

L'atlante di Aby Warburg fra generazione e morte

Francesca Balsamo

Per uno studioso che voglia immergersi fra le tavole dell'Atlante delle immagini di Aby Warburg (1866-1929), sorge rapidamente una domanda: “come potersi orientare?” Da un primo sguardo ai montaggi del *Bilderatlas Mnemosyne*, risulta piuttosto difficile saper guidare l'occhio fra le riproduzioni di opere d'arte, cartoline, francobolli, ritagli di giornale e carte da gioco che li costituiscono, apparentemente senza un legame specifico di tipo causale, cronologico o geografico; per cui risulterà spontaneo, per lo studioso, fare un passo indietro e voler comprendere ciò che Warburg intende per immagine, il valore che le attribuisce all'interno e al di là della disciplina storico-artistica, il suo desiderio di ricostruire tutto ciò che la connota e allo stesso tempo quello di estrapolare un'immagine dalla propria storia per poterla inserire in un'altra, che possa essere sempre riscritta e mai terminata. Dalla curiosità di comprendere questi meccanismi, dal desiderio di poter “leggere” i pannelli dell'Atlante, prende avvio la mia ricerca che si pone l'obiettivo di analizzare una tavola in particolare, la quinta, ricostruendone un percorso, uno fra i tanti possibili, immaginandone una storia, che ad ogni bivio risulta potenzialmente infinita.

Nel primo capitolo di questo lavoro mi soffermerò su ciò che Warburg intendeva per immagine, in quanto simbolo dal forte valore gnoseologico e traccia materiale che conserva e trasmette l'eredità di una cultura, a distanza di tempo e spazio. A partire dal lavoro sull'immagine, legato a un'attenzione per documenti e materiali che normalmente non rientrano nello studio della storia dell'arte, Warburg inaugurò da una parte il filone di studi dell'iconologia, dall'altra in senso più ampio

fornì un metodo per la storia della tradizione classica, proponendo una mappa delle costanti della memoria occidentale –miti, figure, parole, simboli- in un campo di indagine che si muove principalmente fra antichità orientale, greca e romana, ed età rinascimentale.

Fra ciò che più interessava Warburg, nello studio della tradizione figurativa occidentale, rientra l'indagine sulla sopravvivenza (*Nachleben*) delle forme dell'Antico nell'arte rinascimentale italiana e nordeuropea, di cui lo studioso scoprì meccanismi, elementi caratteristici e zone d'ombra. Non si tratta dello studio di una semplice ripresa di un universo formale ereditato dall'antichità, quanto dell'analisi della trasformazione degli elementi espressivi di una tradizione, nel passaggio da un'epoca ad un'altra. Il processo di permanenza e ritorno dell'antichità nell'età moderna si esplica, per Warburg, attraverso immagini significative dal punto di vista espressivo, emotivo e culturale, che prendono il nome di *pathosformeln*- formule di pathos. Fondamentale è la comprensione del percorso che a partire dagli studi giovanili ha portato Warburg alla definizione di tale concetto, per cui è necessariamente da qui che parte il mio lavoro: la *pathosformel*, intreccio di carica espressiva/emotiva e formula iconografica, esprime una polarità di apollineo e dionisiaco insita nell'arte antica -così molto diversa da quella idealizzata di Winkelmann- e il suo riemergere nell'arte moderna presuppone una piena consapevolezza, da parte degli artisti, del suo significato al di là della rigidità della formula. L'immagine è intesa da Warburg come un documento delle tensioni spirituali di una cultura, espressione dunque di ciò che essa è in un determinato momento; allo stesso modo l'età moderna si avvale di tali immagini per esprimere un moto interiore, un'eccitazione del *pathos*.

Il primo capitolo ripercorre i principali punti di riferimento, indispensabili per Warburg nella riflessione sul valore antropologico e psichico dell'immagine, in

quanto *sintomo* di un passato che continua a sopravvivere, a partire dal concetto di memoria sociale di Richard Semon, lo studio dell'istintività delle espressioni umane di Charles Darwin, le teorie del linguista Herman Osthoff.

Warburg rifiuta una concezione idealizzante dell'arte, per cui questa non sublima la vita escludendone il dolore, ma è pensata come una forza assolutamente vitale, con le sue componenti di bruttezza e impurità. Il sintomo di tale energia, costituita da continue tensioni interne, è ciò che cerca continuamente lo studioso, che come un "sismografo sensibilissimo" –come egli si definiva anche in relazione a Burckhardt e Nietzsche¹- capta le onde mnemoniche di una cultura, da cui non tiene le distanze ma in cui si immerge. Proprio questa sensibilità porterà tuttavia Warburg, come vedremo, ad una pericolosa identificazione con gli oggetti della propria indagine, e ad un conseguente crollo psicologico, definito come una condizione schizoide maniaco-depressiva, per la quale verrà ricoverato in una clinica psichiatrica (1921-1924). L'esperienza psichica condiziona inevitabilmente il lavoro e il pensiero dello studioso che riflette le proprie polarità interne nelle tendenze conflittuali della civiltà occidentale.

Il secondo capitolo prende avvio proprio da tale esperienza e dal momento della dimissione di Warburg dalla clinica, che rappresenta una sorta di rinascita e l'avvio di una fase significativa per i suoi studi: a partire dal suo ritorno egli iniziò ad utilizzare un metodo di lavoro basato sull'uso di grandi pannelli, che permettevano una giustapposizione dei materiali e immagini delle varie ricerche, in un rapporto non gerarchico fra loro. Da questo tipo di procedimento prende lentamente e gradualmente forma, nella mente di Warburg e nell'ambiente dei suoi collaboratori (all'interno dell'enorme biblioteca da lui fondata), l'idea di un progetto

¹ Cfr. A. Warburg, "Burckhardt e Nietzsche", in *aut aut*, 199-200, 1984, pp. 46-49

di Atlante per immagini, l'ultima opera da lui iniziata e mai terminata a causa della sua morte, di cui verranno analizzate le diverse fasi di realizzazione.

Mnemosyne da una parte raccoglie il materiale visivo degli studi della vita intera di Warburg, dall'altra costituisce una forma di lavoro completamente nuova e rivoluzionaria: supera i limiti del linguaggio scritto o parlato, che presuppone non solo una sistemazione gerarchica del lavoro, ma una selezione e chiusura degli oggetti d'indagine. Al contrario il *Bilderatlas* si pone come un dispositivo fotografico che permette una forma di comunicazione aperta, mutabile e combinatoria. Le tavole che costituiscono l'Atlante erano inizialmente concepite come dei pannelli coperti da teli di lino nero, in cui le immagini erano fissate con dei piccoli fermagli, in maniera del tutto provvisoria: l'efficacia di tale procedimento tecnico permetteva allo studioso di non dover fissare le immagini in una posizione definitiva, di non dover dunque arrivare a un'interpretazione ultima che potesse limitare la plasticità e metamorfosi di un pensiero aperto che non ama concludere.

Al centro del secondo capitolo sarà l'attenzione al *montaggio* come esempio di un pensiero per immagini che mantiene la molteplicità non riconducibile a univocità degli elementi che lo costituiscono, che offre un sistema visivo (e non logico-discorsivo) per moltiplicare gli ordini di lettura e interpretazione, e che esce dalla linearità di una semplice struttura narrativa della storia, di cui ne viene mostrata la complessità senza volerla risolvere. Il montaggio prevede un duplice procedimento: uno smontaggio (*decupage*), una decontestualizzazione delle immagini che vengono scelte, e un rimontaggio (*montage*), una ricontestualizzazione che permette nuove associazioni in un altro contesto categoriale. Tale contesto può essere definito in primis extrartistico, nel senso che le immagini non sono utilizzate in quanto opere d'arte -non è la loro artisticità che interessa- ma in quanto modi immediati di "dire il mondo" in cui si condensa la memoria degli eventi. Possiamo

allora parlare di un contesto che esalta la componente antropologica dell'immagine, così come veniva presa in considerazione da Warburg.

Prendendo consapevolezza della complessità dell'Atlante, nel terzo capitolo ho analizzato in particolare la quinta tavola. Per quanto la struttura dei montaggi sia priva di linee guida nella lettura dei singoli pannelli, il quinto è scandito da tre tematiche fondamentali -la Madre, Dioniso e Ade- legate dalla polarità continua della dimensione generativa e quella distruttiva. Nella tavola sono presenti figure materne che divengono figlicide, personaggi mitici che, opponendosi al culto di Dioniso, vengono puniti con la morte, e figure che dall'Ade ottengono un riscatto e una possibilità di ritorno. Attraverso le storie e le formule iconografiche che connotano i soggetti scelti per il montaggio della quinta tavola, si delinea un percorso ciclico fra vita e morte, apollineo e dionisiaco, generativo e distruttivo, associativo e dispersivo, che inevitabilmente rimanda alle tensioni interne al pensiero stesso di Warburg. Le *formule di pathos* che vengono analizzate ci permettono di riflettere – attraverso la loro origine o la loro riemersione e trasformazione in tempi e luoghi differenti – su una concezione aperta e non lineare della storia, a partire dal singolo pannello che risulta esso stesso potenzialmente infinito nei legami che crea, non solo fra le specifiche immagini che lo costituiscono, ma anche e soprattutto con quelle che vengono citate o implicitamente ricordate. La struttura tensiva e polare del pannello riflette inoltre quella fra la tradizione e il tradimento ad essa che caratterizzano una cultura, di cui la manifestazione più violenta si riscontra nella madre che uccide il proprio figlio e che blocca dunque il cambiamento che si verifica nel passaggio generazionale.

Ma è possibile effettivamente pensare una storia, un percorso di una tavola, rispetto ad un'opera che vuole uscire dalla narrazione, che vuole mostrare e non risolvere la complessità di cui le immagini sono cariche?

Se è vero che *Mnemosyne* si pone come un sistema visivo privo di ordini prestabiliti, allo stesso tempo i tagli che i suoi montaggi prevedono non sono arbitrari: “le forbici” di Warburg² presuppongono una selezione delle immagini o dei frammenti di queste che vengono scelte; in questo senso il processo di *decoupage* e *montage* prevede già in se stesso una scrittura, o una riscrittura³, della storia secondo temi e tipi multipli, logiche differenti che si sviluppano contemporaneamente. Possiamo parlare di una scrittura *metamorfica*, in movimento, che si evolve in linea con il continuo smontaggio e rimontaggio delle immagini all’interno dei pannelli, e che risulta caratterizzata così da una *costellazione* di relazioni. L’occhio e il pensiero si immergono ed escono continuamente dal quadro dell’immagine, inteso sia come rappresentazione figurativa che come quadro concettuale evocato, e percorrono dunque in maniera attiva le tavole dell’Atlante.

D’altra parte Warburg stesso afferma che l’“uomo è un animale che maneggia le cose, la cui attività consiste nello stabilire legami e separazioni”⁴. In questo senso il progetto *Mnemosyne* mette in opera visivamente ciò che cerca di conoscere intellettualmente: la potenza immaginativa dell’uomo che crea legami⁵.

Osservando le tavole il nostro occhio salta da un’immagine all’altra, separate da un *margin*e di tela nera, uno spazio che indica che qualcosa -di cui bisogna comprendere la natura- si è modificato, un *intervallo*, quasi un’arena, in cui non vi è una rappresentazione, ma una tensione, che rappresenta ciò che è al di fuori dell’immagine e dunque la sua trasformazione. Lo spazio nero rompe il *continuum* narrativo e mostra la caratteristica principale del tempo delle immagini: il suo essere

² C. Ginzburg, *Le forbici di Warburg*, in *Tre figure. Achille, Meleagro, Cristo*, (a cura di M.L. Catoni), Feltrinelli, Milano 2013, pp.111-132

³ Cfr. M. Hagelstein, *L’histoire des images selon Warburg: Mnemosyne et ses opérations de cadrage*, in T. Lenain, R. Steinmetz, *Cadre, seuil, limite. La question de la frontière dans la théorie de l’art*, La lettre volée, Bruxelles 2010, pp. 251-279

⁴ A. Warburg, “Souvenirs d’un voyage en pays pueblo”, in P.A. Michaud, *Aby Warburg et l’image en mouvement*, Macula, Parigi 1998, p.264

⁵ Cfr. M. Hagelstein, cit., p.4

a faglie, bucato e impuro⁶. Poiché queste zone danno un “fondo”, un *medium* tra le fotografie, risulta chiaro che sono qualcosa di diverso da un semplice sfondo destinato ad accogliere i diversi pezzi di un puzzle: sono al contrario parti integranti del puzzle. L’intervallo permette di effettuare un *passaggio* tra ordini di realtà eterogenei che vanno tuttavia *montati* insieme; diventa in questo modo uno strumento che permette di superare i limiti arbitrariamente istituiti fra discipline differenti. Così funziona “l’iconologia dell’intervallo” di cui parlava Warburg⁷. L’Atlante stesso, con i suoi mutevoli intervalli, propone con una forza “sovversiva” una riconfigurazione perpetua di una coscienza mobile: invita l’osservatore/lettore stesso a fare nuove associazioni, a modificare continuamente il tracciato delle immagini. Queste, montate in un certo modo, ci danno la possibilità di una “rilettura del mondo”⁸, divenendo ingredienti necessari a un sapere sempre nuovo. Allo stesso modo della storia di Borges, *L’idioma analitico di John Wilkins*, che riflette sull’arbitrarietà dei sistemi ordinari di classificazione, immaginando un nuovo ordine in cui dividere gli animali –“appartenenti all’Imperatore, imbalsamati, ammaestrati, lattonzoli, sirene, favolosi, cani randagi, inclusi in questa classificazione che s’agitano come pazzi, innumerevoli, disegnati con un pennello finissimo di pelo di cammello eccetera, che hanno rotto il vaso, che da lontano sembrano mosche”⁹- così l’Atlante, oggetto fatto di oggetti multipli, propone un’alternativa alla storia dell’arte classica, destruttura il sistema abituale delle conoscenze, e diventa un dispositivo dove tutto può sempre rigiocarsi.

⁶ Cfr. D. Barcella, *Sintomi, strappi, anacronismi, Il potere delle immagini secondo Georges Didi-Huberman*, Et al, Milano 2012, p.221

⁷ Cfr. G.D. Huberman, *L’immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell’arte*, Boringhieri, Torino 2006, pp.456-460

⁸ È l’espressione che utilizza Didi Huberman, Cfr. Hagelstein cit., p. 7

⁹ J.L. Borges, *Tutte le opere*, Mondadori, Milano 1984, vol.I, “L’idioma analitico di John Wilkins”, p.1004

Tuttavia se l'enciclopedia a cui fa riferimento Borges presuppone un unico livello di arbitrarietà, ovvero il sistema di classificazione proposto, l'Atlante ne prevede due: quello delle "forbici" di Warburg che montano le immagini nei pannelli, decontestualizzate e rimontate in un contesto nuovo, e quello previsto attraverso l'invito al lettore a costruire una propria lettura altrettanto arbitraria delle tavole.