

## Modelli biologici per la trasmissione culturale. Tracce del dialogo con Jolles nei *Frammenti sull'espressione* di Aby Warburg

*Biological Models for the Cultural Transmission. Traces of the Dialogue with  
Jolles in Aby Warburg's Fragments on Expression*

*Modèles biologiques pour la transmission culturelle. Traces du dialogue avec  
Jolles dans les Fragments sur l'expression de Aby Warburg*

**Giovanna Targia**

---



**Edizione digitale**

URL: <http://journals.openedition.org/cei/3100>

DOI: 10.4000/cei.3100

ISSN: 2260-779X

**Editore**

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

**Edizione cartacea**

Data di pubblicazione: 30 décembre 2016

Paginazione: 61-71

ISBN: 978-2-84310-337-7

ISSN: 1770-9571

**Notizia bibliografica digitale**

Giovanna Targia, «Modelli biologici per la trasmissione culturale. Tracce del dialogo con Jolles nei *Frammenti sull'espressione* di Aby Warburg», *Cahiers d'études italiennes* [Online], 23 | 2016, online dal 23 janvier 2017, consultato il 27 mars 2021. URL: <http://journals.openedition.org/cei/3100> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/cei.3100>

---

# MODELLI BIOLOGICI PER LA TRASMISSIONE CULTURALE. TRACCE DEL DIALOGO CON JOLLES NEI *FRAMMENTI SULL'ESPRESSIONE* DI ABY WARBURG

*Giovanna Targia*

Ludwig-Maximilians-Universität München

## I.

Negli anni a cavallo tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, Aby Warburg era impegnato da un lato in ricerche di dettaglio negli archivi fiorentini — con l'intento di far luce sullo sfondo storico-culturale degli ultimi decenni del Quattrocento — dall'altro nella stesura di aforismi, o *Frammenti costitutivi per una teoria pragmatica dell'espressione*, struttura e contrappunto teorico di quelle ricerche erudite<sup>1</sup>.

Attestati con varia frequenza per un periodo di quasi vent'anni (dal 1888 al 1905)<sup>2</sup>, i *Frammenti* sono costruiti su un doppio registro: l'autore si concentra con la stessa intensità sul dato (l'arte del primo Rinascimento) e sulla coniazione di strumenti teorici utili a spiegarlo, definirlo, classificarlo. Non sempre le fonti dei suoi calchi concettuali sono esplicitate, ma in molti casi le spie lessicali del peculiarissimo linguaggio di Warburg consentono di identificare e ricostruire i modelli impiegati<sup>3</sup>.

1. Le ricerche fiorentine sarebbero confluite in un ampio studio dal titolo *Künstlerische Kultur im Kreise des Lorenzo de' Medici. Hintergrundstudien*. Il Warburg Institute Archive [WIA] di Londra conserva un corpus di appunti con questo titolo datati 1905 (segnatura: WIA.60.1), che articolano il progetto in un indice dettagliato (*Disposition*): cfr. A. Warburg, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, D. Wuttke (Hg.), Baden-Baden, V. Koerner, 1992<sup>3</sup> [*infra*: ASW], p. 589, n° 60; Id., *Frammenti sull'espressione. Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde*, ed. critica a cura di S. Müller, trad. it. di M. Ghelardi, G. Targia, Pisa, Edizioni della Normale, 2011 [*infra*: *Frammenti*].

2. Per la storia del testo rimando all'introduzione di S. Müller ai *Frammenti*, cit., pp. 7-20.

3. Un utile glossario alla terminologia dei *Frammenti* è apparso, nell'ambito dell'edizione francese del testo, a cura di L. Bonneau, in A. Warburg, *Fragments sur l'expression*, textes établis et présentés par S. Müller, traduits par S. Silberfarb, Paris, L'écarquillé, 2015, pp. 299-309.

I fili conduttori della trama dei *Frammenti* si possono individuare nelle variazioni sul tema della raffigurazione del movimento («l'apparenza della vita», con il suo carattere transitorio) e del richiamo a modelli antichi da parte degli artisti rinascimentali allo scopo di rendere l'«intensificazione mimica». Progressivamente emerge anche il tema delle radici antropologiche della creazione artistica, e dello statuto dell'arte nel complesso delle forme culturali. Tema trasversale e intrecciato ai primi due è inoltre lo svolgimento storico delle forme e delle correnti stilistiche, e l'individuazione di costanti e fratture con particolare riferimento all'arte italiana del XV e XVI secolo.

È possibile osservare tracce del dialogo con Jolles in relazione a ciascuno di questi temi, ma nelle pagine che seguono cercherò di far luce su un aspetto particolare del dialogo tra i due studiosi: il richiamo a modelli biologici per indagare la trasmissione culturale.

## 2.

Iniziando ad annotare «alcune tesi per una psicologia dell'arte», Warburg affronta fin dai primi aforismi il tema della «capacità vitale dell'opera d'arte», ed esamina in parallelo il problema della *mimesis* — come espediente tecnico-formale — e della risposta estetica dell'osservatore<sup>4</sup>. Nella sua dissertazione su Botticelli, a partire dai dettagli «all'antica» impiegati per fissare in immagini «l'apparenza della vita», Warburg sarà in grado di ricostruire l'intero ambiente del pittore, cimentandosi, anche sul piano teorico, con quella che riteneva «la questione più ardua per l'arte figurativa»<sup>5</sup>.

Tra i mesi di marzo e maggio del 1894, un anno e mezzo dopo l'uscita a stampa della dissertazione di Warburg, André Jolles pubblica in olandese sulla rivista «De Amsterdammer» una prima serie di sei articoli sui Primitivi italiani<sup>6</sup>; si tratta di brevi pezzi critici nati da una stagione di studio e ricerca tra musei e luoghi d'arte nell'Italia centrale, anche in compagnia di due storici dell'arte poco più anziani: Adolph Goldschmidt e

4. Cfr. in part. *Frammenti*, cit., pp. 26-29, 42, 44, 46-51 (n° 1-12, 49, 58, 63-85); trad. it., cit., pp. 184-187, 199, 201, 203-208.

5. A. Warburg, *Sandro Botticellis «Geburt der Venus» und «Frühling»* (1893), in *ASW*, cit., pp. 11-64, qui p. 63; trad. it. di M. Ghelardi, in A. Warburg, *Opere I. La Rinascita del Paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, M. Ghelardi (a cura di), Torino, Aragno, 2004, pp. 77-161, qui p. 148.

6. A. Jolles, *Primitieven, 1e reeks*, I, «De Amsterdammer», 871, 4 marzo 1894, p. 3; II, ivi, 872, 11 marzo 1894, p. 3; III, ivi, 874, 25 marzo 1894, pp. 4-5; IV, ivi, 876, 8 aprile 1894, p. 3; V, ivi, 878, 22 aprile 1894, p. 4; VI, ivi, 880, 6 maggio 1894, pp. 3-4.

Aby Warburg<sup>7</sup>. Si sarebbe tentati di leggere in queste riflessioni del giovane Jolles una prima traccia dello scambio con Warburg a proposito delle idee elaborate nei *Frammenti*: a un'iniziale tonalità descrittiva e contemplativa Jolles affianca via via considerazioni sul mutamento di relazione tra artista, opera e pubblico nei termini di un individualismo crescente dell'artista, che tende a «collegare direttamente un effetto astratto del cervello con l'effetto di [un unico] organo di senso» (la vista), tramite «un movimento che parte dal dipinto»; la «degenerazione del movimento», afferma Jolles, accompagna il mutamento di relazione artista-opera-pubblico, definito «degenerazione dell'arte gerarchica» o «dogmatica»<sup>8</sup>. In una nota a piè di pagina Jolles cita con rispetto lo studioso amburghese, che gli ha suggerito due esempi figurativi (il gesto di Giovanni il Battista dell'*Ecce Agnus Dei* e l'atto di ritrosia proprio della Vergine Annunciata), pur sottolineando il proprio disaccordo su un punto centrale: il dottor Warburg, scrive Jolles, è autore di un saggio su Botticelli nel quale tenta di dimostrare l'influenza che il movimento classico ha esercitato sull'artista. Ma la teoria che Jolles sostiene fino a quel momento va in direzione contraria, e attribuisce «l'influenza dell'arte greco-romana [...] unicamente a una certa corrispondenza fra tale degenerazione e l'esteriorità dell'arte classico-panteistica»<sup>9</sup>.

Ben presto, in realtà, Jolles muterà il suo orientamento in una divisione sempre più profonda delle idee di Warburg sul movimento e sulla psicologia dell'arte. Nel marzo 1895, in due brevi articoli dedicati al ritrovamento di un'opera di Botticelli che si riteneva perduta (*Pallade e il centauro* in Palazzo Pitti)<sup>10</sup>, Jolles si richiama — in tono di convinta adesione — all'autorità di Warburg, il quale gli avrebbe promesso un intervento di prossima pubblicazione sulla stessa rivista, «De Kroniek». Per quanto non si trovi notizia di alcun testo pubblicato a firma di Warburg e dedicato alla *Pallade* di Botticelli, questa traccia di dialogo era destinata a riemergere tra le carte dello studioso amburghese, nel manoscritto che conserva le annotazioni usate per un ciclo di conferenze tenute ad Amburgo all'inizio del 1909<sup>11</sup>.

7. Cfr. la lettera di Warburg alla madre Charlotte Warburg, 3 aprile 1894, WIA, Family Correspondence [FC], e C. Krefz, *Adolph Goldschmidt und Aby M. Warburg. Freundschaft und kunstwissenschaftliches Engagement*, Weimar, VDG, 2010, p. 91, n. 472.

8. A. Jolles, *Primitieven, 1<sup>e</sup> reeks*, VI, cit., p. 3.

9. *Ibid.*, p. 4, n. 1.

10. A. Jolles, *De hervonden Botticelli*, «De Kroniek», 31 marzo 1895, pp. 106-107, trad. it. in S. Contarini, «Botticelli ritrovato». *Frammenti di dialogo tra Aby Warburg e André Jolles*, «Prospettiva», 68, 1992, pp. 87-93 (qui pp. 91-92).

11. La consonanza era già stata segnalata e ipotizzata correttamente da S. Contarini, «Botticelli ritrovato», cit., pp. 90, 92, n. 8.

Il tema che avrebbe poi dominato un vasto filone di ricerche iconografiche e iconologiche di autori provenienti dalla cerchia di Warburg (e che ne è diventato quasi emblema: il *Nachleben der Antike*) era per lo studioso amburghese intimamente legato a un problema antropologico molto più vasto. Ricostruire nel dettaglio i tramiti della trasmissione gli permetterà di far emergere, grazie all'accento sulle *Wanderstrassen* e sui *Bilderfahrzeuge*, anche le leggi profonde, la dinamica di queste migrazioni di singoli motivi, e più in generale della trasmissione culturale stessa: le sue ragioni, accelerazioni e «periodicità», come aveva visto acutamente Edgar Wind<sup>12</sup>.

## 3.

In viaggio negli Stati Uniti dal settembre 1895 alla primavera del 1896, sotto l'impulso di un'esperienza destinata a rivoluzionare il suo lavoro di ricerca, Warburg inizia a «concepire i dinamismi che si rispecchiavano nell'opera d'arte come processi interiori umanamente necessari»<sup>13</sup>. Lo studio della cultura, dei rituali e dei manufatti degli indiani Hopi arricchisce l'impianto teorico dei *Frammenti*. Il 12 giugno 1896 Jolles scrive a Warburg in America manifestando il suo interesse per gli studi dell'amico amburghese sull'«arte primitiva»<sup>14</sup>.

L'anno successivo, nella conferenza tenuta a Groningen su invito di Huizinga e intitolata *Gotico e pre-Rinascimento*, Jolles pone l'accento sul compito dell'estetica che, diversamente dalla storia e dalla filosofia dell'arte, «tenta di accordare le leggi della filosofia con altre leggi psicologiche da stabilire, quali il rapporto tra Arte, Linguaggio, Sfera del sacro e Cultura»<sup>15</sup>.

Nello stesso 1897, in una conferenza dal titolo *Folklore e scienza dell'arte*, Jolles lascia emergere tracce eloquenti del suo dialogo con Warburg, oltre che di una sensibile influenza di Hermann Usener, forse mediata proprio dall'amico amburghese. L'interesse di Usener per il primitivo, per la ricerca

12. E. Wind, *Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für Ästhetik*, (1930), in Id., *Heilige Furcht und andere Schriften zum Verhältnis von Kunst und Philosophie*, J. M. Krois, R. Ohrt (Hg.), Hamburg, Philo Fine Arts, 2009, pp. 83-111, qui p. 105.

13. A. Warburg, *Vom Arsenal zum Laboratorium*, in Id., *Werke in einem Band*, M. Treml, S. Weigel, P. Ladwig (Hg.), Berlin, Suhrkamp, 2010, pp. 683-694, qui p. 687; trad. it. in Id., *Opere I*, cit., p. 9.

14. Il testo della lettera si trova in W. Thys (a cura di), *André Jolles (1874-1946). 'gebildeter Vagant'. Brieven en documenten*, Amsterdam, Leipzig, Amsterdam University Press, Leipziger Universitätsverlag, 2000, p. 174.

15. A. Jolles, *Gothiek en voor-Renaissance*, «De Kroniek», 14 marzo 1897, p. 75; trad. it. in S. Contarini, «Botticelli ritrovato», cit., p. 90.

nel campo del folklore (fitta di confronti tra testimonianze antiche e fenomeni del mondo contemporaneo), nonché per le posizioni evoluzionistiche della grammatica storica, lo aveva portato a formulare una concezione del linguaggio come organismo vivente, sottoposto a fasi di crescita e decadenza<sup>16</sup>. Dal canto suo Jolles si proponeva di comprendere il significato del folklore e dei suoi residui che riaffiorano, condensati, in altri ambiti, in rapporto alla cultura dalla quale provengono e nella quale riemergono. Jolles sottolineava l'interesse di «un'indagine sulla nascita dell'arte come fatto universale», o ancora l'importanza di una ricostruzione a partire dalle tracce superstiti, definite in modo pregnante come fossili che conservano «la traccia degli animali primitivi», utili a ricostruire il volto del passato: «scavare dentro le forme che ci sono giunte per far affiorare ciò che è realmente appartenuto all'Antichità», fino ad avanzare congetture sull'origine e sul preciso significato di una consuetudine religiosa che si conserva, per esempio, in un proverbio, un indovinello, una fiaba<sup>17</sup>.

Molto significativa appare, in questo contesto, una circostanza documentata da alcune lettere del 1901: tra la fine di novembre e l'inizio di dicembre di quell'anno Jolles tenne ad Amburgo un ciclo di conferenze molto apprezzate da Warburg e intitolate *Bemerkungen über die Anfänge der Kunst*<sup>18</sup>. Ne rimane una traccia schematica in una lettera di Jolles, datata 19 luglio 1901 e indirizzata al responsabile della Oberschulbehörde amburghese, nella quale lo studioso indica i temi che intende affrontare: «I. Introduzione. Valore artistico e scientifico del problema in esame. II. La vita e l'evoluzione della forma. III. Il rapporto tra forma e contenuto. IV e V. Immagine e scrittura. VI. Conclusione. Ricapitolazione dei singoli risultati e del loro significato generale»<sup>19</sup>.

16. Cfr. H. Usener, *Götternamen. Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung*, Bonn, F. Cohen, 1896, in part. p. 321; trad. it. a cura di M. Ferrando, *I nomi degli dèi. Saggio di teoria della formazione dei concetti religiosi*, Brescia, Morcelliana, 2008, p. 357.

17. A. Jolles, *Folklore en kunstwetenschap*, «De Kroniek», 11, 18, 25 luglio, 1 e 8 agosto 1897, pp. 221-222, 229-230, 236-237, 244-245, 252-253 (una copia con dedica dell'autore si conserva presso l'Istituto Warburg a Londra); trad. it. di S. Contarini in A. Jolles, *I travestimenti della letteratura*, cit., pp. 34-45, in part. p. 35.

18. Cfr. W. Thys (a cura di), *André Jolles (1874-1946). 'gebildeter Vagant'*, cit., p. 1044.

19. Ivi, pp. 231-232; cfr. anche la lettera di Tilli Mönckeberg, prima moglie di Jolles, a Warburg, del 13 novembre 1901, ivi, p. 233, e quella di Warburg a Heinrich Brockhaus del 26 novembre 1901, WIA, General Correspondence [GC].

Nel 1899 usciva lo studio di Usener sulle storie del diluvio (*Die Sintfluthsagen*)<sup>20</sup>, nel quale vaste indagini di dettaglio si trovano intrecciate a riflessioni di metodo. La ricerca di un *Mythenkern*, forma primitiva resa quasi irriconoscibile dalle successive riscritture poetiche di un identico motivo mitico, si basa su un assunto comune all'indagine del mito e del simbolo: entrambi provengono, afferma Usener, dai medesimi processi della rappresentazione inconscia. Il motivo mitico, inoltre, possiede le identiche caratteristiche fondamentali di varietà (*Vielfältigkeit*) e polisemia (*Mehrdeutigkeit*) presenti nell'immagine. Scrive Usener: «Queste immagini sono forme viventi che, [...] come staccate dall'insieme originario, possiedono una loro capacità di movimento autonoma»<sup>21</sup>. Nel far ricorso alla definizione platonica e aristotelica di organismo vivente, animato, Usener impiegava anche un modello biologico-evolutivo per spiegare da un lato la trasmissione di immagini e racconti mitici, dall'altro la formazione stessa dei concetti, nel quadro di una teoria generale dell'evoluzione del linguaggio per gradi successivi di astrazione<sup>22</sup>.

Analoghi modelli biologici traspasano nelle ricerche coeve di Warburg e Jolles, che al volgere del secolo condividono una vivace e intensa stagione fiorentina, teatro del più celebre tra gli episodi del dialogo tra i due: lo scambio di lettere fittizio sul tema della Ninfa<sup>23</sup>, la figura che incede con le vesti ondegianti all'antica in uno degli affreschi di Ghirlandaio con le Storie del Battista nel coro di Santa Maria Novella.

Concepito durante il lavoro negli archivi fiorentini, sulle tracce di consiglieri e committenti di Ghirlandaio nel *milieu* di Lorenzo il Magnifico, il *lusus* sulla Ninfa rappresenta una sorta di *a parte* rispetto al tenace lavoro di ricostruzione filologica e formalizzazione teorica di Warburg. La prima testimonianza del carteggio fittizio porta la data del 13 aprile 1900. Pochi giorni più tardi, in un aforisma datato 23 aprile 1900 Warburg condensa

20. H. Usener, *Die Sintfluthsagen*, Bonn, F. Cohen, 1899; trad. it. di I. Sforza, *Le storie del diluvio*, Brescia, Morcelliana, 2010.

21. Ivi, p. 194; trad. it., p. 189.

22. Cfr. H. Usener, *Götternamen*, cit., p. 321; trad. it., cit., p. 357.

23. Cfr. W. Thys (a cura di), *André Jolles (1874-1946), 'gebildeter Vagant'*, cit., pp. 211-212, 218-223; A. Warburg, *Ninfa fiorentina*, in Id., *Werke in einem Band*, cit., pp. 198-210; trad. it. e saggio introduttivo a cura di S. Contarini, M. Ghelardi, «*Die verkörperte Bewegung: la ninfa*, «Aut Aut», 321-322, maggio-agosto 2004, pp. 32-52. Cfr. S. Settis, Presentazione a J. Sez nec, *La sopravvivenza degli antichi dèi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1981, in part. pp. VII-XVIII; A. Bodar, *Aby Warburg en André Jolles, een Florentijnse vriendschap*, «Nexus», 1, 1991, pp. 5-18; S. Weigel, *Aby Warburgs «Göttin im Exil». Das "Nymphenfragment" zwischen Brief und Taxonomie, gelesen mit Heinrich Heine*, «Vorträge aus dem Warburg Haus», 4, 2000, pp. 65-103; M. Ghelardi, *Aby Warburg. La lotta per lo stile*, Torino, Aragno, 2012, pp. 109-135.

le sue coordinate teoriche in uno schema, molto più asciutto rispetto all'intenzione letteraria del *Nymphenfragment*: «La determinazione adattatrice mimica della direzione diventa una determinazione dell'estensione fisiognomica compensatrice, l'adattamento inorganico esige una compensazione organica», e immediatamente aggiunge: «Jolles pensa che “queste parole sarebbero una delle idee egoistiche per un libro che dovrei scrivere in grande stile”»<sup>24</sup>.

L'argomento implicito di questo aforisma è ancora il tema fondamentale della resa del movimento in immagine, variamente declinato: in presenza o in assenza della raffigurazione delle relative cause del movimento, in accordo o in contrasto con le «leggi naturali». Nel carteggio sulla *Ninfa* Jolles definiva la figura dipinta da Ghirlandaio come «il movimento personificato». Ma per formalizzare le risposte storicamente date dagli artisti a questo problema, nei *Frammenti* Warburg ricorre al concetto geometrico e fisico di «direzione» in rapporto allo spazio rappresentato, e al concetto di delimitazione dell'estensione spaziale entro cui ha luogo il movimento — un concetto, quest'ultimo, reso con il termine *Umfangbestimmung*, il cui riferimento appare, nel quadro complessivo dei *Frammenti*, ben più vasto dell'immediato correlativo geometrico e fisico<sup>25</sup>. Il frammento in esame è costruito su una bipartizione simmetrica, basata sulla differenza di principio tra rappresentazione di tipo «mimico» e di tipo «fisiognomico». Warburg integra, nel suo schema descrittivo, il modello esplicativo desunto dal medico e scienziato Theodor Piderit, autore di ricerche di psicologia fisiologica sui principi della *Mimik und Physiognomik*<sup>26</sup> pubblicate negli anni Cinquanta e Sessanta dell'Ottocento, che Warburg sfruttava, accanto al testo di Darwin sull'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali, per giungere a una comprensione più profonda del fenomeno espressivo — tradizionalmente indagato in sede medico-scientifica e neurologica — quale oggetto delle arti figurative.

Se Darwin considerava i movimenti mimici espressivi come residuo «fossile» di un comportamento umano e ferino, suscettibile di risemantizzazioni perfino opposte lungo il processo filogenetico<sup>27</sup>, l'esame di Piderit

24. *Frammenti*, cit., p. 141 (n° 403); trad. it., cit., p. 298; cfr. anche ivi, p. 142 (n° 406); trad. it., p. 299.

25. Cfr. ad esempio ivi, pp. 130-147 (n° 370-420); trad. it., pp. 287-304, nonché il breve testo parallelo *Symbolismus als Umfangbestimmung*, in A. Warburg, *Werke in einem Band*, cit., p. 615-628.

26. Th. Piderit, *Mimik und Physiognomik*, Detmold, Verlag der Meyer'schen Hofbuchhandlung, 1867; Warburg possedeva la seconda edizione, Detmold, Verlag der Meyer'schen Hofbuchhandlung, 1886.

27. Cfr. C. Darwin, *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, London, John Murray, 1872, p. 208; trad. it. di F. Bianchi Bandinelli Baranelli riveduta da I. C. Blum, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*, 3ª ed., P. Ekman (a cura di), Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 238. Cfr. l'analisi di C. Ginzburg, *Le forbici di Warburg*, «Schifanoia», 42-43, 2012, pp. 13-34, in part. pp. 17-22.

prende le mosse proprio dalla varietà dei significati, dalle intenzioni e fini cui tendono i fenomeni della mimica facciale, studiando dal punto di vista fisiologico l'espressione intesa come reazione a uno scopo fittizio, rappresentato, non reale. Gli esempi descritti da Piderit provengono dall'osservazione dell'esperienza, ma anche dalle arti figurative.

La contrapposizione fra «mimica» e «fisiognomica» assume nella rielaborazione di Warburg un senso logico e classificatorio accanto a quello descrittivo-fisiologico, rinviando alla fondamentale antitesi concettuale statico-dinamico, momentaneo-tipico, fulcro dell'intero problema della raffigurazione del movimento e della «coniazione espressiva». Con le categorie di «mimica» e «fisiognomica» Warburg caratterizza modalità di produzione artistica e differenze stilistiche indicative di un atteggiamento generale dell'uomo rispetto al mondo. I concetti di «mimica» e «fisiognomica» arrivano dunque a significare, per estensione, diversi modi di ordinare le impressioni e le loro cause<sup>28</sup>.

Nel frammento in esame le antitesi si moltiplicano, e al binomio mimica-fisiognomica si affianca quello di «adattamento» e «compensazione», con referente inorganico oppure organico: ed è proprio su queste parole (intese come spie concettuali) che verte il commento di Jolles riportato da Warburg, il quale in effetti all'epoca pensava a comporre un «libro in grande stile», che potesse integrare la *Cultur der Renaissance in Italien* di Burckhardt<sup>29</sup>.

## 5.

Un ulteriore riferimento esplicito a Jolles si trova al frammento 422, datato 12 marzo 1901, dedicato al tema antropologico e organizzato secondo uno schema tripartito che classifica tre stadi di astrazione progressiva nel rapporto tra soggetto e mondo, definiti come «il passaggio dall'immagine al segno». Si tratta di tre diversi modi di ordinamento delle impressioni, che corrispondono a tre diverse modalità espressive: dall'immediatezza del gesto dell'afferrare (l'«appropriazione» magico-primitiva), alla distanza prodotta dall'attività rappresentativa (propria della creazione artistica), fino all'astrazione del segno linguistico, definito «geroglifico» su suggerimento

28. Cfr. *Frammenti*, cit., pp. 91, 135, 146 (n° 242, 383, 418); trad. it., cit., pp. 246, 292, 303.

29. Così Warburg in una lettera al fratello Max del 30 giugno 1900, WIA, FC, cit. parzialmente in E. H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, London, Warburg Institute, 1970, pp. 129-130; trad. it. di A. Dal Lago, P. A. Rovatti, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 118.

di Jolles<sup>30</sup>. Quest'ultimo stadio è riferito all'«esempio dell'Antico», che riveste l'autorità di modello. Si può accostare questa considerazione a un testo di Jolles apparso nel 1905, la conferenza *Sull'interpretazione del concetto di verità naturale nelle arti figurative*: l'artista medievale che ricorre a schemi figurativi con intento «formulare», osserva Jolles, «scrive sulla parete il movimento tradizionale, si potrebbe dire il geroglifico del dolore; tanto basta per un pubblico dalla sensibilità letteraria, che ne riceveva la stessa sensazione evocata in noi quando vediamo scritta la parola "dolore"»<sup>31</sup>.

Nell'indagare le cause della ripresa di modelli antichi, Warburg scriveva nei *Frammenti*: «malgrado l'apparente autonomia spontanea nella scelta del modello prevalgono la materia organizzata» e la *Besonnenheit* artistica<sup>32</sup>. Il riferimento alla «materia organizzata», precoce e frequente nei *Frammenti*<sup>33</sup>, è un'allusione trasparente al titolo di un lavoro del fisiologo Ewald Hering, *Über das Gedächtnis als eine allgemeine Funktion der organisierten Materie*<sup>34</sup>. Hering intende la memoria come facoltà della materia vivente, prima ancora che dell'intelletto umano cosciente. Associazioni mnemoniche dovute al meccanismo della ripetizione, al ritmo biologico, ed effetti postumi degli stimoli si osservano in vari stadi della scala botanica e zoologica. La conservazione e rielaborazione di queste tracce è e rimane preoccupazione costante per Warburg, che, in accordo con Usener, si rivolge a spiegazioni basate sull'idea delle rappresentazioni inconse, della selezione e della «memoria inconsapevole»<sup>35</sup>.

30. *Frammenti*, cit., p. 148 (n° 422); trad. it., cit., p. 304. Cfr. la formulazione quasi identica in A. Warburg, *Symbolismus als Umfangbestimmung*, cit., pp. 626-627, dove «geroglifico» compare come *terminus technicus*, senza il riferimento a Jolles, il quale peraltro di lì a pochi anni avrebbe concluso i suoi studi archeologici di indirizzo classico, ma anche egittologico e semitico: W. Thys (a cura di), *André Jolles (1874-1946), 'gebildeter Vagant'*, cit., pp. 32-34.

31. A. Jolles, *Zur Deutung des Begriffes Naturwahrheit in der bildenden Kunst*, Freiburg i. B., E. Harms, 1905, p. 39.

32. Sul concetto di *künstlerische Besonnenheit* cfr. ASW, p. 49 (trad. it. in A. Warburg, *Opere I*, cit., p. 148) e A. Warburg, *Il primo Rinascimento italiano*, cit., p. 210.

33. *Frammenti*, cit., pp. 99, 106, 125, 150 (n° 274, 298, 355, 426); trad. it., cit., pp. 256, 263, 282, 306: al frammento 426, annotato il 13 febbraio 1902, il riferimento a Hering è esplicito, mentre già il frammento 298, datato 9 ottobre 1893, definisce lo stile artistico come «il prodotto dell'autointerpretazione della materia organizzata».

34. E. Hering, *Über das Gedächtnis als eine allgemeine Funktion der organisierten Materie*. Vortrag gehalten in der feierlichen Sitzung der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien am 30. Mai 1870, in Id., *Fünf Reden*, H. E. Hering (Hg.), Leipzig, Wilhelm Engelmann, 1921, pp. 5-31.

35. L'antitesi *bewußt/unbewußt* ricorre molto spesso nei *Frammenti*. Cfr. in proposito anche A. Pinotti, *Materia è memoria. Aby Warburg e le teorie della Mneme*, in C. Cieri Via, P. Montani, *Lo sguardo di Giano*, B. Cestelli Guidi, M. Forti, M. Pallotto (a cura di), Torino, Aragno, 2004, pp. 53-78.

## 6.

Tra gli appunti relativi al viaggio americano, in un passo autobiografico in cui Warburg rievoca le sue letture di romanzi sugli Indiani si trova un commento apparentemente casuale, ma ancora una volta rivelativo di fonti e letture:

Il senso di sofferenza [per la malattia della madre] si sfogò in una fantasia romantica e crudele. In quell'occasione mi vaccinai dalla crudeltà attiva, che sembra sia una delle azioni di autoprotezione ontogeneticamente necessarie innate all'uomo nella sua lotta per l'esistenza, e disponibili fino a nuovo ordine nella soffitta del subcosciente. Nella nostra epoca questa «*évolution régressive*» ha trovato un'impronta artistica tecnicamente tranquillizzante in Slevogt e rappresenta un terreno fertile e un vaccino di cui il pubblico medio colto ha bisogno per difendersi dalla distruttività del romanticismo spaventoso<sup>36</sup>.

Il riferimento all'espressione francese «*évolution régressive*» rappresenta un indizio lessicale e concettuale. Nel 1897 tre studiosi belgi, lo zoologo Jean Demoor, il botanico Jean Massart e lo storico Émile Vandervelde pubblicavano il volume dal titolo *L'évolution régressive en biologie et en sociologie*, che Warburg aveva acquistato per la sua biblioteca<sup>37</sup>. Vi si postulava una corrispondenza completa fra evoluzione biologica e sociale, e si applicavano alle istituzioni le stesse leggi valide per gli organismi, sottoposti — al pari dei fenomeni sociali — alla degenerazione. Alla legge della riproduzione, che regola la natura organica, si giustapponeva per analogia la legge psichica dell'imitazione nell'ambito dei fenomeni culturali.

L'evoluzione, questa la tesi dei tre autori, «è sempre al contempo progressiva e regressiva», e la degenerazione è un fenomeno universale e necessario, non accidentale ma complementare a ogni tipo di mutamento, nell'anatomia degli organismi come nel corpo sociale, con lo sviluppo di certi organi e il parallelo atrofizzarsi di altri. Esempi tratti dalla botanica e dalla zoologia marina illustravano il ruolo delle «sopravvivenze» che, prive ormai della funzione originaria, si conservano inerti nel regno organico e in quello degli organismi sociali<sup>38</sup>.

36. A. Warburg, *Reise-Erinnerungen aus dem Gebiet der Pueblo Indianer in Nordamerika* (1923), in *Werke in einem Band*, cit., p. 576; trad. it. di M. Ghelardi, *Gli Hopi. La sopravvivenza dell'umanità primitiva nella cultura degli Indiani dell'America del Nord*, con un saggio di S. Settis, Torino, Aragno, 2006, p. 34.

37. J. Demoor, J. Massart, É. Vandervelde, *L'évolution régressive en biologie et en sociologie*, Paris, Alcan, 1897. Il romanzo cui allude Warburg è *Coranna: eine Indianergeschichte*, di W. Claire, con le illustrazioni di Max Slevogt, Berlin, Cassirer, 1910.

38. Sul tema della degenerazione si rimanda qui a A. La Vergata, *Degenerazioni*, in E. Nuzzo, M. Sana, L. Simonutti (a cura di), *Anomalie dell'ordine. L'altro, lo straordinario, l'eccezionale nella modernità*, Roma, Aracne, 2013, pp. 233-269. Cfr. anche S. Papapetros, «*ohne Füße und Hände*». *Historiographische Bemerkungen*

Grazie agli stimoli ricevuti durante il viaggio in America, dunque, la riflessione di Warburg negli anni a cavallo del secolo si complica progressivamente e sonda l'efficacia di modelli esplicativi più vasti, anche rispetto a quell'«inadeguato evolucionismo descrittivo» di cui lo studioso amburghese parlava nell'introduzione a *Mnemosyne*.

Non è descrittivo, in effetti, neppure lo studio filologico e genealogico accennato nel carteggio con Jolles sulla Ninfa, che risuona proprio in un passaggio dell'introduzione all'*Atlante*: «chi vuole può pure accontentarsi di una flora fatta delle piante profumate e più belle, certo è che da qui non si ricava una fisiologia vegetale della linfa, poiché essa si rivela solo a chi è capace di esaminare la vita nel suo intreccio sotterraneo di radici»<sup>39</sup>.

Così uno dei più vicini interlocutori di Warburg, Ernst Cassirer, poteva scrivere anni dopo, con significativo accento goethiano: «La “metamorfosi”, la formazione e trasformazione delle forme, diventava per lui [Warburg] la chiave non solo per il mondo organico, ma anche per quello culturale»<sup>40</sup>.

In questa chiave si trova anche, a me pare, la traccia più feconda del dialogo tra Warburg e Jolles nel segno dell'impostazione useneriana: attenti al divenire del mondo culturale, incuriositi dagli strumenti della ricerca scientifica relativa al mondo organico, questi autori non smisero mai di indagare, nei dettagli e per approssimazioni successive, la forma di tale divenire.

*über die unorganische Bewegung der Schlangen von Philo von Byblos bis Aby Warburg*, in *Schlangenritual: der Transfer der Wissensformen vom Tsu'ti'kive der Hopi bis zu Aby Warburgs Kreuzlinger Vortrag*, C. Bender, Th. Hensel, E. Schüttpelz (Hg.), Berlin, De Gruyter, 2007, pp. 217-266.

39. A. Warburg, *Mnemosyne Einleitung* (1929), in *Werke in einem Band*, cit., pp. 633 e 631; trad. it. di M. Ghelardi, *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, Torino, Arago, 2002, pp. 3-4. Cfr. E. Hering, *Fünf Reden*, cit., p. 21.

40. E. Cassirer, *Ziele und Wege der Wirklichkeitserkenntnis* (1936-1937), K. C. Köhnke, J. M. Krois (Hg.) (*Ernst Cassirer Nachlass*, Bd. 2), Hamburg, Meiner, 1999, p. 173.