

9.

Pietro Conte

Contatto e redenzione

Il ruolo del simbolo in Goethe, Bachofen, Warburg

pietro.conte@katamail.com

Hai portato il fiore delle tombe, che deve
guidarmi
nel mio viaggio di ritorno.
Dammelo dunque.

W. Jensen, *Gradiva*

Nel suo *Johann Jakob Bachofen*, redatto in francese tra il 1934 e il 1935 ma pubblicato solo nel 1954, Walter Benjamin scriveva: “Bachofen professava la scienza da ‘grand seigneur’. Il tipo di intellettuale ‘aristocratico’ [*seigneurial*], splendidamente inaugurato da Leibniz, meriterebbe di essere seguito fino ai nostri giorni, in cui ha ancora generato alcuni spiriti nobili e notevoli come Aby Warburg [...]. È nel loro ordine [...] che è iscritto Goethe”¹. Nell’interpretazione benjaminiana, Goethe, Bachofen e Warburg sono accomunati da una medesima *activité dilettantique*, espressione che definisce, con la sinteticità di una crasi ossimorica, la passione e la capacità di “esercitarsi nei dominî limitrofi di molte scienze”². Jacob Burckhardt aveva utilizzato il sostantivo *Dilettantismus* in senso affine:

¹ W. Benjamin, *Il viaggiatore solitario e il flâneur. Saggio su Bachofen* (1934), a c. di E. Villari, il Melangolo, Genova 1998, p. 45.

² “L’attività di questi spiriti, che presenta sempre qualche aspetto dilettantesco [*dilettantique*], ama esercitarsi nei dominî limitrofi di molte scienze ed è quasi sempre esente da ogni obbligo professionale” (*ibidem*).

Nelle scienze si può essere maestri anche soltanto in un ambito limitato, ossia come specialista [...]. Ma se non si vuole smarrire la capacità di una visione generale, anzi l'apprezzamento del suo valore, allora si faccia in modo da essere dilettranti in molti altri campi [...]. Al dilettante, proprio perché ama le cose, sarà forse possibile nel corso della sua vita approfondire veramente le sue conoscenze in molti punti ³.

Il dilettante “ama le cose”, e vi si dedica tenendo conto di diversi punti di vista; il suo *Dilettantismus* gli permette, per così dire, una *trasversalità* capace di oltrepassare gli angusti limiti di un sapere settoriale e specialistico. Si può esemplificare la fecondità di un tale approccio accennando a un tema caro ai tre autori citati: il tema della morte e del suo simbolismo.

Le affinità elettive pongono il lettore di fronte alla *facies hippocratica* dell'opera goethiana, rivelando nella maniera più decisa l'inadeguatezza o, quanto meno, la parzialità di un'interpretazione “serenamente olimpica” del suo classicismo; classicismo che indubbiamente esiste, ma che accoglie in sé – e proprio questo lo rende “classico” – aspetti opposti, conquistando un'unità dinamica e problematica. Il Goethe olimpico fu allo stesso tempo un “sensibilissimo sismografo” (per usare un'espressione warburghiana ⁴) capace di avvertire le potenze mitiche della natura e l'irriducibile condizionamento che queste esercitano sull'uomo. E proprio questa irriducibilità costituisce, benjaminianamente, il “contenuto reale” [*Sachgehalt*] ⁵ de *Le affinità elettive*: non dunque la descrizione di un matrimonio fallito, ma ciò che accade quando il fallimento è già compiuto e gli uomini, in balia delle *Wahlverwandschaften*, “devono testimoniare del potere della natura [*Naturgewalt*], da cui non si sono minimamente affrancati” ⁶. Scrive, con voluta ambiguità, Benjamin: “*In nessun caso* il mitico è mai il supremo [*der höchste*] contenuto reale, ma è sempre un esatto riferimento a esso [...]. Il mitico è il contenuto reale di questo libro” ⁷. La soluzione di quest'apparente

³ J. Burckhardt, “Il nostro compito”, in *Sullo studio della storia. Lezioni e conferenze* (1868-1873), a c. di M. Ghelardi, Einaudi, Torino 1998, pp. 37-44, qui p. 43.

⁴ Cfr. A. Warburg, “Burckhardt e Nietzsche” (1927), in J. Burckhardt e Fr. Nietzsche, *Carteggio*, a c. di M. Ghelardi, Aragno, Torino 2002, pp. 7-12. Warburg definisce Burckhardt e Nietzsche “due sismografi di grande sensibilità che quando ricevono e trasmettono l'onda vacillano nelle fondamenta” (ivi, p. 7).

⁵ W. Benjamin, “*Le affinità elettive* di Goethe” (1922), tr. it. di R. Solmi, in *Il concetto di critica nel Romanticismo tedesco. Scritti 1919-1922*, a c. di G. Agamben, tr. it. di C. Colaiacomo, R. Solmi, A. Marietti Solmi, A. Moscati, G. Agamben, Einaudi, Torino 1982, pp. 179-254, qui p. 182.

⁶ Ivi, p. 187.

⁷ Ivi, p. 194, corsivi miei.

contraddizione risiede nell'aggettivo *höchste*: il contenuto reale de *Le affinità elettive* è il respiro ctonio, segreto, letteralmente sotterraneo dell'elemento mitico, mentre il *supremo* contenuto reale è il "contenuto di verità" [*Wahrheitsgehalt*], vale a dire non l'emergere del mitico, bensì la risposta alla domanda che questo emergere, in generale, pone: si può parlare, e in che senso, di *libertà*? Oppure, riferendosi al caso specifico: i protagonisti del romanzo sono *liberi*⁸? Questa domanda si trasforma subito nell'altra, *di che tipo sia* il rapporto fra natura e cultura, fra mito e storia. Qualsiasi risposta non può esimersi dal raffrontare la vicenda principale e la novella in essa inserita, "Gli strani figli di due vicini"; potremmo anzi dire, in definitiva, che il *Wahrheitsgehalt* del romanzo emerga proprio da un tale accostamento.

Innanzitutto i protagonisti: nonostante le apparenze, con tutte le loro azioni non fanno che sprofondare nel dominio della necessità – nel mitico. Il senso vertiginoso d'ineluttabilità, avvertibile fin da principio, si basa su questo: che agire non significa necessariamente decidere. Anzi, si respira in ogni momento un clima di rinuncia: la stessa scelta iniziale (l'invito di Ottilia e del Capitano), che permette alle affinità segrete di esplodere e divenire "elettive", ha il carattere di una fuga da una situazione di eremitaggio ormai insopportabile ("Ciò che io realizzo nel giardino, e tu nel parco, dev'essere soltanto per fare gli eremiti [*Einsiedler*]?"⁹, domanda Edoardo alla moglie). Più si procede, più ogni (presunta) azione si rivela inutile, sortendo effetti contrari a quelli desiderati: gli innumerevoli interventi realizzati nel parco, destinati a un futuro godimento, resteranno del tutto inutilizzati, muta testimonianza della vacuità del progetto; i fuochi d'artificio che si levano in cielo in occasione del compleanno di Ottilia stridono in modo imbarazzante col crollo degli argini dello stagno; all'indaffarato affannarsi dei protagonisti corrisponde una sostanziale immobilità dell'intera vicenda. E soprattutto, ciò che qui maggiormente interessa, il muto richiamo della morte, che pervade ogni istante: "Che cosa sono, in fin dei conti, le loro infaticabili iniziative [...], se non un cambiamento di quinte in una scena tragica?"¹⁰. Il potere del mitico decreta nell'ineluttabilità della morte la propria irriducibilità, dunque il proprio trionfo. Esempio, in quanto vi si manifesta nel modo più netto il contrasto tra natura e cultura, il caso dello

⁸ Solo considerando il problema della libertà quale *Wahrheitsgehalt* de *Le affinità elettive* diventa chiaro il senso della citazione di Klopstock apposta come motto al saggio benjaminiano: "*Wer blind wählet, dem schlägt / Opferdampf in die Augen*" ["Fumo sacrificale negli occhi / di chi sceglie alla cieca"].

⁹ J.W. Goethe, *Le affinità elettive*, a c. di G. Cusatelli, Garzanti, Milano 1979, p. 8.

¹⁰ W. Benjamin, "*Le affinità elettive* di Goethe", cit., pp. 186-187.

spostamento delle lapidi per abbellire e agevolare il percorso: il rispetto per la sacralità della terra viene a mancare del tutto in Carlotta e nel suo architetto, che ragionano entrambi da un punto di vista meramente tecnico e trasformano un problema di presenza in un fatto di ricordi: “Non il ricordo [*Andenken*] si deve eliminare, ma la pretesa di associarlo a un luogo. L’architetto, lo scultore, hanno il massimo interesse a che l’uomo s’attenda da loro, dalla loro arte, dalla loro mano, un prolungamento della loro esistenza”¹¹. La morte e le tombe sono diventate questo per l’architetto: un problema di tecnica e di arte. È così che le parole del giovane avvocato, che parla a nome di una famiglia del luogo, suonano esattamente opposte¹²: “Ma non è la pietra a richiamarci, bensì ciò che essa ricopre, ciò che in quel punto è affidato alla terra. Non si tratta della memoria [*Andenken*], ma della persona in sé [*Person selbst*], non del ricordo [*Erinnerung*], ma della presenza [*Gegenwart*”¹³. È un problema di presenza, non di superstizione, quello che i protagonisti del romanzo non riescono ad afferrare; è il problema della presenza eterna del mitico della natura, che, se non viene ascoltato, esige espiazione: “Nella forma mitica originaria del sacrificio [*mythische Urform des Opfers*], si realizza [...] il simbolismo della morte”¹⁴. In questo simbolismo è cifrato il (o un) *Wahrheitsgehalt* del romanzo, secondo cui libertà non significa asservimento della natura¹⁵: gli argini che dividono artificialmente quello che era un unico lago crollano alla prima occasione; la barca con cui Ottilia si arrischia ad affrontare il potere funesto delle acque, “elemento infido, inaccessibile [*treuloses unzugängliches Element*], si capovolge; e solo attraverso una preghiera alle stelle, preghiera che assume la connotazione di un rito sacrificale (“Si volge al cielo. In ginocchio [...] leva il corpo senza vita, con le due braccia”¹⁶), la barca, miracolosamente, viene risospinta a riva, verso i platani.

¹¹ J.W. Goethe, *Le affinità elettive*, cit., pp. 144-145.

¹² Si può qui ben vedere una conferma dell’osservazione benjaminiana secondo cui un giudizio sui protagonisti del romanzo non deve vertere “sulla loro condotta”, bensì “sulla loro lingua [...]”. Se i loro conti non tornano, non è per quello che fanno, ma per quello che sono. Essi ammutoliscono [*Sie verstummen*]” (W. Benjamin, “*Le affinità elettive di Goethe*”, cit., p. 188).

¹³ J.W. Goethe, *Le affinità elettive*, cit., p. 143, corsivi miei.

¹⁴ W. Benjamin, “*Le affinità elettive di Goethe*”, cit., p. 189.

¹⁵ Il concetto viene ribadito in più passi da Benjamin, ad es. a p. 186 (“Dove sono condotti i protagonisti dalla loro libertà? Anziché dischiudere loro nuove conoscenze, li rende ciechi verso quel che c’è di reale in ciò che si teme. E ciò perché quella libertà non è conforme a essi”) o a p. 188 (“Ma essi [i protagonisti del romanzo] soccombono, al vertice della cultura, alle forze che essa pretende di aver dominato, anche se si rivela poi sempre impotente a reprimerle”).

¹⁶ J.W. Goethe, *Le affinità elettive*, cit., p. 242.

Quei platani che ricorrono, presenza ossessiva, per tutto il romanzo; quei platani piantati da Edoardo esattamente lo stesso giorno della nascita di Ottilia, inconsapevole celebrazione della natura nella sua manifestazione più grande, quella della generazione. E al termine della vicenda, quei platani stanno lì ad accogliere la barca e Ottilia, testimoniando l'altro polo della natura, quello della morte: solo in essa gli amanti, ormai redenti, possono riposare uno accanto all'altro – “e che momento felice, quando un giorno si ridesteranno insieme”¹⁷.

Gli “strani figli di due vicini”, invece, non hanno bisogno di alcuna redenzione [*Erlösung*], ed è per questo che si salvano: spetta loro la benedizione [*Segen*, che significa anche “grazia divina”] riservata a chi riesce a conciliare libertà e destino. A questo alludono alcuni particolari che risultano in preciso contrasto con il romanzo: la barca, pilotata con perizia dal giovane, si incaglia al momento opportuno; l'acqua viva del fiume, così diversa da quella sulfurea dello stagno, accoglie gli amanti e li reca in salvo (“L'acqua è un elemento ospitale per chi la conosce e sa come affrontarla. Lo tenne su, e lui, da nuotatore esperto, la controllò. In breve raggiunse la bella, che la corrente portava via; furono travolti entrambi, così da lasciare indietro di parecchio le isole e gli argini, sino dove il fiume ridiventava largo e tranquillo”¹⁸); e quanto forte il contrasto tra la purezza del risveglio della giovane protagonista della novella, nuda (“S'accorse del suo stato. Di fronte all'uomo amato, che l'aveva salvata, non aveva da vergognarsi”¹⁹), e il pudore peccaminoso che coglie sia Edoardo che Carlotta dopo la loro ultima e così falsa notte insieme (“Quando Edoardo, al mattino, si destò sul seno della moglie, gli parve che il giorno brillasse carico di presagi, che il sole illuminasse un delitto. Scivolò via, piano, dal suo fianco, e lei si trovò sola, stranamente, al risveglio”²⁰).

Nella novella non si possono propriamente differenziare libertà e destino, che anzi finiscono per coincidere: “Poiché essi [i giovani amanti] osano tutto, e non solo per una libertà falsamente intesa, non cade fra loro una vit-

¹⁷ Ivi, p. 281.

¹⁸ Ivi, p. 224. Vengono in mente le parole di Görres: “Nelle onde agitate non poteva crearsi altro che massa mobile. Gli uomini si videro quindi violentemente spinti dal loro stesso impeto verso l'autonomia; essi *dovettero soggiacere al mondo inferiore per ridestarsi in quello superiore*, e il mare li gettò a riva come una massa morta; essi risalirono le rive verdeggianti per cercarsi *la nuova patria*”; J. Görres, “*Crescita della storia. Religione nella storia*” (1807), in G. Moretti (a. c. di), *La sacra storia. Joseph Görres*, Spirali, Milano 1986, pp. 125-230, qui p. 227, corsivi miei.

¹⁹ J.W. Goethe, *Le affinità elettive*, cit., p. 225.

²⁰ Ivi, p. 91.

tima, ma in loro la decisione [*Entscheidung*]. E in realtà *la libertà è altrettanto chiaramente distante*, dalla decisione [*Entschluß*] salutare del giovane, *quanto il destino*. È la chimerica aspirazione alla libertà che attira il destino sui personaggi del romanzo”²¹. La critica benjaminiana ruota intorno alla differenziazione di *Entscheidung / Entschließung / Entschluß* (“decisione”) da un lato e *Wahl* (“scelta”) dall’altro: gli amanti della novella si salvano perché “la loro animosa decisione [*ihre mutige Entschließung*] basta a disperdere un destino che stava per addensarsi su di loro, e a scrutare una libertà che voleva trascinarli nel nulla della scelta [*in das Nicht der Wahl*]”²². Il termine *Entschluß* (da *schließen*, “chiudere, concludere”) reca in sé quel carattere di definitività di cui le *Wählen* dei protagonisti del romanzo sono sempre mancanti, poiché non si assumono mai *la responsabilità* di divenire vere, naturali, libere decisioni. È questa in-decisione a ridurre l’uomo a cosa, trasformandolo in mero elemento di una chimica delle *Wahlverwandtschaften*.

Il tema della presenza del mitico e della persistenza del passato è fondamentale anche nell’opera bachofeniana, in particolare nel *Simbolismo funerario degli Antichi*. I caratteri attribuiti al mondo sepolcrale, “stabilità [*Stetigkeit*]” e “immutabilità [*Umwandelbarkeit*]”²³, permettono di entrare in *contatto* con epoche dimenticate: “Le generazioni antiche e quelle più recenti si trovano in contatto immediato [*in unmittelbare Berührung*]: la separazione temporale e anche la differenza dei popoli e la distanza dei luoghi, perdono insieme significato”²⁴. In aperta polemica con l’“archeologia artistica”, interessata esclusivamente a una “sterile erudizione”²⁵, Bachofen scorge nelle tombe un luogo di Memoria, custode di simboli eterni, costellazioni significanti valide sempre di nuovo. Il contatto con questo “serbatoio del senso” è reso possibile grazie a un partico-

²¹ W. Benjamin, “*Le affinità elettive di Goethe*”, cit., p. 223, corsivi miei.

²² *Ibidem*.

²³ J.J. Bachofen, *Il simbolismo funerario degli antichi* (1859), tr. it. di M. Pezzella e V. Lanzara Gigante, presentazione di A. Momigliano, introduzione di G. Arrigoni, prefazione di M. Pezzella, Guida, Napoli 1989, p. 79.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ “Essa [l’archeologia artistica] si premura molto meno della comprensione dell’idea, che dell’accumulo di un’erudizione talvolta stupefacente: ma l’imponenza del materiale raccolto lascia trapelare con ancor maggior evidenza la totale mancanza di un’idea interpretativa di fondo” (ivi, p. 429). Si veda anche la lettera, indirizzata a H. Meyer-Ochsner, del 26 settembre 1860: “L’archeologia contemporanea si è sempre limitata all’analisi di una singola immagine, senza indagare il significato generale. Così, con ciò che essa afferma [...] si dice ben poco, anzi proprio niente” (J.J. Bachofen, “*Briefe*”, a c. di F. Husner, in *Gesammelte Werke*, a c. di K. Meuli, M. Burckardt et. al., Schwabe, Basel 1943-, vol. X (1967), p. 215.

lare linguaggio, quello simbolico:

Il simbolo è [...] un punto o momento di accumulo di una carica energetica derivante da un evento sufficientemente intenso e ripetuto da iscriversi indelebilmente nella memoria collettiva, [...] traumatico, relativo a originarie esperienze patemiche che lasciano una traccia sugli strati arcaici della coscienza. Tali esperienze hanno a che fare con momenti di potente entusiasmo religioso propri delle comunità umane arcaiche, e con i frenetici e orgiastici riti dionisiaci²⁶.

La stabilità e l'immutabilità della *Grübersymbolik* sono dunque dovute a un'eterna permanenza di bisogni umani: l'evento traumatico per eccellenza, quello della morte, pone "con radicale urgenza"²⁷ la necessità di una risposta. Questa risposta, che non può essere che un presentimento, un'allusione, e che costituì il nocciolo (prima che del Cristianesimo) dei misteri orfici e dionisiaci, è la promessa di un'esistenza altra rispetto a quella materiale-tellurica²⁸: un'esistenza *redenta*. Sottolineando questo aspetto di "urgenza" così marcato in Bachofen, Benjamin parla di una "promiscuità" fra vita e morte, estremi che si con-fondono "in costellazioni effimere, al fluttuare del ritmo che culla questa creazione intera"²⁹. Proprio tale promiscuità definì il nucleo fondamentale dei misteri, incentrati sull'idea che "l'immortalità non è concessa alla materia [*Stoff*] ma solo allo spirito [*Geist*]"³⁰; e Benjamin riprende esattamente il termine *Stoff* (*étouffe* in francese) per indicare "una materia spessa, densa e raccolta", una materia che, per così dire, non lascia scampo, e costringe a considerare la morte "sempre in rapporto di un più o di un meno in confronto alla vita"³¹, non come qualcosa di essenzialmente diverso da essa. Il simbolo, solo, è in grado di accennare, seppur "in modo inesprimibile [*unaussprechlich*]"³², a una tale promiscuità degli opposti (*gegensätzliche Verbindung*³³). In un manoscritto risa-

²⁶ A. Pinotti, *Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*, Mimesis, Milano 2001, p. 169.

²⁷ J.J. Bachofen, *Il simbolismo funerario degli antichi*, cit., p. 93, corsivo mio.

²⁸ "Il modo di pensare dionisiaco [è] rivolto all'apoteosi della materia", ivi, p. 175.

²⁹ W. Benjamin, *Il viaggiatore solitario e il flâneur. Saggio su Bachofen*, cit., p. 43.

³⁰ J.J. Bachofen, *Il simbolismo funerario degli antichi*, cit., p. 667.

³¹ W. Benjamin, *Il viaggiatore solitario e il flâneur. Saggio su Bachofen*, cit., pp. 42-43.

³² Cfr. J.W. Goethe, *Massime e riflessioni*, a c. di S. Giametta, Rizzoli, Milano 1992, Massima 1113.

³³ Cfr. G. Boffi, *Nero con bambino. L'antropologia impolitica di W. Benjamin*, Mimesis, Milano 1999, in part. cap. 2, pp. 59-84; a p. 72, a proposito della concezione bachofeniana del simbolo, si legge: "La pienezza simbolica non consiste [...] in perfetta, immediata adeguazione di segno e significato, bensì in 'piena' distinzione della loro sostanziale, sorgiva inadeguatezza. I significati del simbolo costringono il segno, il loro veicolo materiale, lo col-

lente al 1855 Bachofen scrive:

In un primo momento prevale l'impulso alla vita, poi sopraggiunge l'impulso alla morte. Essi, comunque, lavorano sempre uno accanto all'altro, e solo la [loro] mescolanza è differente. Ma proprio in questa mescolanza consiste la vita [...]. Si potrebbe giustamente dire che ciò che la vita distrugge è la vita stessa, che nella vita risiede in germe la morte, e che la vita è la propria morte ³⁴.

Seguendo Bachofen, dunque, il simbolo mostra due caratteristiche fondamentali: innanzitutto la sovra-temporalità (concetto ben diverso da quelli di a-temporalità e a-storicità), vale a dire la flessibilità, la capacità di mutare pelle rimanendo il medesimo; e in secondo luogo il legame con esperienze patemico-primordiali ma contemporaneamente archetipiche, cioè valide sempre di nuovo e ovunque. È bene notare che, secondo Bachofen, la morte è solo una – benché la più importante – di tali esperienze, che coprono in realtà l'intero spettro delle emozioni umane: “Il simbolo che riposa in se stesso e il suo dispiegamento mitico [...] sono il linguaggio dei sepolcri. Tutte le più alte riflessioni cui l'enigma della morte dà luogo – e così pure l'espressione del dolore e della consolazione, della speranza e del timore, del presentimento infausto e di quello lieto, restano riservate alla rappresentazione figurativa [*Darstellung durch Künstlerhand*]” ³⁵. Solo il linguaggio simbolico può accennare all'intera gamma dell'a-logico, dell'emozionale, del patemico, ed è quindi naturale che esso abbia trovato terreno fertile all'interno del mondo sepolcrale, dove si richiedono, allo stesso tempo, silenzio ed espressività (Bachofen definisce il simbolo *eine stumme Rede* ³⁶), individualità e universalità, lutto e speranza. Dinnanzi ai sepolcri “il passato viene redento [*saved*], divenendo oggetto di una sempre nuova contemplazione” ³⁷; nel rivelare l'intramontabilità del simbolismo sepolcrale e la sua eterna significatività, Bachofen si avvicina a quella storiografia del romanticismo di Heidelberg che Alfred Baeumler definì “un culto degli antenati” ³⁸, dai tratti spiccatamente religiosi: “Il Romanticismo è in cerca delle radici;

mano 'fino a scoppiare' – ma, prima che si spezzi o si traduca in altro, forse in altri segni e significati, il simbolo consiste propriamente in quella breve, dissonante unità di contrapposti”.

³⁴ J.J. Bachofen, Ms. 102 (1855), Staatsarchiv Basel, pp. 61-62 (citato da E. Howald nel suo “Nachwort” alla *Gräbersymbolik*, cit., pp. 505-560, qui pp. 535-536).

³⁵ J.J. Bachofen, *Il simbolismo funerario degli antichi*, cit., p. 148.

³⁶ Ivi, p. 149.

³⁷ L. Gossman, *Basel in the Age of Burckhardt. A Study in Unseasonable Ideas*, The University of Chicago Press, Chicago-London 2000, p. 152.

³⁸ A. Baeumler, “Da Winckelmann a Bachofen” (1926), in A. Baeumler, Fr. Creuzer

curvo ad ammirare i fiori che crescono, assorbe il respiro dal profondo. Questa profondità sotto le apparenze, dalla quale discende tutto ciò che è stabile e formato, è *al contempo* un presente e un passato”³⁹. Il Romanticismo cerca l’*Ur*, l’archetipo, e lo rinviene nella natura, eterna generatrice di forme dalla caratterizzazione fortemente materna. La discesa di Faust al regno delle Madri è il prototipo di tale ricerca dell’originario, ricerca rischiosa perché inconcludibile, e d’altro canto fondamentale, in quanto capace di rivelare la promiscuità tra fisico e metafisico: le Madri sono gli archetipi, i fenomeni originari-originanti; sono la Natura nel suo lato mitico, misterioso, tellurico; il culto della Madre è un culto della Terra, e insieme un culto del passato e del mondo funerario.

Bachofen non parte da una considerazione della natura ma della storia, della cultura; anche in questo caso, però, ciò che conta non è la storia degli eventi, ma quella della loro interpretazione, dei loro influssi, della loro *significatività*⁴⁰. In tale prospettiva anche Bachofen riconosce che il materno, il notturno, il tellurico, il corpo, restano orizzonti di senso mai definitivamente superabili; ed è sempre in tale ottica, e solo così, che si comprende in tutta la sua radicalità l’attribuzione di valore *storico* al mito: se la storia è storia non di fatti ma di tentativi compiuti dall’uomo per abbracciare l’inquietante infinità di senso del reale, allora il mito è non solo fonte genuinamente storica, ma fonte privilegiata⁴¹. Esso, a differenza di quell’*histoire événementielle* puramente cronologica duramente criticata da Bachofen, reca testimonianza di un tempo eterno, un tempo che ritorna, un tempo che *angoscia*: “L’umanità mitica paga con l’angoscia il contatto con le forze demoniche [...]. L’angoscia della morte, che include tutte le altre, è la più evidente. Poiché la morte minaccia in sommo

e J.J. Bachofen, *Dal simbolo al mito*, a c. di G. Moretti, presentazione di C. Sini, Spirali, Milano 1983, vol. I, pp. 85-190, qui p. 115.

³⁹ Ivi, p. 119, corsivi miei.

⁴⁰ Cfr. L. Gossman, *op. cit.*, p. 189: “Il compito dello storico non è quello di indicare nomi di persone o date di eventi, bensì quello di riscoprire i sentimenti, le idee, i modi attraverso cui gli uomini hanno compreso e rappresentato se stessi e il loro mondo”.

⁴¹ “La tradizione mitica dovrà essere riconosciuta come autentica testimonianza dei tempi primitivi, del tutto indipendente dall’influsso di una fantasia sfrenata”; essa “appare come la fedele espressione della legge di vita di un’epoca nella quale trova il proprio fondamento lo sviluppo storico del mondo antico, come la manifestazione del modo di pensare originario, come rivelazione storica immediata, e quindi come fonte storica vera, caratterizzata da alta affidabilità”; la “separazione di mito e storia, [...] fondata fin quando va a caratterizzare la diversità del modo di esprimere quel che è accaduto nella tradizione, non ha dunque alcun significato né giustificazione di fronte alla continuità dell’evoluzione umana”; tutti questi passi, tratti dall’“Introduzione” al *Mutterrecht* (1861), vengono citati nella traduzione di G. Moretti contenuta in *Dal simbolo al mito*, cit., vol. II, rispettivamente pp. 183, 184, 186.

grado la panarchia informale della vita naturale, che è il dominio del mito”⁴².

Com'è noto, Warburg sperimentò di persona la pericolosità del contatto col mitico, e la lotta con esso fu vinta solo riconoscendone l'ineliminabilità, cioè solo tramite un compromesso. Gli interrogativi che Warburg mise in luce riguardano tutti la necessità del raggiungimento di un *equilibrio* – equilibrio fra azione e contemplazione, impulso e reazione, immaginazione e ragione, magia e scienza, immagine e segno; e quest'equilibrio non ha affatto una connotazione meramente personale, ma riguarda – ed è certo uno dei punti di più stretto contatto col pensiero bachofeniano – la stessa *Kulturgeschichte*⁴³. Ogni epoca storica appare infatti come internamente conflittuale, e la lotta fra Atene e Alessandria, fra razionale e irrazionale va affrontata sempre di nuovo: nel percorso “dal complesso del mostro al simbolo ordinatore”⁴⁴ ci si perde, fatalmente, in sentieri laterali che riconducono all'inizio, al soccombere dell'uomo di fronte alle forze mitiche della natura. In questa dialettica, così radicalmente diversa da quella hegeliana, “la soluzione dell'enigma della sfinge *Mnemosyne* è [...] l'uomo non ancora (o non più) in posizione eretta, l'uomo che ha dovuto rinunciare alla sua posizione eretta, che ne farebbe l'asse naturale fra cielo e terra, ed è sul punto di sollevarsi, o forse è appena ricaduto”⁴⁵. Nel suo sforzo verso il cielo, l'uomo deve sempre ricadere, e riconoscere la precarietà della propria condizione: il destino ha una doppia faccia, di regolarità cosmica da un lato, e di imprevedibile *Ananke* dall'altra:

Da un lato la necessità cosmica legislatrice, immanente, e l'uomo come una sua particella. Dall'altro, la violenza assolutamente distruttrice del destino ostile all'uomo, l'invidia degli antichi dei, l'intera cerchia tragica degli annientati. Di essa fanno parte *Orfeo* e il lamento contro il destino, contro la morte. E di essa fa parte il suono orfico primordiale, [...] il lamento per i morti e la speranza di rividersi⁴⁶.

⁴² W. Benjamin, “*Le affinità elettive di Goethe*”, cit., p. 204.

⁴³ Sul concetto di *Kultur* in Warburg cfr. B. Buschendorf, “Zur Begründung der Kulturwissenschaft. Der Symbolbegriff bei Friedrich Theodor Vischer, Aby Warburg und Edgar Wind” in *Edgar Wind: Kunsthistoriker und Philosoph*, a c. di H. Bredekamp et al., Akademie, Berlin 1998, pp. 227-248, in part. pp. 231-232.

⁴⁴ A. Warburg, *Briefmarke* (1927), p. 29 (citato in E. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale* (1970), tr. it. di A. Dal Lago e P. A. Rovatti, prefazione di K. Mazzucco, Feltrinelli, Milano 2003, p. 218).

⁴⁵ D. Stimilli, *L'impresa di Warburg*, in “aut aut”, 321 / 322, 2004 (*Aby Warburg. La dialettica dell'immagine*), pp. 97-116, qui p. 115.

⁴⁶ A. Warburg, *Le forze del destino riflesse nel simbolismo all'antica* (1924), tr. it. di D. Stimilli, in “aut aut”, 321 / 322, 2004, pp. 18-20, qui p. 19.

Un'altra polarità, dunque. Un'altra oscillazione, e questa volta riguardante quell'esperienza primigenia, *tipica*, che è l'esperienza della morte e, con essa, del destino, dell'inevitabile: del mitico. Di fronte all'inafferrabile, a ciò che non è "a portata di mano", insomma: a ciò che mina le fondamenta stesse della libertà, esiste ancora per l'uomo uno strumento tramite cui orientarsi: il simbolo. Esso concretizza, dà corpo a quelle *Pathosformeln* in cui, appunto, un'esperienza patemica viene *formulata*: è la formulazione a creare quella distanza necessaria a fronteggiare il caotico. Anche il regno esperienziale, il dominio del corpo, del *pathos*, ha dunque un suo *logos*; solo che, a differenza della logica concettuale, scientifico-matematica, in questo caso non si tratta di qualcosa di fisso, ma di metamorfico e adattabile. All'infinito variare delle situazioni e dei problemi storico-culturali corrisponde l'incessante metamorfosi dei simboli, sottoposti a una continua ridefinizione, a sempre nuove polarizzazioni. A buon diritto si può qui parlare di un vero e proprio paradigma energetico⁴⁷, poiché solo tramite un contatto tra i due poli trascendentali di mito e storia, natura e cultura, magia e teoria, è possibile raggiungere l'agognato e sempre precario equilibrio: solo grazie a quel tra-due che è il simbolo "si origina l'organo di accensione – inibitorio o stimolante – che produce, a metà tra *kinesis* istintuale-passionale e *theoria* ordinatrice cosmologica, la coscienza e la volontà di una *sophrosyne* equilibrante [*ausgleichende Besonnenheit*] come suprema forza culturale"⁴⁸.

Nel saggio su *Le ultime volontà di Francesco Sassetti*, Warburg mostra come il simbolo svolga il suo ruolo di strumento orientativo e, letteralmente, di difesa, all'interno della nicchia sepolcrale in Santa Trinita: la mitica creatura del centauro giunge attraverso i secoli a Firenze, richiamata in vita dalla necessità – quanto mai reale e pratica – di ottenere un equilibrio tra fiducia in se stesso (incarnata dal motto dell'ex-libris sassettiano, "à mon pouvoir") e dipendenza da enigmatici *Fata* (il secondo motto: "Mitia Fata mihi", si trova su vari manoscritti del mercante fiorentino)⁴⁹. Ciò che più colpisce è che, in un momento

⁴⁷ M. Warnke ha sottolineato, al riguardo, come si possa "avere l'impressione che l'Anticheggiante, per Warburg, non sia tanto un campo della storia o dell'archeologia [...], quanto piuttosto una metafora per [indicare] un'energia che sempre di nuovo rende l'uomo capace di liberarsi dalla necessità e dall'accecaimento, per [indicare] quelle illuministiche forze di autoguarigione, che l'uomo è in grado di mobilitare" (M. Warnke, "Die Bibliothek Warburg und ihr Forschungsprogramm", in M. Diers (a c. di.), *Porträt aus Büchern*, Döllin und Galitz, Hamburg-London 1993, pp. 29-34, qui p. 32).

⁴⁸ A. Warburg, *Lettera a Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff* (1924), tr. it. di D. Stimilli, in "aut aut", 321-322, 2004, pp. 21-24, qui p. 24.

⁴⁹ Cfr. A. Warburg, "Le ultime volontà di Francesco Sassetti" (1907), in *La rinascita*

di grande difficoltà, un uomo del primo Rinascimento si sia affidato simbolicamente a un essere *mitico*, vera e propria incarnazione dell'“essere-tra” – tra natura e cultura, condizionamento e libertà, materia e spirito. Non si tratta affatto di eresia pagana, dal momento che sopra la nicchia campeggia l'*Adorazione dei pastori* del Ghirlandaio, in cui la rappresentazione di un antico sarcofago “annuncia con ostentazione il superamento del paganesimo a opera della Chiesa cristiana”⁵⁰; ma per esprimere il *pathos* della lotta, della fiera, disperata e inconcludibile lotta con il destino, Francesco Sasseti (tramite Giuliano da Sangallo) si affida all'antichità – ma a un'antichità, in fondo, eterna, un'antichità presente, in una parola: un'antichità mitica. Perché sia in Bachofen che in Warburg uno dei problemi fondamentali è quello dell'origine e della trasmissione dei simboli: i centauri in Santa Trinita possono sì derivare da modelli [*Vorbilder*] antichi, ma in senso proprio essi – esattamente come gli “originali” greci – sorgono dal campo dell'esperienza, del *pathos*, del corpo; e quest'esperienza, in quanto archetipo [*Urbild*], condanna l'uomo all'*immer wieder* del mitico. Nei simboli si incarna un passato che non passa e che costringe a sviluppare “un'approfondita critica positiva di una storiografia la cui dottrina dello svolgimento è determinata soltanto dal concetto puramente cronologico [*rein zeitbegrifflich*]”⁵¹.

L'origine [*U*] risiede dunque in un passato insondabile, che “si diverte a farsi gioco della nostra passione indagatrice, le offre mete e punti d'arrivo illusori, dietro cui, appena raggiunti, si aprono nuovi tratti”⁵²; questo passato archetipico che continuamente riemerge pone sempre le medesime domande, vale a dire (secondo la formulazione warburghiana): “Da dove vengono la furia degli elementi, la morte e il dolore?”⁵³. Di fronte al ritorno del mitico, le uniche, equilibranti difese per l'uomo giacciono nei simboli, capaci di unire, attraverso una sorta di “logica magica”, gli opposti inconciliabili di destino e libertà, vita e morte, *ethos* e *pathos*. Solo nel simbolo – citando Benjamin – “con

del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914), a c. di M. Ghelardi, Arago, Torino 2004, pp. 425-484.

⁵⁰ Ivi, p. 469.

⁵¹ A. Warburg, “Divinazione antica pagana in testi e immagini dell'età di Lutero” (1920), in *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, raccolti e introdotti da G. Bing, tr. it. di E. Cantimori, La Nuova Italia, Firenze 1966 (rist. anast.: 2000), pp. 309-390, qui p. 315.

⁵² Th. Mann, “Le storie di Giacobbe” (1933), in *Giuseppe e i suoi fratelli*, tr. it. di B. Arzeni rivista da E. Broseghini, a c. e con un saggio introduttivo di F. Cambi, Mondadori, Milano 2000, tomo I, p. 5.

⁵³ A. Warburg, *Il rituale del serpente* (1923), tr. it. di G. Carchia e F. Cuniberto, postfazione di U. Raulff, Adelphi, Milano 2001, p. 62.

la trasfigurazione della caducità, si manifesta fugacemente il volto trasfigurato della natura come luce della redenzione”⁵⁴. Come si è visto, nell’idea di “redenzione” Bachofen individua il nucleo dei misteri e del simbolismo sepolcrale a essi associato; e ancora “redenzione” è termine utilizzato da Warburg, che definisce il simbolo del serpente “quintessenza del dolore e della redenzione” e aggiunge: “Dove il dolore umano, attonito, è alla ricerca della redenzione, siamo in prossimità del serpente come *immaginifica causa* esplicativa”⁵⁵.

Il percorso dal *contatto con il mitico* alla *redenzione dal mitico* è un percorso travagliato, mai definitivo, reversibile; e proprio per questo è un percorso rischiarato unicamente da simboli. L’atto della simbolizzazione, infatti, da un lato costituisce la prima presa di distanza “tra l’Io e il mondo esterno”⁵⁶, il primo tentativo di de-demonizzare il potere mitico della natura, dall’altro addita – ma non può far altro che additare – un’esistenza redenta, in cui le infinite opposizioni polari siano stabilmente conciliate. Tra contatto e redenzione – ma senza mai superare il primo né giungere alla seconda – vige il regno del simbolico, dell’essere-tra, in una parola: dell’umano.

⁵⁴ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco* (1925), in *Opere complete II. Scritti 1923-1927*, a c. di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, a c. di E. Ganni, Einaudi, Torino 2001, pp. 69-268, qui p. 202.

⁵⁵ A. Warburg, *Il rituale del serpente*, cit., p. 62, corsivo mio.

⁵⁶ A. Warburg, “Introduzione a Mnemosyne” (1929), in *Mnemosyne. L’atlante delle immagini*, tr. it. di B. Müller e M. Ghelardi, prefazione di N. Mann, introduzione di M. Warnke, Arago, Torino 2002, pp. 3-5, qui p. 3.

