidentale: se non si fosse partiti da apparenti insignificanze, non si sarebbe andati oltre la proiezione stereotipata dei fenomeni culturali in questione, non si sarebbe data, cioè, alcuna storia delle apparizioni minoritarie, impure, fragili, e pertanto sintomali, della primitività²⁷.

«Dettaglio» non è un termine significativamente ricorsivo nella produzione nietzscheana: viene utilizzato in modo esplicito solo in un paio di passaggi testuali, uno dei quali – un appunto privato risalente alla fine del 1880 – vale comunque la pena di citare:

Forse, l'umanità procede allo stesso modo degli artisti greci, i quali, per esprimere un dio, eliminavano dalle statue l'elemento troppo umano dei muscoli e così via? Toglievano tutti i *dettagli*? Forse, il grand'uomo è un uomo i dettagli del quale vengono *eliminati col pensiero*, mediante la violenza coercitiva e divinizzante della sua totalità? Forse, la virtù è nata perché si distoglieva lo sguardo dal microscopio e dunque si guardava in modo *più disonesto*? Forse, la divinità è stata plasmata dall'uomo, in modo che egli potesse sempre *più* trascurare la sua umanità?²⁸

La sequenza di interrogativi è tipica dell'incedere di Nietzsche, il cui intento è sempre anche quello di scuotere le certezze e dunque provocare l'eventuale lettore. Si tratta di domande retoriche, nella filigrana delle quali, *ex negativo*, si intuisce la posizione dell'autore: come cifra distintiva e carattere, l'umano è un attributo la cui complessità non può venire emendata e infine risolta in una narrazione macroscopica. La lente d'ingrandimento è perciò lo strumento che aiuta l'individuo a conoscere sé stesso e i propri simili; le narrazioni epiche, prodotte dalla metafisica del linguaggio e dimentiche della realtà dei fatti, producono al contrario rappresentazioni deformanti dagli effetti fatali – morale e religione si

Taylor, per il quale «la “permanenza della cultura” non si esprime come un'essenza, un tratto globale o un archetipo, bensì come un *sintomo*, un tratto d'eccezione, una cosa spostata» (*L'immagine insepoltita*, cit., p. 56). Per il paragone con la psicoanalisi si veda invece in ivi il capitolo «Il punto di vista del sintomo: Warburg verso Freud», pp. 253-262.

²⁶ I riferimenti sono, rispettivamente, all'affresco di Domenico Ghirlandaio, *Nascita di San Giovanni Battista* nella Cappella Tornabuoi di S. Maria Novella, di cui l'autore tratta nel carteggio con André Jolles sul tema della ninfa (*La ninfa: uno scambio di lettere tra André Jolles e Aby Warburg*, in A. Warburg, *Opere*, cit., vol. I, pp. 243-255) e alla consegna che Warburg, durante la sua permanenza presso gli indiani d'America, impartisce al sacerdote Cleo Jurino e ad alcuni bambini del suo villaggio di disegnare un lampo per verificare la persistenza dell'associazione mentale che in tempi primitivi sussisteva tra fulmine e serpente (A. Warburg, *Gli Hopi*, cit., pp. 22-28). Per una breve ma brillante indagine sul tema della ninfa, cfr. G. Agamben, *Ninfe*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

²⁷ Cfr. ivi, p. 207.

²⁸ F. Nietzsche, *Frammenti postumi fine del 1880*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, cit., vol. V, tomo I, 7[147], p. 549.

nutrono della disonestà della visione d'insieme. Che Nietzsche inviti a osservare il mondo a partire dai dettagli è, del resto, cosa che non stupisce, se teniamo in considerazione che egli fu filologo ancor prima che filosofo e che esortò a coltivare una perizia certosina della lettura delle opere di autori classici così come delle sue. Libri «per tutti e per nessuno», i risultati delle sue ricerche sono infatti accessibili fin nel loro nucleo fondamentale solo a coloro – pochissimi – che eserciteranno le proprie cognizioni con l'accuratezza e la concentrazione di chi non si lascia sfuggire il particolare più marginale. Attenzione però: l'operazione non ha nulla dell'autoreferenzialità che connota gli studiosi compassati, visti da Nietzsche come talpe insignificanti che scavano il sottosuolo «– le cavità mascellari rigonfie, gli occhi ciechi, – contente di essersi accaparrate un verme catturato e indifferenti verso i veri, urgenti problemi della vita»²⁹. La filologia è strumento di rilancio esistenziale e i dettagli dai quali essa prende le mosse sono punti di apertura, non già di approdo.

Anche su questo Warburg era in linea di sintonia con il filosofo e, assieme a lui, anche con un altro filologo anticonvenzionale, da cui prese spunto e ispirazione: Hermann Usener³⁰. Per quest'ultimo «nel punto più piccolo occorre concentrare la massima energia»³¹, il che equivale a sostenere che solo uno sguardo di precisione su un fenomeno può inquadralo correttamente all'interno del contesto da cui emerge. Di entrambi gli autori in esame si può quindi

²⁹ *Epistolario di Friedrich Nietzsche*, in 4 voll., testo critico stabilito da G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 1977 ss., vol. II, lettera a Rohde del 20 novembre 1868, pp. 651-652.

³⁰ Sono talvolta curiosi i fili che intrecciano le vite di Nietzsche e Warburg. Tra essi, anche la comune avversione nei confronti di U. von Wilamowitz-Möllendorff, colui che stroncò *La nascita della tragedia* (il cui tasso innovativo non fu pienamente recepito, del resto, nemmeno dallo stesso Usener). Se per Nietzsche Wilamowitz rappresentava il peggio della filologia, per Usener egli era un collega le cui posizioni risultavano sostanzialmente inconciliabili con le proprie. Warburg, la cui ammirazione verso Usener e ancor più verso il filosofo dell'eterno ritorno era conclamata, diversamente da altre occasioni, non dimostrò rammarico di fronte all'impossibilità di presenziare, nell'aprile del 1924, quando cioè era ancora ricoverato in clinica, alla conferenza che l'ormai anziano Wilamowitz pronunciò presso la Kulturwissenschaftliche Bibliothek. Lo scambio epistolare con Saxl dimostra al contrario la sua avversità all'idea che il «nemico di Nietzsche» avesse l'opportunità di parlare presso il suo istituto. Una lettera che Warburg indirizza a Wilamowitz proprio a proposito del convegno dà ulteriore prova della differenza di approccio nei confronti dell'antichità. Il destinatario rispose in modo molto sbrigativo all'epistola. Cfr. A. Warburg, *Per monstra ad spheram*, a cura di D. Stimilli e C. Wedepohl, Abscondita, Milano 2014, pp. 33-38 (dove è riprodotta la lettera di Warburg del 23 aprile 1924) e pp. 138, 145-146, pagine della postfazione in cui D. Stimilli approfondisce il tema del rapporto tra i due.

³¹ H. Usener, *Philologie und Geschichtswissenschaft*, Cohen, Bonn 1882, p. 36. Si tratta di un passaggio della prolusione con cui egli inaugurò il proprio rettorato presso l'Università di Bonn. Il passo è ripreso e tradotto da M. Ghelardi in *Magia bianca. Aby Warburg e l'astrologia: un «impulso selvaggio della scienza»*, in A. Warburg, *Astrologica*, cit., p. XXII. In questa stessa pagina, Ghelardi chiosa specificando che la filologia non è quindi solo «della parola o di qualcosa, né è una materia che si limita a raccogliere e a esporre il materiale linguistico e antiquario [...]. Warburg mutua da Usener questa funzione della filologia il cui fondamento [...] è quello vivente, poiché la filologia opera artisticamente».

dire che essi si rivolsero alla filologia come a un metodo trasversale, una chiave di accesso ad ambiti diversi tra loro; ma anche e soprattutto come a un piacere, con il gusto di poter, attraverso la sua mediazione, raddrizzare una visione del mondo altrimenti distorta dalla lente dello sciatto pressapochismo.

I dettagli a cui Warburg rivolge il proprio interesse sono evidentemente recuperati dal patrimonio del passato. Viene dunque spontaneo, a questo riguardo, un riferimento ulteriore alla visione nietzscheana della storia, attraverso un confronto con le pagine della seconda delle quattro *Considerazioni inattuali*, nel cui titolo *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* si riflette già l'atteggiamento problematizzante adottato dall'autore. Benché si tratti di una citazione (da una lettera di Goethe a Schiller) il celebre *incipit* dell'opera illumina altresì il senso delle pagine che seguono: «Del resto mi è odioso tutto ciò che mi istruisce soltanto, senza accrescere o vivificare immediatamente la mia attività»³². La comunicazione è efficace: la storia è utile nella misura in cui equipaggia l'uomo con un repertorio di possibili eventualità, assicura un certo numero di modelli da cui trarre ispirazione e accende spie di allerta rispetto alla ricorsività di talune congiunture che potrebbero ripresentarsi come sfavorevoli. Essa risulta al contrario dannosa se si idealizza il modello tralasciando di caratterizzarlo «a tutto tondo» – quindi anche nei suoi aspetti meno gloriosi – oppure quando il passato diviene idolo e i fatti che lo connotano vengono scagionati a priori da ogni giudizio; ma anche qualora, all'opposto, esso venga condannato presso il tribunale della ragione giudiziaria come un cumulo di crimini e soprusi di cui vale la pena solo di sbarazzarsi. Rimane un'unica via per la civiltà occidentale, «così ossessionata dalla storia da volerne fare il motore stesso del proprio sviluppo»³³, quella che guarda al tempo trascorso come a strati di senso, talvolta contraddittori, in altre occasioni anche poco edificanti, ma pur sempre forieri di esempi in grado di rendere più denso e consistente l'*hic et nunc* in cui l'individuo è calato: in poche parole, si tratta di imparare a «servirsi del passato sotto il dominio della vita»³⁴. Soltanto in questo modo la memoria, tra l'esser trascurata e il divenire un fardello soverchiante, si costituisce come uno spazio di apertura del pensiero. Il dettaglio, in questa prospettiva, fornisce abbrivio e funge da *passepertout* per un corretto raffronto con la storia: la memoria, infatti, essendo strutturalmente oblio e cernita, ritrova nel tratto peculiare un'occasione per venire adeguatamente valorizzata:

³² F. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, *Considerazioni inattuali*, II, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, cit., vol. III, tomo I, p. 259.

³³ G. Agamben, *Aby Warburg e la scienza senza nome*, cit. p. 56.

³⁴ Ivi, p. 353.

che la conoscenza del passato sia desiderata in tutti i tempi solo per servire il futuro e il presente, non per indebolire il presente, non per sradicare un futuro talmente forte: tutto ciò è semplice come è semplice la verità, e convince subito anche con lui che non se ne fa prima addurre la prova storica³⁵.

3.

In Warburg, così come in Nietzsche, il dettaglio si fa *aleph*, cristallo condensatore di passato in grado di generare una compresenza caleidoscopica di tutti i tempi in un solo momento. Esso va quindi considerato in tutte le sue sfaccettature e trame di relazioni con il contesto in cui compare. Questo convincimento ha delle ricadute importanti e per certi versi persino rivoluzionarie rispetto alla storia dell'arte, disciplina entro cui si muove la ricerca warburghiana. Se a cavallo tra il XIX e il XX secolo quest'ultima non si raccoglieva attorno a un settore scientifico-accademico facilmente individuabile (all'epoca, la maggior parte dei docenti universitari di Storia dell'arte avevano in verità una formazione filosofica), si era tuttavia già consolidato un approccio specifico allo studio delle opere artistiche, che consisteva fondamentalmente in una loro analisi formale e, collateralmente, nell'interpretazione delle medesime alla luce della cornice biografica dell'autore da un lato e dello *Zeitgeist* dell'epoca dall'altro. Il criterio adottato da Warburg è dinamitardo nella placidità del quadro in cui si inserisce e rompe le fila dell'ordine ermeneutico costituito. Innanzitutto, è celebre l'esternazione, resa in occasione della conferenza sul *Rituale del serpente*, con cui egli si dichiara «sinceramente disgustato della storia dell'arte estetizzante»³⁶. Soffermarsi sul puro dettaglio stilistico, sulla perizia artigianale, sul tocco, l'armonia dei chiaroscuri, l'equilibrio cromatico ecc., in sintesi: tutto ciò che concepisce i dettagli tecnici come esito di un «fare» spiritualizzante – questo Warburg non lo sopporta. Il suo approccio si pone dunque in netta antitesi tanto con l'estetizzazione spirituale del particolare, quanto con la sua *reductio* a mero «fatto» storiografico. Egli non riesce a capacitarsi di come si possa provare interesse nei confronti dell'accumulo di dati di natura tecnica di una pittura o scultura, né tantomeno di come possa essere stimolante una discussione attorno a elementi biografici, o alla meglio tassonomici, cioè volti alla classificazione dell'opera

³⁵ Ivi, pp. 286-287.

³⁶ A. Warburg, *Gli Hopi*, cit., p. 16. «Mi sembrava», prosegue, «che la considerazione formale dell'immagine [...] desse luogo a chiacchiere così sterili che dopo questo viaggio nell'estate del 1896 fui tentato perfino di studiare medicina a Berlino», *ibidem*. Il «viaggio» a cui nel passo si fa riferimento è quello compiuto tra il 1895 e il 1896 negli Stati Uniti, prima nella costa est e poi presso le popolazioni primitive del sud-ovest (Arizona e New Mexico). Per un'ulteriore versione della conferenza sugli indiani d'America, si veda A. Warburg, *Il rituale del serpente*, trad. di G. Carchia e F. Cuniberto, Adelphi, Milano 1998, che include anche un'importante postfazione di U. Raulff alle pp. 69-112.

entro categorie storiografiche tradizionalmente accettate, come se si trattasse di compiere operazioni di mero incasellamento. Si distingue in questo anche dai suoi stessi eredi:

Panofsky, non ci sono dubbi in proposito, voleva capire soltanto il «significato» (*meaning*) delle immagini. Warburg, invece, voleva capire anche la «vita» di esse, la «forza» o la «potenza» (*Kraft, Macht*) impersonale di cui a volte parla [...]³⁷.

Né storiografia né estetizzazione, quindi: le unità pulsionali transtoriche (dunque i codici espressivi del vitale, le sue forze in opera) trovano manifestazione ricorrente nella storia strutturale dei simboli che si fanno immagini. Per Warburg non ci sono cornici entro cui sia sensato profilare un capolavoro; all'opposto, quest'ultimo si riconosce come tale perché resiste alla logica degli schemi: in esso non esistono veri contorni e le sue significazioni concernono innumerevoli ambiti di realtà. Viceversa, la ricerca di un'unitarietà – temporale, biografica, di stile – appare allo psicostorico limitante e poco fedele all'eccezionalità dell'opera. Che l'arte debordi dalla sua impostazione tradizionale ha significative implicazioni anche per quanto concerne oggetti di uso comune fino a qual momento raramente recepiti come vere e proprie opere – al massimo come suppellettili decorative –, e che in questa nuova prospettiva vengono riabilitati e valutati sulla base della potenza iconologica che sono in grado di sprigionare.

Per lui, le decorazioni non erano né un mezzo per comunicare un significato astratto, né il risultato dell'irrefrenabile istinto che spinge l'uomo a ricoprire superfici vuote. Gli ornamenti degli stendardi da torneo, degli arazzi da baldacchini di letti, o dei cassoni nuziali sono inseparabili dal carattere funzionale che questi oggetti ebbero come strumenti della vita quotidiana e non possono quindi fare a meno di dare qualche indicazione sulle occasioni particolari e sulle intenzioni personali alle quali erano serviti³⁸.

I baldacchini e i cassoni nuziali non sono separabili dalla funzione di utilizzo per cui erano stati concepiti e gli intarsi che li impreziosiscono non hanno una vita del tutto separata dal loro uso. Ciò non significa, tuttavia, che il loro valore sia inferiore; al contrario, essi guadagnano con ciò un ulteriore strato di significazione che li rende pregni di vita e delle sue molteplici sedimentazioni. Non ci si può fermare all'apparenza dell'opera d'arte, perché si perderebbe con ciò l'occasione di intercettare la forza patica delle immagini, il loro magnetismo emotivo. Proviamo a immaginare la potenza emotiva delle immagini come una calamita e pensiamo invece all'apparenza delle opere stesse come alla polvere di ferro che, trascinata dalla carica magnetica, compare di volta in volta in forme

³⁷ G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, cit., p. 98.

³⁸ G. Bing, *Introduzione* a A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, cit., p. XXI.

diverse tra loro. Warburg ha scelto di studiare le figure che ne risultano solo in relazione alle le forze patiche cui esse soggiacciono, sancendo un connubio davvero innovativo tra fenomenologia e patografia dell'opera d'arte: ciò che appare è indice non tanto di quel che ruota attorno (autore, epoca, società) al prodotto estetico, bensì di ciò che si comprende solo addentrandosi fino al livello, ben evidenziato da Cassirer, delle «tensioni energetiche che nell'opera avevano trovato [...] il loro modo di scaricarsi [...] indipendentemente dalla molteplicità delle forme sotto le quali esse si nascondevano e che [Warburg] perseguiva attraverso i secoli con una certezza incrollabile e visionaria»³⁹.

L'interesse è dunque rivolto alle cosiddette «formule di pathos»⁴⁰, alle linee di energia che, nell'intreccio dei loro vettori, compongono la sintassi più profonda dell'opera. Sono i gesti – di rabbia o desiderio, sofferenza o trionfo – che vanno indagati e di cui vale la pena inseguire le tracce nella storia – e ciò sancisce il passaggio dall'estetica alla dinamica dell'opera. «La morte di Orfeo» non è, secondo lui, «soltanto un tema di *atelier* d'interesse puramente formale, ma un'esperienza vissuta appassionatamente con piena intuizione del dramma misterioso della leggenda dionisiaca, rivissuta realmente nello spirito e secondo le parole dell'antichità pagana»⁴¹. Ciò che fanno gli artisti del Rinascimento è quindi «inserire formule genuinamente antiche di un'intensificata espressione fisica o psichica, nello stile rinascimentale, che si sforza di rappresentare la vita in movimento»⁴² (altro tema, quest'ultimo, eminentemente nietzscheano). Da sistema di rilevamento dei lignaggi ereditari e delle mode, la storia dell'arte si trasforma così nello studio della permanenza delle intensità, differenti nella forma ma non nell'intenzione patica che le ha suscitate. Cade con ciò anche l'esclusione dal suo «canone» di quelle immagini – le *affiche* pubblicitarie, le foto di eventi storici, ecc. – o di quegli oggetti fin lì reputati di ordine tutt'al più documentale⁴³.

³⁹ Il brano è tratto dal necrologio che il filosofo Cassirer compose per l'amico Warburg. Cfr. A. Warburg e E. Cassirer, *Il mondo di ieri. Lettere*, a cura di M. Ghelardi, Nino Aragno, Torino 2003, pp. 114-115. È proprio su questo, su queste «linee di energia», che Nietzsche entra potentemente in gioco: in entrambi gli autori, infatti, il problema è il rapporto (tragico, poetico e non nichilistico) tra *forza* e *espressione*. Di E. Cassirer si veda anche, almeno, *Filosofia delle forme simboliche*, in 3 voll., Pgreco, trad. di E. Arnaud, Milano 2015 e Id., *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, trad. a cura di G. Targia, F. Plaga, C. Rosenkranz, M. Ghelardi, Bollati Boringhieri, Torino 2012, che significativamente l'autore dedica a Warburg per il suo sessantesimo compleanno.

⁴⁰ È nel saggio del 1905 su *Dürer e l'antichità italiana* che l'espressione compare per la prima volta, in riferimento a un disegno di Dürer con a tema la morte di Orfeo; cfr. A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, cit., p. 196. Per approfondire la tematica, si consiglia la lettura di J. Knappe, *Les Formules Du Pathos Selon Aby M. Warburg*, «Littérature», 149 (2008), pp. 56-72.

⁴¹ A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, cit., p. 196.

⁴² Ivi, p. 197.

⁴³ Il riferimento è alle tavole dell'atlante *Mnemosyne* che, appunto, presentano la più ampia gamma di documenti, tratti anche da fonti fino a quel momento non accreditate nel canone della storia

Il criterio anti-estetizzante fa tracimare i confini dell'arte nel territorio più elastico della vita e permette ancora una volta a Warburg e Nietzsche di colmare, partendo ciascuno da un radicale rinnovamento dell'ambito entro cui si muovono. Il gradiente rivoluzionario dello psicostorico, l'abbiamo detto, si raccoglie attorno alla nozione di *Pahosformel*, che come un terremoto impone di rivedere dalle sue fondamenta i presupposti della storia dell'arte. Nel caso di Nietzsche, invece, possiamo sostenere che egli abbia fatto tremare l'edificio dell'ontologia, della struttura fondamentale della realtà, a cui ha attribuito una valenza estetica fino ad allora impensabile. Il risultato a cui è pervenuto, lo vedremo, non si discosta da quello warburghiano, anzi in qualche misura lo completa. È sommario e riduttivo condensare la riflessione di Nietzsche in una scansione «per fasi» e i limiti di questo metodo sono evidenti se si considera quella che passa sotto l'espressione di «metafisica d'artista»⁴⁴, una stagione del suo pensiero che si vorrebbe limitata al periodo di stesura della *Nascita della tragedia*, ma che in realtà Nietzsche rivendica nuovamente a più di un decennio di distanza dalla prima pubblicazione del volume. Lungo tutto l'arco della sua riflessione il filosofo è infatti rimasto legato all'idea che, per l'umanità rinnovata della cui comparsa sulla scena del mondo egli si fa araldo, sia necessaria un'evoluzione della vita che la porti divenire vera e propria opera d'arte. L'equazione è, brevemente, la seguente: l'esistenza è accerchiata da illusioni di natura metafisica che il soggetto nietzscheano smaschera tramite l'esercizio genealogico; liberarsi da tali chimere non significa tuttavia rimuoverle, bensì operare un radicale esercizio di consapevolezza, comprendere da dove nascano e per quali ragioni

dell'arte, quali le locandine pubblicitarie o le fotografie di cronaca, e che invece Warburg inserisce a pieno titolo nel suo catalogo di formule patiche. Cfr. A. Warburg, *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, Aragno, Torino 2002, *passim*. Commenta G. Didi-Huberman: «La tavola sarebbe dunque un luogo privilegiato per raccogliere (empaticamente) e presentare (astrattamente) lo smembramento. Per affermarne il valore fondativo e operativo, cioè la possibilità sempre aperta, di modificarsi, di produrre una nuova configurazione. Ogni tavola consacrerrebbe così, a modo suo, la divisione delle cose: la loro vocazione a essere incorporate e poi dissociate, dissociate e poi ridistribuite», *Epatica empatia. L'affinità degli incommensurabili in Aby Warburg*, in R. Kirchmayr, Laura Odello (a cura di), *George Didi-Huberman. Un'etica delle immagini*, cit., ediz. digitale.

⁴⁴ È questa una formula nietzscheana, che l'autore adotta nel *Tentativo di autocritica* (1886), in cui egli evidenzia gli aspetti della *Nascita della tragedia* da cui intendeva prendere le distanze, e in alcuni appunti privati verosimilmente preparatori allo stesso brano: cfr. F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, cit., vol. III, tomo I, p. 5 e Id., *Frammenti postumi 1885-1887*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, cit., vol. VIII, tomo I, 2 [110], p. 103. Quanto all'idea della metafisica d'artista come a una fase transitoria del suo pensiero, si veda: E. Fink, *La filosofia di Nietzsche*, trad. di P. Rocco Traverso, Marsilio, Venezia 1993⁴, pp. 9-45, in cui si tenta di ricondurre a tale nozione i testi compresi tra *La nascita della tragedia* e le quattro *Considerazioni inattuali*; M. Voza, *Morfologia di Eros*, Rosenberg&Sellier, Torino 2019, p. 141; G. Vattimo, *Arte e identità: sull'attualità dell'estetica di Nietzsche*, «Revue internationale de philosophie», vol. 28, n. 109(3)/ 1974, pp. 353-390; A. Potestà et al., *Nietzsche: La Vida Como Arte*, in *Pensar El Arte: Un Recorrido Histórico Por Las Ideas Estéticas*, Edizioni UC, Santiago del Chile 2019, pp. 159-180.

– storiche, culturali, sociali, esistenziali – esse siano così saldamente incistate nell’animo della maggioranza degli individui. L’ultimo passaggio della riflessione che, come d’abitudine con Nietzsche, spiazza qualsiasi ipotesi di previsione argomentativa, coincide infine con l’incoraggiamento da parte del filosofo a una vera e propria trasvalutazione di quelle stesse apparenze, che si volgono così al servizio di una pienezza di vita altrimenti irrealizzabile. Per decifrare questo passaggio ci viene in aiuto Heidegger: «Nietzsche vede l’arte come carattere fondamentale dell’ente [...] l’arte in senso stretto è l’attività in cui il creare emerge fino a diventare se stesso e a essere massimamente trasparente»⁴⁵. Poiché l’ente è qualcosa di creato, l’arte, che è creazione somma, risulta essere il suo accadere essenziale; che essa si rivolga alle apparenze, inoltre, è per Nietzsche un segno del fatto che il suo baricentro non è collocato nel mondo cosiddetto «vero», cioè in quel piano soprasensibile le cui fondamenta, con il martello, egli si propone di demolire. Ancora Heidegger: «L’arte, tanto più in senso stretto, è il dire sì al sensibile, alla parvenza, a quello che non è il “vero mondo”, ossia, come si esprime in breve Nietzsche, che non è “la verità”. Nell’arte si decide che cosa è la verità, vale a dire sempre per Nietzsche: che cosa è il vero, cioè l’ente vero e proprio»⁴⁶. L’artista è creatore per eccellenza e fornisce un modello imprescindibile del rapporto con l’ente, rispetto a cui non è autentico un atteggiamento di passiva accettazione, come è per esempio quello promosso dal cristianesimo, dal nichilismo (passivo) e da Schopenhauer. Dall’artista, invece, abbiamo molto da *imparare*:

Ad allontanarsi dalle cose, finché molto di esse non lo si vede più e molto invece si deve aggiungere con i nostri occhi *per vederle ancora* – oppure a vedere le cose di lato e come in uno scorcio – o a disporle in modo che in parte restino dissimulate e offrano soltanto la possibilità di intravederle in prospettiva – ovvero a contemplarle attraverso un vetro colorato o alla luce del tramonto – o a dar loro una superficie e un’epidermide che non abbia una piena trasparenza: tutto questo dobbiamo imparare dagli artisti, e per il resto essere più saggi di loro. In essi, infatti, questa loro sottile forza cessa di solito, laddove cessa l’arte e comincia la vita; *noi*, invece, vogliamo essere i poeti della nostra vita e in primo luogo nelle cose minime e più quotidiane⁴⁷.

Proprio come fa l’artista con il reale che, attraverso il filtro della sua creatività, perde i connotati di verità per elevarsi sul piano della bellezza che stupisce, giunto a constatare che non c’è una vera distinzione tra mondo vero e mondo apparente l’uomo può sbarazzarsi di entrambe queste categorie per vivere la

⁴⁵ M. Heidegger, *Nietzsche*, trad. a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 2000³, p. 81.

⁴⁶ Ivi, p. 83.

⁴⁷ F. Nietzsche, *La gaia scienza*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, cit., vol. V, tomo II, p. 174.

propria esistenza come se si trattasse di tratteggiare, giorno dopo giorno, i contorni di un capolavoro.

4.

Come nell'indagine condotta da Warburg, anche con Nietzsche l'estetica va ben oltre i suoi tradizionali confini, benché, in quest'ultimo caso, tale movimento conduca alla coincidenza tra estetica e la conformazione stessa del reale, l'ontologia. L'intersezione tra questi due insiemi, che immaginiamo in espansione ovvero incontenibili nel loro spazio perimetrale classico, avviene a nostro avviso sul terreno di ciò che, nel saggio sul rapporto tra Dürer e l'antichità italiana, Warburg chiama *Pathosformel*: la ricorrente formula patetica che, in diversi tempi storici, rende manifeste le risonanze simboliche suscitate da antiche energie. Lo psicostorico amburghese, vi abbiamo già fatto cenno, rinviene in questi gesti l'unico criterio tramite cui è sensato tentare di capire l'arte nelle sue forme storicamente determinate. Anche se, evidentemente, Nietzsche non utilizza la medesima espressione, la sua posizione sembra essere quantomai prossima a quella warburghiana quando afferma la necessità di valutare l'esistenza sulla base dei suoi gradienti energetici: venuti meno i parametri morali di bene e di male, a contare è ora il sovrappiù, la sovrabbondanza di energia che un'esistenza è in grado o meno di produrre. In altre parole, potremmo giungere ad asserire che le *Pathosformeln* sono gesti della volontà di potenza. Se Alois Riegl ha parlato di *Kunstwollen* per indicare la volontà artistica che si esprime nonostante e al di là dei fattori tecnici (la sua destinazione d'uso, la materia di cui è composta e la tecnica adoperata per realizzarla) che connotano l'opera d'arte, come l'insopprimibile impulso estetico proprio dell'artista e senza il quale non ha senso parlare d'arte⁴⁸, con Nietzsche possiamo spingerci ancora oltre e affermare che quella volontà non è semplice disposizione gusto facoltà, ma un vero *quantum* di forza che dispiega, nella concretezza dell'opera, l'essere dell'ente come divenire e affermazione. È di nuovo necessario interpellare Heidegger, che più di ogni altro ha consolidato la lettura della «volontà di potenza come arte» nelle sue lezioni dedicate al filosofo dell'eterno ritorno: «L'arte», è questa

⁴⁸A. Riegl introduce il concetto di *Kunstwollen* in *Arte Tardoromana*, trad. a cura di L. Collobi Raghianti, Einaudi, Torino 1959, pp. 9-10. Per approfondimenti cfr. M. Olin, *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art*, Penn State University Press, Pennsylvania 1992, pp. 148-153 e il volume collettaneo a cura di R. Woodfield, *Framing Formalism. Riegl's Work*, Routledge, London-New York 2001, in particolare il contributo di A. Ballantyne, *Space, Grace and Stylistic Conformity*. *Spätromische Kunstindustrie, and Architecture*, pp. 83-106. Tra gli sviluppi più originali della teoria di Riegl, non si può trascurare il contributo di W. Worringer, *Astrazione e empatia. Un contributo alla psicologia dello stile*, trad. a cura di A. Pinotti, Einaudi, Torino 2008.

la prima delle cinque tesi che egli enuclea in materia, «è la forma più trasparente e più nota della volontà di potenza»⁴⁹. E prosegue, specificando:

L'arte, pensata nel suo senso più ampio come la forza che crea, è il carattere fondamentale dell'ente. Quindi l'arte in senso stretto è l'attività in cui il creare emerge fino a diventare se stesso e a essere massimamente trasparente, non è soltanto *una* forma della volontà di potenza tra le altre, ma la sua forma somma. È nella prospettiva dell'arte e come arte che la volontà di potenza diventa propriamente visibile⁵⁰.

L'ente è creazione incessante di sé e del mondo cui appartiene, ovvero: la *poiesis* artistica riproduce e porta a evidenza questo processo nell'atto della creazione dell'opera, atto che quindi, in quanto tale, si sovrappone al darsi dell'ente. Giocoforza, questa analogia trova ulteriore riscontro negli stessi prodotti artistici: se l'arte è volontà di potenza (e viceversa), allora le opere corrispondono, nella loro generalità, al risultato dell'azione di messa in forma del mondo. Tanto la volontà di potenza è arte, quanto l'ente è agente e opera di questa volontà. Lo statuto ancipite dell'ente, che è sia operatore che prodotto della volontà di potenza, collassa in unità quando si riflette nelle opere che, con Warburg, hanno impresse in loro stesse le formule di *pathos*: in questo caso, infatti, ciò che viene portato a espressione nel fatto artistico è precisamente l'engramma, traccia mnestico-energetica che proviene dal passato, che nel presente dell'opera viene riadattato quanto alla forma simbolica, ma che anche attraverso le epoche mantiene intatto il tanto di forza patica che l'ha generata. Dunque, con Nietzsche, possiamo affermare che ciò che viene reso manifesto e che si conserva nelle spire in cui è avvolto Laocoonte, così come nell'Orfeo morente reso da Dürer, è quella stessa volontà di potenza che è legge di ogni divenire. La trasformazione, nella persistenza, della forza emotiva riscontrata da Warburg in alcune opere d'arte è pertanto un segno – l'indice, al contempo, di uno stato d'animo e di azione – del *Wille zur Macht* che Nietzsche associa al mondo nella sua struttura fondamentale. Sono gesti, atti che non producono essi stessi né propriamente agiscono, ma che aprono alla sfera dell'immagine del mondo nella sua conformazione essenziale⁵¹.

⁴⁹ M. Heidegger, *Nietzsche*, cit., p. 80.

⁵⁰ Ivi, pp. 81-82.

⁵¹ Cfr. G. Agamben, «Note sul gesto» in Id., *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, ediz. digitale: «Che cos'è il gesto? Un'osservazione di Varrone contiene un'indicazione preziosa. Egli iscrive il gesto nella sfera dell'azione, ma lo distingue nettamente dall'agire (*agere*) e dal fare (*facere*). Si può infatti fare qualcosa e non agirlo, come il poeta che fa un dramma, ma non lo agisce [*agere* nel senso di "recitare una parte"]: al contrario, l'attore agisce il dramma, ma non lo fa. Analogamente il dramma è fatto [*fit*] dal poeta, ma non è agito [*agitur*]; dall'attore è agito, ma non fatto».

5.

L'immagine parla moltissimo, secondo Warburg, e ci informa di una molteplicità di significazioni che bisogna connettere tra loro: essa è *simbolo*, luogo di passaggio mediano, connettore di senso che non si determina mai in maniera univoca, ma è sempre leggibile, almeno, da due diverse prospettive intrecciate tra loro in un «abbraccio *sym-ballico*»⁵². Segno precario per eccellenza⁵³, il simbolo diviene strumento di orientamento nei territori ibridi che intersecano razionalità e pensiero magico, *logos* e istinto.

Anche in Nietzsche il problema del simbolo si connette con la questione dell'arte, che tuttavia nella sua riflessione acquisisce, di nuovo, uno spessore di natura ontologica. In un'opera giovanile del filosofo – *La visione dionisiaca del mondo* – si affronta la questione inquadrandola all'interno del tema della rappresentazione teatrale, e questa, a sua volta, nella più ampia cornice della questione delle *illusioni*. Distruttore di idoli consolidati e certezze metafisiche che sembravano inoppugnabili, Nietzsche ha infatti mostrato, durante l'intero arco della sua produzione, un'attenzione non trascurabile nei confronti di un vero e proprio bisogno da parte dell'uomo di trovare appoggio e sostegno nelle apparenze – morali, sociali e perfino religiose. Alla «chimica delle idee e dei sentimenti morali, religiosi ed estetici»⁵⁴, cioè all'analisi – genealogica – che porta a evidenza i lati meno edificanti di tali propensioni, corrisponde un contrappunto che prevede il riconoscimento dei suddetti sentimenti per la vita, alla luce della loro natura illusoria: «è necessario un movimento all'indietro: [l'uomo] deve capire la giustificazione storica, come pure quella psicologica di tali rappresentazioni, deve riconoscere come sia di là venuto il maggior progresso dell'umanità e come, senza un tale movimento all'indietro, ci si priverebbe dei migliori risultati finora ottenuti dall'umanità»⁵⁵. Tale movimento oscillatorio, che nella cultura greca classica individua i suoi poli nel principio apollineo dell'apparenza e in quello dionisiaco della realtà tremenda delle cose, ha il suo pendolo proprio nel simbolo, che è «segno della verità»⁵⁶ e al contempo vettore di illusione. Come l'attore sul palcoscenico teatrale, anche il simbolo «rimane

⁵² A. Pinotti, *La sfida del Batavo monocoloro. Aby Warburg, Fritz Saxl, Carl Neumann sul «Claudius civilis» di Rembrandt*, in «Rivista di Storia della Filosofia», 60, III, 2005, p. 516.

⁵³ Pinotti chiarisce che in Warburg le immagini simboliche «non “vogliono” dire nulla di determinato, fintantoché non incontrano una volontà che le declini in una precisa direzione di senso» e ancora che «in sé non significano nulla di determinato: non perché siano insignificanti, bensì, al contrario, perché sono pregne di molteplici sensi, compresi in uno spettro delimitato da coppie di significati antitetici ingaggiati in una tensione polare», *ibidem*.

⁵⁴ F. Nietzsche, *Umano, troppo umano*, I, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, cit., vol. IV, tomo II, p. 15.

⁵⁵ Ivi, p. 30.

⁵⁶ F. Nietzsche, *La visione dionisiaca del mondo*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, cit., vol. III, tomo II, p. 69.

sospeso ad eguale distanza» da bellezza e verità: «non tende alla bella parvenza, bensì all'illusione, non tende alla verità, bensì alla *verosimiglianza*»⁵⁷.

In quanto simbolo, l'immagine non veicola una verità assoluta né tantomeno universale, ma apre il tracciato all'allusione, agli accenni che indicano invece che determinare. Simbolo è qui sinonimo di libertà dall'imperio della determinazione unilaterale del reale, è il risultato di un processo di emancipazione che ha come strumento principale l'immagine, specchio di un mondo che riflette e crea nello stesso momento. Tra i simboli che entrambi gli autori eleggono sostanzialmente a sigillo del loro pensiero, è doveroso menzionare quello del serpente, animale che sia per Nietzsche che per Warburg condensa e materializza alcuni tra gli aspetti più significativi di una riflessione teorica di ampio respiro. Per quanto concerne Warburg, l'interesse nei confronti degli ofidi si colloca all'incrocio tra il celebre viaggio che, nell'inverno tra il 1895 e il 1896 egli compì in Arizona e nel New Mexico presso alcune tribù di indiani da un lato, e alcune opere d'arte – il complesso scultoreo del Laocoonte *in primis* – che suscitavano in lui un interesse perdurante nel corso degli anni dall'altro. È noto come andarono le cose negli Stati Uniti: dal matrimonio del fratello, occasione del viaggio, al rigetto per «il vuoto della civilizzazione dell'America dell'est», dalla visita allo Smithsonian Institution di Washington, dove conobbe «i pionieri della ricerca sugli indigeni» che gli aprirono gli occhi «sul significato universale dell'America preistorica e “selvaggia”», al viaggio – vera e propria indagine antropologica – nella parte ovest degli Stati Uniti, «nei suoi substrati ispano-indiani»⁵⁸. Qui Warburg reperì svariato materiale etnografico, assistette alla cerimonia rituale cosiddetta «dell'antilope» e ricevette informazioni su quella «del serpente», che, benché non ebbe l'occasione di osservare dal vivo, gli sembrò molto più interessante, al punto da riprenderla in occasione della conferenza a Kreuzlingen, dopo oltre due decadi. Quello del serpente è infatti, nella sua lettura, un simbolo chiave per comprendere la cultura degli indigeni americani. Quali sono i suoi tratti principali? Vale la pena di riportarli nella descrizione che ne propone l'autore:

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ A. Warburg, *Gli Hopi*, cit., p. 16. Tra i personaggi incontrati a Washington e, prima, a New York, vale la pena menzionare almeno Frank Hamilton Cushing e Franz Boas. Sulla figura del primo si veda E.V. Alliegro, *Frank Hamilton Cushing, «the man who became an Indian». La riscoperta di un classico dell'antropologia*, in «L'uomo società tradizione sviluppo», I, 2014, pp. 161-178. Di Franz Boas, invece, si suggerisce la lettura dei suoi testi principali: *L'uomo primitivo*, trad. a cura di M.J. Herskovits, Laterza, Roma-Bari 1995, in cui propugna il particolarismo culturale contro l'idea di una cultura universale; *L'organizzazione sociale e le società segrete degli indiani Kwakiutl*, trad. a cura di E. Comba, CISU, Roma 2001, che studia la cerimonia del *potlach* ripresa poi anche da Marcel Mauss, e infine il suo folgorante articolo *The Limitations of the Comparative Method of Anthropology*, «Science», IV, 103, 1896, pp. 901-908, in cui mostra l'incoerenza dell'approccio evolucionistico unilineare in antropologia.

Percorre durante l'anno l'intero ciclo biologico della vita, dal più profondo sonno mortale fino alla vita più intensa.

Cambia pelle restando sempre lo stesso.

Pur non essendo in grado di camminare sui piedi, si getta in avanti con estrema velocità e grazie al suo dente avvelenato possiede un'arma assolutamente mortale.

Allo stesso tempo, è estremamente poco visibile a occhio nudo, soprattutto quando il suo colore si adatta al deserto secondo la legge del mimetismo, oppure quando spunta fuori improvvisamente dalle cavità in cui si nasconde.

*Phallus*⁵⁹.

Dalla descrizione di Warburg si ricavano dati preziosi: il serpente viene definito come un animale pericoloso e insidioso, rapido e non sempre percettibile. Esso, inoltre, incarna l'idea di mutamento, principalmente per il fatto che ciclicamente cambia pelle, pur mantenendo la propria riconoscibilità. Il groviglio in cui si avvolge, inoltre, disegna la contrapposizione e insieme la coincidenza tra gli opposti, come accade anche con la figura geometrica dell'ellisse, altrettanto cara a Warburg⁶⁰. Altra caratteristica cruciale del serpente consiste nel fatto che la sua figura viene associata, nell'immaginazione analogica degli indigeni, al disegno che il fulmine tratteggia nel cielo preannunciando un temporale. Tale paragone determina il rapporto tra uomo e ofide: poiché infatti la pioggia è un fattore essenziale per la sopravvivenza delle popolazioni indigene, i Pueblos trovano nella manipolazione dell'animale un modo apotropaico per evocare, corrispondentemente, anche il fenomeno naturale della pioggia. Appunta Warburg:

La concezione del mondo magica crede [...] che i confini tra l'uomo, la pianta, l'animale e il minerale siano fluttuanti, cosicché all'uomo sia possibile stabilire, attraverso una connessione arbitraria, un rapporto con l'essere organico estraneo e influire sul suo divenire. [...] L'uomo primitivo oppone alla metamorfosi del cosmo inanimato la sua propria metamorfosi, spostando in un certo qual modo in se stesso la causalità della metamorfosi degli eventi⁶¹.

Se i limiti tra uomo e mondo sono flessibili e non sussiste una rigida distinzione tra la vita dell'individuo e quella del cosmo, allora ciò che si fa con e degli altri enti ha la possibilità di una concreta risonanza ambientale; allora, cioè, da una danza nella quale il capo villaggio tiene tra le mani e poi addirittura addenta un serpente si può sperare che la stagione del raccolto sarà piovosa e che

⁵⁹ A. Warburg, *Gli Hopi*, cit., p. 72.

⁶⁰ Cfr. F. Saxl, *L'Atlante Mnemosyne di Warburg*, in I. Spinelli, R. Venuti (a cura di), *Mnemosyne. L'atlante della memoria di Aby Warburg*, Artemide, Roma 1999, ove il moto oscillatorio che sempre, secondo l'autore, si ripete nella storia, viene associato alla polarità del pensiero umano, al punto che «Keplero, il quale ponendo al posto del cerchio l'ellissi geometrica ha determinato l'orbita di Marte, è per Warburg il simbolo di quelle forze che creano lo spazio del pensiero», p. 22.

⁶¹ A. Warburg, *Gli Hopi*, cit., p. 78.

la fertilità ne sarà propiziata. Maneggiare e poi stringere in bocca un serpente equivale a vincerne la potenza e acquisirne il potere, a spregio della sua pernicioso indocilità.

È incredibile trovare in alcuni passi cruciali della scrittura nietzscheana una riproposizione, che è quasi un'allitterazione, delle riflessioni warburghiane fin qui richiamate. Anche per il filosofo, infatti, è il serpente l'essere «più avveduto»⁶², perché cambia pelle senza affezionarsi alla sua identità come a un elemento non passibile di costante trasformazione; ma è anche la vipera che morde Zarathustra e che riceve come contraccambio un sorriso da parte del profeta, il quale si mostra sereno nella convinzione che nemmeno il più mortale dei veleni possa davvero nuocergli. In qualche modo il profeta (più precisamente l'antiprofeta) nietzscheano dà voce ai pensieri che i capi Pueblos e Hopi esprimono nei loro gesti di danza:

Zarathustra si svegliò gridando dal dolore. Levato il braccio dal viso, vide il serpente: questo riconobbe gli occhi di Zarathustra, si voltò imbarazzato e voleva fuggir via. [...] Zarathustra sorrise. «Quando mai è morto un drago per il veleno di un serpente?» – disse. «Ma riprenditi il tuo veleno! Non sei abbastanza ricca, da regalarmelo». La vipera allora gli si mise di nuovo al collo e leccò la ferita⁶³.

I toni sono evidentemente diversi da quelli tramite cui Warburg resoconta la sua avventura americana, ma la sostanza non differisce in modo altrettanto

⁶² F. Nietzsche, *Frammenti postumi estate-autunno 1882*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, cit., vol. VII, tomo I/1, 2 [7], pp. 36-37. Per approfondire il significato del serpente in Nietzsche, si suggerisce la lettura di C.D. Acampora, R.R. Acampora (a cura di), *A Nietzschean bestiary. Becoming animal beyond docile and brutal*, Rowman&Littlefield, Lanham-Boulder-New York-Toronto-Oxford 2004, pp. 71-82.

⁶³ F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, cit., vol. VI, tomo I, p. 79. Il motivo del morso del serpente torna in modo emblematico anche in quello che probabilmente è il capitolo più famoso dell'intero volume, dal titolo *La visione e l'enigma*. In questa circostanza, dopo un primo scontro verbale tra Zarathustra e il nano-spirito-di-gravità che non comprende il senso della teoria dell'eterno ritorno, il profeta si trova in uno scenario completamente mutato ad assistere a una visione agghiacciante, nella quale un pastore, addormentatosi ai piedi di un albero, si risveglia con un orrido serpente tra le labbra. Zarathustra lo sprona a mordere la testa nera di quell'animale mortale. Molti sono gli interrogativi che gli studiosi si sono posti attorno al tentativo di decifrazione dell'episodio fuori dalla sua metafora narrativa, ma nessun dubbio sussiste sul fatto che Nietzsche abbia inteso con ciò fornire una illustrazione – allegorica, tropologica, ai limiti dell'incomprensibile – della teoria dell'eterno ritorno. Su questo argomento, cfr. il classico K. Löwith, *Nietzsche e l'eterno ritorno*, trad. di S. Venuti, Laterza, Roma-Bari 2003³, ma anche la tesi dottorale di B. McNeil, *Nietzsche and the Idea of the Eternal Return*, Macmillan, New York 2020, che staglia la teoria dell'eterno ritorno sullo sfondo del pensiero filosofico antico e la interpreta sulla base dell'ermeneutica di Heidegger e Deleuze, nonché i saggi di apertura e chiusura (L. Duvoy e M. Serreau) del volume F. Nietzsche, *Fragments posthumes sur l'éternel retour*, trad. fr. di L. Duvoy, Allia, Paris 2017, 2a ed., pp. 7-15 e pp. 131-144. Per un confronto Warburg-Nietzsche su questo punto si consideri C.E. Sanabria Bohórquez, *El ritual de la serpiente. Una lectura de Warburg con Nietzsche*, in Id. (a cura di), *Encuentros en torno al arte*, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá 2014, pp. 23-53.

radicale: in entrambe le situazioni, si tratta di far risaltare l'incorporazione da parte dell'uomo della potenza, che fa tutt'uno col pericolo, del serpente. Non si conoscono riferimenti testuali in cui Warburg faccia esplicito riferimento alla figura del serpente in Nietzsche ovvero a ciò che l'animale rappresenta nell'economia di pensiero del filosofo. Non è questa tuttavia una carenza né tantomeno deve suscitare rammarico nel lettore che riconosca comunque una profonda affinità tra le due letture simboliche dell'animale: che lo psicostorico sia giunto nelle sue considerazioni ad assegnare al serpente un'importanza e una elaborazione ermeneutica molto vicine alla lettura nietzscheana pur senza fare di quest'ultima esplicita menzione, dimostra ancora una volta che entrambi sono stati attraversati da simili vibrazioni di pensiero, ancor prima e al di là del fatto che Warburg si sia poi anche esplicitamente accostato all'opera del filosofo. Lungi dall'esibire una falla nel sistema di accostamento tra i due, la convergenza nella trattazione del tema del serpente configurerebbe quindi un indizio significativo per comprendere un'assonanza che si è data ben oltre le esplicite occorrenze testuali, come se si fosse trattato per loro di una corrispondenza primordiale rispetto alla fenomenologia delle rispettive inclinazioni di ricerca.

6.

C'è almeno un altro elemento nel parallelismo Warburg-Nietzsche che intreccia i due pensatori ancora a partire dalla figura del serpente. In *Così parlò Zarathustra*, l'abbiamo accennato, l'animale rappresenta e introduce il pensiero dell'eterno ritorno. Esso si raggomitola come il tempo eterno – «si inanella il serpente chiamato eternità»⁶⁴ –, perché la sua forma descrive financo visivamente il passaggio dal tempo lineare a quello circolare, per cui il passato e il futuro più remoti combaciano, come accade alle estremità del corpo dell'uroboro acciambellato. Esso, inoltre, con la sua metamorfosi configura l'essere come incessante divenire e, nel flusso caotico del mutamento, apre anche alla possibilità del ritorno di un tempo che non trascorre verso il nulla d'esistenza.

Non è questa la sede per tentare l'impresa di esplicitare cosa significhi per Nietzsche l'eterno ritorno, ma vale comunque la pena di tracciare un ultimo ponte analogico con l'opera di Warburg su questo terreno. Sembra in effetti, almeno assecondando una certa lettura contemporanea (francese) della dottrina nietzscheana, che l'eterno ritorno possa venire associato al concetto tipicamente warburghiano di *Nachleben*. In italiano questo termine viene perlopiù reso con «sopravvivenze» e riguarda ciò che dell'antico rimane e si ripresenta sulla scena

⁶⁴ F. Nietzsche, *Frammenti postumi estate-autunno 1882*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, cit., vol. VII, tomo I/1, 2 [7], p. 37.

della storia dell'arte. È questa un'idea che fa da *pendant* a quella summenzionata di *Pathosformel*, anche se con quest'ultima non coincide, essendo *Nachleben* un termine usato per descrivere un fenomeno più generale, ovvero non specificamente circostanziato alla sfera del *pathos*. Per definire in modo preciso la nozione, risulta paradossalmente più agevole ricorrere a una serie di negazioni di ciò che le sopravvivenze, per Warburg, *non* sono: diremo dunque che l'autore *non* si sta riferendo alla ricorsività di uno stile o di un certo gusto estetico, e nemmeno si sta orientando verso quei tentativi – perlopiù destinati al fallimento o almeno a suscitare qualche perplessità – di restauro, rinascita o resurrezione del respiro di un'epoca che non è più. La linea psicostorica di lettura degli sviluppi dell'arte nel corso delle epoche non è in alcun modo assimilabile alla visione di Johann Winckelmann, che viceversa auspicava un ritorno dell'antico e ha voluto scorgere – nel movimento del Neoclassicismo innanzitutto – la realizzazione, storicamente impossibile, di questa speranza. Warburg, al contrario, va alla ricerca dei tratti sintomatici che dal passato emergono *nonostante* le differenze temporali che separano le epoche e gli stili prevalenti a esse connesse⁶⁵. Con le parole di Paulo Barone, che vede nell'operazione warburghiana un modo per chiudere i conti con «un modello lineare, uniforme, ritmico del tempo e della storia culturale»: «le sopravvivenze “anacronizzano” passato, presente e futuro, aumentano il volume della storia e la sovvertono, ne sfioccano le cime e l'intelaiatura (la stordiscono?)»⁶⁶.

In che misura tutto questo intercetta il pensiero abissale di Nietzsche sul tempo, tenendo conto che nel caso del filosofo si tratta di un *ritorno*? Una risposta esaustiva a questa domanda avrebbe il dovere di chiarire molti aspetti della questione che, in questa sede, possiamo ripercorrere in modo soltanto cursorio. Innanzitutto, non si può ignorare il dato lampante per cui il ritorno di cui parla Nietzsche è *eterno*: questo aggettivo rende immediatamente paradossale la circostanza del ripiegamento del tempo su se stesso – come può tornare qualcosa che non inizia né è mai destinato a concludersi? La domanda non è peregrina, se pensiamo che lo stesso filosofo, dopo la prima enucleazione della sua teoria resa nel celebre aforisma della *Gaia scienza* dedicato a questo argomento⁶⁷, in *Così*

⁶⁵ Nell'*Immagine insepolta*, cit., G. Didi-Huberman affronta diffusamente la questione delle sopravvivenze in Warburg, soprattutto nella prima parte del volume, alle pp. 13-108. Per un'introduzione critica all'opera, si rimanda a C. Larsson, *Didi-Huberman and the Image*, Manchester University Press, Manchester 2020, che sottolinea: «Rapportarsi all'immagine richiede un confronto con il tempo. Se l'immagine non può più essere pensata in termini puramente mimetici, la logica temporale che ne sostiene la storia è sempre più sotto pressione. Per Didi-Huberman, il compito dell'archeologo è di interrogare i modelli temporali predefiniti alla base della storia dell'arte», pp. 69-70, trad. nostra.

⁶⁶ P. Barone, *Un groviglio di serpenti vivi*, in R. Kirchmayr, Laura Odello (a cura di), *George Didi-Huberman. Un'etica delle immagini*, cit., ediz. digitale.

⁶⁷ Cfr. F. Nietzsche, *La gaia scienza*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, cit., vol. V, tomo II, n. 341, pp. 201-202: «Che accadrebbe se, un giorno o una notte, un demone strisciasse furtivo nella più solitaria

parlò Zarathustra per ben due volte descrive il suo antiprofeta mentre irride coloro – il nano con disprezzo, i suoi fedeli animali con minor impetuosità – che ripetono, in modo pedissequo e quasi alla lettera, il senso della dottrina così come era stato chiarito nel volume del 1882⁶⁸.

Siamo di fronte a un enigma che non prevede una risoluzione ma che apre invece un intero orizzonte problematico, entro cui, tra le poche certezze a cui aggrapparsi, resiste innanzitutto la necessità di ridiscutere radicalmente proprio il concetto di *ritorno*. Restringiamo quindi la portata dell'interrogazione e chiediamoci: cosa ritorna, nel tempo eterno di Nietzsche? La risposta a questa domanda ci pare renda conto di un'ultima concordanza con il pensiero di Warburg. Ci aiuta in tale ipotesi la lettura di Gilles Deleuze di questi passaggi nietzscheani. Anche il filosofo francese, infatti, mostra la propria perplessità ad aderire a una lettura dell'eterno ritorno in chiave meramente esistenziale, come se per Nietzsche si trattasse di indurre gli uomini a fare qualcosa di più – e di meglio – delle loro vite. Non è possibile fermarsi a questo livello del discorso e le reazioni di Zarathustra ne sono prova inconfutabile: se potessimo riportare a Nietzsche l'idea che l'eterno ritorno consista nell'effettivo ripresentarsi del passato così come l'abbiamo già vissuto, con ogni probabilità egli ci riserverebbe una reazione di dileggio e disprezzo simile a quelle manifestate dall'antiprofeta del suo pensiero. Deleuze è ben conscio di ciò anche perché, nota, sarebbe ben strano che proprio Nietzsche, il distruttore per vocazione di false certezze e dell'illusione identitaria, predicasse il ritorno dell'identico: «L'eterno ritorno non può significare il ritorno dell'identico, poiché presuppone al contrario un mondo (quello della volontà di potenza) in cui tutte le identità precedenti sono abolite e dissolte»⁶⁹. Secondo la sua prospettiva, tutto all'opposto, Nietz-

delle tue solitudini e ti dicesse: «Questa vita, come tu ora la vivi e l'hai vissuta, dovrai viverla ancora una volta e ancora innumerevoli volte, e non ci sarà in essa mai niente di nuovo, ma ogni dolore e ogni piacere e ogni pensiero e sospiro, e ogni indicibilmente piccola e grande cosa della tua vita dovrà fare ritorno a te, e tutte nella stessa sequenza e successione – e così pure questo ragno e questo lume di luna tra i rami e così pure questo attimo e io stesso. L'eterna clessidra dell'esistenza viene sempre di nuovo capovolta e tu con essa, granello della polvere!».

⁶⁸ Cfr. Id., *Così parlò Zarathustra*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, cit., vol. VI, tomo I. Al nano, che sostiene che «ogni verità è ricurva, il tempo stesso è un circolo», Zarathustra risponde «incollerito» (ivi, p. 189), mentre apostrofa come «maliziosi burloni e organetti cantastorie» le sue bestie, dopo che hanno appena sostenuto che «eternamente corre l'anno dell'essere» e che «il centro è dappertutto. Ricurvo è il sentiero dell'eternità» (ivi, p. 266).

⁶⁹ G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, trad. di G. Guglielmi, Raffaello Cortina, Milano 1997, p. 59. Più avanti insiste: «Se Nietzsche, conoscitore dei Greci, è consapevole che l'eterno ritorno è invenzione *sua* come credenza intempestiva o dell'avvenire, la ragione sta nel fatto che il "suo" eterno ritorno non è per nulla il ritorno di uno stesso, di un simile o di un uguale. E infatti Nietzsche afferma giustamente che se ci fosse identità, ossia per il mondo uno stato qualitativo indifferenziato o per gli astri una posizione di equilibrio, questa sarebbe una ragione per non uscire e non per entrare in un ciclo» (ivi, p. 313). Per una panoramica sul tema del tempo in Deleuze, cfr. J. Williams, *Gilles Deleuze's*

sche avrebbe prediletto la categoria della ripetizione perché essa permette uno sguardo dettagliato sulle cose e rifiuta l'universale e le generalizzazioni, le forme di identità statiche ovvero gli assoluti, immutabili e inscalfibili nella loro fissità. Ciò che ritorna non è dunque la stessa cosa, ma, eternamente, la differenza. Ancora Deleuze:

L'eterno ritorno è potenza di affermare e afferma tutto del molteplice, tutto del differente, tutto del caso, *tranne* ciò che li subordina all'Uno, allo Stesso, alla necessità, *tranne* l'Uno, lo Stesso e il Necessario.

Una tale condizione non può essere soddisfatta se non con un rovesciamento categorico più generale, secondo cui l'essere si dice del divenire, e l'identità del differente, e l'uno del multiplo, e così via. [...] Ritornare è l'essere, ma soltanto l'essere del divenire. L'eterno ritorno non fa tornare «lo stesso», è vero invece che il tornare costituisce il solo Stesso di ciò che diviene. Ritornare è il divenire identico del divenire stesso. Ritornare è dunque la sola identità, ma l'identità come potenza seconda, l'identità della differenza, l'identico che si dice del differente che gravita attorno al differente. Una siffatta identità, prodotta dalla differenza, si determina come «ripetizione». Allo stesso modo la ripetizione nell'eterno ritorno consiste nel pensare lo stesso a partire dal differente⁷⁰.

Ripetere vuol dire immettere un ente un fenomeno un concetto nel circolo del movimento, rendendoli passibili di perpetua trasformazione. La ripetizione è differenza – a ripetersi è dunque il disuguale il dissimile il dissonante. E ciò risulta altrettanto indicibile e angosciante per chi è abituato ad aggrapparsi all'illusione di qualcosa che resti saldo, solido e immutato. Se un demone ci dicesse che tutto si ripete nella differenza, che non esiste cioè un nucleo identitario stabile e che il divenire è la legge dell'essere, dovremmo accettare (cosa ben difficile) di vivere nel più variabile, nel più kafkiano e borghesiano dei mondi, in cui ogni combinazione ripete nello stesso momento tutte le leggi del caso. Sotto questa luce, con l'ausilio cioè della lettura deleuzeana della dottrina, l'eterno ritorno della differenza è in perfetta assonanza con le sopravvivenze warburgiane⁷¹. Anche in questo caso, infatti, non si tratta di far fare capolino allo «stesso», al medesimo, ma piuttosto di inseguire le tracce di elementi in costante divenire, al punto che proprio il divenire stesso emerge come l'unica vera costante. Nell'eterna duttilità delle forme, esse restano tali solo a patto di mutare

Philosophy of Time. A Critical Introduction and Guide, Edinburgh University Press, Edinburgh 2011; alle pp. 113-133 si affronta più da vicino il confronto con Nietzsche.

⁷⁰ G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., pp. 151, 59.

⁷¹ Per approfondimenti sul rapporto Deleuze-Warburg, si veda anche G. Chirolla, Gustavo, J.F. Mejia Mosquera, *Deleuze and Didi-Huberman on Art History*, in S. Van Tuinen e S. Zepke (a cura di), *Art History after Deleuze and Guattari*, Leuven University Press, Leuven 2017, pp. 91-104.

incessantemente. Il rischio, altrimenti, è quello della dissoluzione, dell'oblio oppure della sterile imitazione di tempi e modi che inevitabilmente non sono più.

7.

Possiamo ora proporre apertamente l'interrogazione che serpeggia tra le pagine dell'intero contributo: perché Warburg mostra interesse, stima, ammirazione e vicinanza verso l'opera di Nietzsche? Abbiamo cercato di mettere in luce diversi punti di convergenza, da cui si dipanano teorie e tematiche che, pur nella differenza, segnano un'importante «affinità elettiva» tra i due. Il concetto di «buon vicinato» introdotto nell'*incipit* del contributo, con cui lo psicostorico dell'arte giustifica gli accostamenti anche apparentemente più arditi tra gli scaffali della sua smisurata biblioteca, spiega in effetti in modo ancor più cristallino il significato e il perché della profonda risonanza nella quale egli entra con la figura di Nietzsche. Didi-Huberman ha spiegato che laddove tradizionalmente si erigono frontiere (perlopiù disciplinari), l'eccentrica biblioteconomia di Warburg ha stabilito legami e che, in forza di questo criterio di «buon vicinato», non era più assurdo vedere, ad esempio, tomi di geologia e paleontologia a fianco di volumi di stampo antropologico o geografico. Buoni rapporti di vicinato diventano allora possibili – e fecondi – anche tra due inquilini di eccezione, un filologo-poeta-filosofo da un lato e uno psicologo-antropologo-storico dell'arte dall'altro, accomunati anzitutto dalla loro peculiare capacità di trascendere la sterile settorialità tra i saperi e di rilanciare fino al limite la loro stessa riflessione.

Silvia Capodivacca
Università di Udine
Dipartimento di Studi Umanistici
e del Patrimonio Culturale
Vicolo Florio, 2/b
I-33100 Udine
silvia.capodivacca@gmail.com

