



Pandemos

2 (2024)

<https://ojs.unica.it/index.php/pandemos/index>

ISBN: 978-88-3312-151-2

presentato il 19.12.2024

accettato il 31.12.2024

pubblicato il 31.12.2024

DOI: <https://doi.org/10.13125/pan-6459>

La psicosi della forma. Note sul Leonardo di Freud e Il rituale del serpente di Warburg

di Anna Montebugnoli

NABA – Nuova Accademia di Belle Arti, Roma

(anna.montebugnoli@gmail.com)

Abstract

L'articolo si propone di delineare i contorni di una configurazione teorica che emerge dal confronto tra il saggio di Freud, Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci e Il rituale del serpente di Warburg: la psicosi della forma. Con questa locuzione si indica la fissazione allucinatoria di qualcosa che insiste insieme sul discorso analitico e sulla rappresentazione dell'immagine, scompaginando l'ordine di entrambe.

L'idea di questa ricerca, di cui si propone qui una prima formulazione, prende le mosse dall'osservazione, in due opere di due autori che molto hanno in comune e che in molto differiscono, di uno scambio peculiare che può istituirsi, in circostanze determinate (di cui si proverà a dare ragione) tra discorso analitico e immagine: *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, pubblicato da Sigmund Freud nel 1910, e *Il rituale del serpente*, redatto da Aby Warburg nel 1923. A una prima lettura i due testi sembrano presentare pochi punti di contatto. Nel primo caso si tratta

(nelle parole dell'autore) di una sorta di «romanzo psicoanalitico»¹ che, muovendo da un ricordo dell'artista, ne percorre la vita creativa e ne esamina l'opera – un esame però viziato da un errore di traduzione che, come si vedrà, inficia tutta la catena ermeneutica, chiudendosi su quella che può essere definita, a tutti gli effetti, un'allucinazione: un avvoltoio appollaiato sulle gambe di Maria, nel dipinto *Sant'Anna, la Vergine e il Bambino*. Nel secondo caso, si ha di fronte la trascrizione di una conferenza tenuta da Warburg durante il suo ricovero, presso la clinica psichiatrica Bellevue a Kreuzlingen (sotto la direzione di Ludwig Binswanger), in cui l'autore ricostruisce il suo viaggio in America, più di vent'anni prima, presso le popolazioni Pueblo, sulle tracce del «rituale del serpente» – la cui analisi, percorsa da continui spostamenti antropologici, storici, artistici, visivi, si chiude con la scoperta, nelle spire dell'animale, di un fantasma che si manifesta in ogni luogo e in ogni tempo della cultura.

E tuttavia, nell'innegabile distanza di contesto, soggetto e svolgimento delle due indagini, emerge qualcosa di comune: entrambi i testi si chiudono con una forma, il cui tratto paradossale consiste nel suo essere esito della ricostruzione analitica, e nell'opporle, allo stesso tempo, una resistenza che la rende immediatamente autonoma rispetto a essa. Dove resistenza e autonomia trovano giustificazione nella struttura specifica entro cui si producono: l'immagine, di cui le interpretazioni degli autori, per ragioni diverse e in modi differenti, rivelano la radicale irriducibilità alla parola.

Per dare conto della peculiarità di queste forme che emergono dallo scambio tra discorso analitico e immagine, è però necessario innanzitutto chiarire cosa si intenda qui con questi due termini – a costo di ribadire l'ovvio, vista la lunga e complessa vicenda del loro scambio dialettico². Nella sua accezione più generale (quella che ci interessa qui, nella misura in cui è in grado di accogliere insieme il testo di Freud e quello di Warburg), il discorso analitico nomina una formazione linguistica – al cui centro sta dunque la parola – la cui funzione precipua consiste nell'esame dei processi di costruzione simbolica, e nella soluzione dell'intrico di sa-

¹ S. Freud, *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, in *Opere*, a cura di C.L. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino 1976-80, 12 voll., VI (1976), p. 273.

² Sarebbe impossibile qui stilare una bibliografia esaustiva su questo tema. Ci si limita a rimandare al recente saggio di I. De Sanctis, *Teoria e pratica del linguaggio critico. La parola e l'immagine*, Meltemi, Milano 2024, che ricostruisce alcuni passaggi fondamentali di questa vicenda.

peri che essi chiamano in causa³. L'immagine circostrive invece un oggetto caratterizzato da specifiche leggi di disposizione e composizione, prodotto attraverso strumenti pensati tanto per la loro applicazione che per la loro infrazione, e definito a partire da una propria "grammatica" di temi, motivi, stili e maniere⁴. In questo quadro, si può parlare a rigore di scambio solo nei casi in cui non si produca una riduzione di uno dei due ambiti all'altro – l'analisi come scioglimento degli equivoci delle immagini, le immagini come illustrazione del discorso analitico; solo a patto, cioè, di riconoscerli come ambiti effettivamente distinti, i cui rispettivi confini sono segnati chiaramente dall'eterogeneità delle loro tecniche e configurazioni (linguistiche in un caso, visive nell'altro).

E tuttavia, nonostante questa netta separazione, in alcuni casi particolari, qualcosa sembra poter scivolare da un piano all'altro. Qualcosa che, in virtù di questo scivolamento, scompiglia l'ordine interno all'ambito in cui ricade; un dissesto causato precisamente dalla differenza radicale tra i due piani entro cui questo qualcosa si muove. Di ciò testimoniano, nella loro eterogeneità, i testi di Freud e Warburg: linguaggio e immagine come serie – per usare le parole di Deleuze – simultanee e mai uguali⁵, e tra le quali circola «un'istanza specialissima e paradossale che non si lascia ridurre ad alcun termine delle serie, ad alcun rapporto tra questi termini»⁶. A questa istanza, a questo qualcosa che slitta da una serie all'altra si dà qui il nome di *forma*; mentre allo scambio, al passaggio dall'una all'altra, quello di *psicosi*.

Cosa si debba intendere per forma emergerà dall'esame più ravvicinato dell'opera di Freud e di quella di Warburg, mentre si chiarirà in via preliminare l'uso del termine psicosi in questo contesto. Prima di procedere in questo senso, è però necessaria una premessa. Trattandosi di una ricerca agli inizi è particolarmente difficile definirne i limiti e ancora di più i fini. Più facile è dire di cosa non si occuperà. Non si tratterà qui di proporre un criterio di catalogazione delle occorrenze dell'emergenza allucinatoria di forme nelle immagini e nell'arte – quelle inflorescenze dei muri e delle nuvole in cui Leonardo invitava a riconoscere figure e soggetti, o le macchie di inchiostro sulle cui somiglianze formali Rorschach

³ Pur nel carattere generale di questa definizione, essa fa riferimento in prima battuta alle scoperte linguistiche della psicoanalisi.

⁴ Cfr. A. Riegl, *Grammatica storica delle arti figurative*, a cura di A. Pinotti, Quodlibet, Macerata 2017.

⁵ G. Deleuze, *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano 2014 [1969], pp. 40-41.

⁶ Ivi, p. 43.

interrogava i suoi pazienti⁷. Ancora meno, ci si prefigge il compito di individuare un principio secondo cui poter riconoscere, nelle opere d'arte e nella produzione degli artisti, i segni delle loro psicosi – o delle psicosi di un'epoca, di una società, di una civiltà. Questo per due ragioni in particolare. La prima riguarda lo spostamento della psicosi dal soggetto alla forma: non si tratta di riconoscere nelle immagini disposizioni psichiche (o psicotiche) di soggetti determinati (questo o quell'artista) o del soggetto in generale (come funzioni il pensiero nel momento in cui lo si stimoli a dedurre forme dall'informe). Piuttosto, si tratta di osservare cosa accade quando, in determinate circostanze, si sposti il nodo della psicosi dalla psiche alla forma.

La seconda ragione ha a che vedere, appunto, con queste circostanze. Come si è già detto, la questione della psicosi della forma si configura come tale nella peculiare relazione tra la serie dell'analisi e quella dell'immagine. Dunque, non l'immagine e la forma – come sarebbe nel caso delle sollecitazioni leonardesche – né la parola e la forma – come nel test di Rorschach, in cui l'immagine-macchia svolge una funzione ancillare e transitoria rispetto alla rivelazione verbale dei meccanismi del funzionamento psichico. Ma la forma come ciò che è capace di passare dalla parola all'immagine e viceversa, lasciando intatta la loro differenza e, proprio in virtù di questo, in grado di configurarsi come una presenza fantasmatica e allucinatoria che intralcia l'ordine della serie, sia essa visiva o linguistica. Questo il senso della locuzione “psicosi della forma”.

L'analisi dei due testi, freudiano e warburgiano, non svolge però una funzione puramente esemplificativa di quanto detto fin qui. Si tratterà infatti non solo di illustrare, servendosi di due esempi, lo scambio formale tra immagine e discorso con i suoi effetti allucinatori, ma anche di individuare, a partire dal confronto tra i due casi, due figure diverse della combinazione di forma e psicosi.

1.

Da quanto precede dovrebbe essere chiaro che non si intende qui fare un uso clinico, psichiatrico del termine psicosi. Né ci si vuole arrischiare nella complessità della sua nosologia, nella varietà delle sue molteplici manifestazioni. E tuttavia ciò non significa che ci si limiti a trasporre per via analogica il delirio nella forma allucinatoria, per cui la psicosi rappre-

⁷ Su queste due declinazioni della forma “allucinatoria” cfr. A. Castoldi, *Epifanie dell'Informe*, Quodlibet, Macerata 2018, pp. 59-63.

senterebbe un semplice prestito del campo psichico a quello linguistico e visivo. È piuttosto all'indagine psicoanalitica – a partire dalla lettura freudiana delle *Memorie* del presidente Schreber, e soprattutto con il seminario di Lacan dedicato alle psicosi – che il suo impiego in questo contesto deve la sua declinazione specifica. Ciò non stupirà: è ben nota la centralità che per la psicoanalisi riveste la funzione linguistica nei processi (più o meno riusciti, più o meno mancati) di simbolizzazione – sia per quanto riguarda lo studio delle nevrosi che quello delle psicosi. Muovere dal terreno psicoanalitico (specificamente lacaniano) implica allora porre la questione della psicosi della forma immediatamente nel campo linguistico, con il vantaggio non indifferente di partire, per così dire, con un piede già dentro una delle due serie – quella della parola e del linguaggio.

Com'è noto Freud elabora le sue riflessioni più rilevanti sulle psicosi discutendo la costruzione delirante di Daniel Paul Schreber, presidente della corte d'Appello di Dresda, che nel 1903 redige le sue *Memorie di un malato di nervi* in cui racconta del suo crollo psicotico ed espone lucidamente il suo delirio paranoico⁸. L'ipotesi che Freud formula a partire dalla lettura del *memoir* è che, nel caso delle psicosi, a differenza che nelle nevrosi, il sintomo si produca attraverso una sostituzione della percezione interna con una «proveniente dall'esterno», che diventa così causa del «sentimento inconscio propulsore»⁹. Ripartendo da qui, Lacan, nel seminario in cui analizza il fenomeno psicotico a partire dalla lettura delle *Memorie* e in dialogo costante con il commento di Freud, declina questa peculiare inversione alla luce della sua rilettura dell'inconscio freudiano, e in particolare della sua teoria del simbolico. La psicosi andrebbe dunque compresa nel senso di una sorta di “salto” nel processo di simbolizzazione. Non un rimosso, come l'autore tiene a precisare – il quale, accompagnandosi sempre al suo ritorno, rappresenta una vicenda tutta interna al simbolico – ma un buco nel linguaggio, come risultato dell'impossibilità di far entrare *qualcosa* nel simbolo¹⁰. Quel simbolo che, come ricorda Lacan, «è già lì», come «linguaggio che riempie le biblioteche, ne deborda, circonda le [...] azioni, le guida, le suscita»¹¹. Il simbolico, dun-

⁸ S. Freud, *Osservazioni psicoanalitiche su un caso di paranoia (dementia paranoides) descritto autobiograficamente (Caso clinico del presidente Schreber)*, in *Opere cit.*, VI, pp. 339-406.

⁹ *Ivi*, p. 389.

¹⁰ J. Lacan, *Il seminario. Libro III. Le psicosi: 1955-1956*, a cura di A. Di Ciaccia, Einaudi, Torino 2010 [1981], pp. 92-93.

¹¹ *Ivi*, p. 94.

que, ancora una volta, come insieme delle «leggi della parola» a cui il soggetto in quanto tale non «può evitare di essere sottomesso»¹² – così come, secondo Lacan, alla legge dell'Edipo, sua prima e principale manifestazione.

Al di là del problema della coincidenza tra Edipo e simbolico¹³, ciò che qui interessa è la peculiare posizione che la psicosi occupa nel campo del linguaggio. Poco più avanti, Lacan si domanda: «Che cos'è il fenomeno psicotico? È l'emergenza nella realtà di una significazione enorme che sembra un nonnulla – e questo, in quanto non si può ricollegarla a niente, poiché non è mai entrata nel sistema della simbolizzazione – ma che può, in certe condizioni, minacciare l'intero edificio»¹⁴. Il problema della psicosi è dunque per Lacan eminentemente linguistico, analitico nel senso che si è indicato sopra – un punto caduto nella trama della costruzione simbolica. Sarà dunque nelle manifestazioni linguistiche dello psicotico che bisognerà ricercare i segni di questa caduta¹⁵. È su questo passaggio della (complessa e ben altrimenti articolata) analisi lacaniana che vale la pena fermare l'attenzione, poiché è in esso che si trovano i termini per la declinazione “formale” della psicosi. Prima però di leggere più da presso tale passaggio, mette conto notare una differenza ovvia che pure è bene evidenziare vista la sua importanza, perché sia chiaro lo scarto che separa un discorso psicoanalitico sulla psicosi da uno che si interroghi sull'ipotesi di una psicosi della forma.

Già nella sua configurazione grammaticale tale ipotesi implica una differenza radicale, misurata dalla natura soggettiva del genitivo; il quale segnala che è la forma, in prima battuta, a essere psicotica. E, diversamente da una persona, una forma non può guarire dalla sua psicosi, nella misura in cui la sua rappresentazione non passa né si fissa nella parola. È per questo che non può essere reintegrata nella catena della significazione – delle significazioni che rimandano ad altre significazioni¹⁶. Essa è perciò destinata a permanere nel suo stato allucinatorio; di più, a permanervi per un tempo indefinito, dal momento che la durata della forma è molto diversa da quella del soggetto. È avendo presente questa esclu-

¹² Ivi, p. 96.

¹³ Delle molte critiche che si potrebbero citare, ci si limita qui a rimandare a quella elaborata da G. Deleuze e F. Guattari nel loro *Anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, a cura di A. Fontana, Einaudi, Torino 2002 [1972], e incentrata sulla figura di Schreber.

¹⁴ J. Lacan, *Il seminario* cit., p. 98.

¹⁵ Ivi, pp. 35 sg.

¹⁶ Ivi, *passim*.

sione della forma psicotica dalla parola e la peculiare temporalità che tale esclusione comporta che ci si dispone a leggere il prosiegno dell'analisi lacaniana dei disturbi linguistici.

Di questa analisi, interessano qui soprattutto due notazioni sul significante, sul «suo carattere materiale»¹⁷, in particolare su «quella forma speciale di discordanza dal linguaggio comune che si chiama neologismo»¹⁸. Tale fenomeno si verifica in modo più evidente in due manifestazioni tipiche e opposte: intuizione e formula. La prima si configura come «un fenomeno intenso, che ha per il soggetto un carattere *colman*, inondante. Essa gli rivela una prospettiva nuova di cui il soggetto sottolinea il marchio originale»¹⁹. Si tratta di un lampo linguistico, che, in quanto tale, più che rivelare qualcosa, crea, produce una parola nuova, la cui «pienezza» evidenzia un vuoto di senso. La seconda corrisponde invece alla struttura peculiare che la significazione assume «quando non rinvia più a nulla. È la formula che si ripete, si reitera, si sciorina con un'insistenza stereotipata. È quello che potremmo chiamare, contrapponendolo alla parola, il *ritornello*»²⁰. Ripetuta, la parola – meglio, un gruppo di parole – perde di senso perché chiude la significazione su sé stessa.

Sia l'intuizione che la formula hanno in comune il fatto che in esse alcuni elementi del significante «si isolano, si appesantiscono, assumono un valore, una forza di inerzia particolare»²¹. Due modi dell'isolamento dunque: da una parte, la singolarità che paralizza la significazione con il suo eccesso; dall'altra, un'intensificazione quantitativa a cui corrisponde una diminuzione qualitativa del senso, tanto più grave perché investe la dimensione combinatoria del linguaggio – le parole insieme nella loro connessione.

Ora, l'interesse per queste due formazioni del sintomo psicotico dipende dal fatto che esse illuminano, rispettivamente, il testo di Freud su Leonardo e quello di Warburg sul rituale del serpente: nel primo caso, permettendo di indicare come il naufragio della catena logica lasci sussistere un'allucinazione che acquista esistenza propria; nel secondo, come le formule di *pathos* emergano come resto, concrezione del delirio psicotico, come sua fissazione formale attorno al cui enigma si riallaccia la parola.

¹⁷ Ivi, p. 38.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Ivi, pp. 38-39 (corsivo mio).

²⁰ Ivi, p. 39 (corsivo mio).

²¹ Ivi p. 63.

2.

Come noto, il *Leonardo* di Freud ha ricevuto, nel corso dei decenni, per ragioni differenti, numerose critiche²², in particolare da parte di storici dell'arte che lo hanno preso a modello degli errori filologici ed estetici in cui incorre la psicoanalisi quando provi ad applicare il suo metodo e le sue categorie (il ricordo, il sintomo, lo schema edipico) a oggetti diversi da quelli che gli sono propri. Se qui si riprende in mano il saggio freudiano, non è per tentare di riscattarlo da tali critiche, che, nella maggior parte dei casi, o comunque in quelli più rilevanti, sono ben fondate²³; viceversa, si tratta invece di osservare come i suoi errori – il cui campo «è così fertile da essere quasi inesauribile»²⁴ – non si limitino, una volta riconosciuti come tali, a rendere il testo parzialmente o totalmente inseribile, ma producano effetti che non erano previsti nella sua concezione originaria – si sarebbe quasi tentati di dire conscia.

Di tutte le inesattezze del saggio²⁵, una in particolare interessa il nostro discorso, poiché è lungo la catena degli errori che produce che si delinea qualcosa come una psicosi della forma. Essa si colloca al cuore dell'analisi freudiana, che, come riporta il titolo completo, ruota attorno a un ricordo d'infanzia che Leonardo richiama in un contesto inatteso, una curiosa digressione all'interno dei suoi «protocolli scientifici». Nel corso di una discussione sul volo dell'*avvoltoio*, l'artista richiama alla mente un episodio della sua primissima infanzia: quando era ancora in culla, proprio questo uccello sarebbe entrato dalla finestra, gli avrebbe infilato la coda in bocca e l'avrebbe scossa «dentro alle labbra»²⁶.

Muovendo da questa immagine, di cui Freud indica subito la natura fantastica, tipica delle elaborazioni successive, l'analisi procede lungo due assi. Il collegamento immediatamente visibile tra la coda dell'uccello e il membro maschile mette sulla strada del riconoscimento, in questa

²² A cominciare dalle considerazioni irricevibili sul ruolo materno nella genesi del desiderio omosessuale di Leonardo (S. Freud, *Un ricordo d'infanzia* cit., *passim*) o dall'altrettanto irricevibile polemica nei confronti dei «portavoce degli omosessuali» (ivi., p. 245).

²³ Delle tante critiche rivolte all'analisi freudiana, la più ricca di spunti resta a mio avviso quella di M. Schapiro, *Leonardo and Freud. An Art-Historical Study*, «Journal of the History of Ideas», 17 (1956), pp. 147-158, in cui questioni prettamente artistiche si intrecciano con considerazioni filologiche e teoriche.

²⁴ J. Lacan, *Il seminario* cit., p. 29.

²⁵ Si pensi all'errore di datazione della *Gioconda* e del cartone di Londra per la tela di *Sant'Anna* o all'errore di attribuzione (e interpretazione) del disegno del coito aggiunto in una nota del 1919. Per una disamina più approfondita di questi e altri sbagli dell'analisi freudiana cfr. M. Schapiro, *Leonardo and Freud* cit.

²⁶ Citato in S. Freud, *Un ricordo d'infanzia* cit., p. 229.

scena, della ripetizione di una reminiscenza antica e del piacere che vi è associato, ovvero il gesto del poppante nell'atto di succhiare il latte materno. Questa linea di ragionamento riconosce dunque, nella figura dell'avvoltoio, la condensazione di una fantasia infantile legata al godimento del corpo materno e lo spostamento del desiderio verso il fallo – spostamento che sarebbe provato, secondo Freud, dagli indizi dell'omosessualità latente di Leonardo²⁷.

La conferma della validità di questa interpretazione passa lungo un secondo asse, che si può definire antropologico-filologico. Scrive Freud che «nella scrittura geroglifica degli antichi Egizi la madre viene indicata con la figura dell'avvoltoio»; e sempre in Egitto, si venerava una divinità materna rappresentata con la testa di questo uccello²⁸. Da qui, l'associazione tra la figura della madre e quella dell'avvoltoio sarebbe poi passata nella cultura greco-romana (e poi ai padri della Chiesa), assumendo però una declinazione specifica: essa si sarebbe conservata in ragione della credenza diffusa all'epoca secondo cui di questa specie sarebbero esistiti solo esemplari femmine, la cui fecondazione veniva perciò attribuita al vento²⁹. Dunque, una specie in cui esisterebbero solo madri, e in cui la funzione paterna si ridurrebbe a una *vis* inanimata. Leonardo, da uomo di cultura qual era, sarebbe perciò arrivato alla sostituzione della madre con l'avvoltoio grazie alla sua conoscenza delle fonti classiche e patristiche³⁰.

Accertata questa connessione, Freud può tornare alla linea interpretativa propriamente psicoanalitica che uscirebbe rafforzata da questo excursus antiquario. La sua lettura del ricordo sembrerebbe confermata dalle poche notizie biografiche su Leonardo che, riportano le fonti, sarebbe entrato nella casa paterna solo all'età di cinque anni, dopo che il padre, che si era sposato con tale Donna Albiera, non essendo riuscito a generare un figlio legittimo, avrebbe deciso di tenere con sé e la moglie il figlio naturale. Leonardo avrebbe perciò trascorso la prima infanzia solo con la madre Caterina – da cui l'identificazione a posteriori come figlio di un avvoltoio per via dell'assenza del padre³¹, e la conseguente fissazione nel godimento infantile come effetto dall'eccessivo amore materno

²⁷ Ivi, *passim*.

²⁸ Ivi, p. 233.

²⁹ Ivi, p. 234.

³⁰ Ivi, p. 235.

³¹ Ivi, pp. 235-236.

e del suo investimento del ruolo maritale³²; e sarebbe poi cresciuto con il padre, una seconda madre e una nonna – anch’esse, come la madre naturale, secondo quanto Freud crede di poter desumere dalle fonti e dall’opera di Leonardo, figure femminili amorevoli e accoglienti³³.

Di qui una serie di conseguenze psichiche – a cominciare dalla particolare forma di sublimazione della pulsione sessuale in desiderio di sapere e di ricerca³⁴ che caratterizza la vicenda biografica di Leonardo – che non si possono qui seguire nel loro svolgimento. Vale invece la pena soffermarsi sul modo in cui Freud ritrova le tracce di questa linea interpretativa nell’opera dell’artista. Dopo aver esaminato la *Gioconda* alla luce della sua ricostruzione psicoanalitica³⁵, Freud si sofferma con particolare attenzione su un’altra tela molto nota, quella di *Sant’Anna, la Vergine e il Bambino*, conservata al Louvre, in cui l’analista riconosce, in particolare nei tratti di Maria, la stessa «peculiarità mimica» di Monna Lisa³⁶ – il cui sorriso avrebbe risvegliato in Leonardo il ricordo di quello materno. Quest’opera però interessa anche per un’altra ragione. Vi è rappresentato un soggetto poco frequente nell’arte italiana, quello di sant’Anna con la figlia e il nipote; nella composizione leonardesca, Maria siede in braccio alla madre sorridente, rappresentata quasi come sua coetanea, e si protende, sorridente anche lei, verso il figlio. Scrive Freud a commento dell’opera:

L’infanzia di Leonardo fu singolare come lo è questo quadro. Egli aveva avuto due madri, la prima, la sua vera madre, Caterina, alla quale fu strappato fra i tre e i cinque anni, e una giovane e affettuosa matrigna, la moglie di suo padre, Donna Albiera. Attraverso la combinazione di questa circostanza della sua infanzia con quella accennata prima (la presenza di una madre e di una nonna) e la loro condensazione in un’unità composita, ha preso forma per lui la triade di *Sant’Anna*³⁷.

L’infanzia di Leonardo, ricostruita attraverso i documenti riportati nel testo (note di spesa, brevi inserti in una scrittura altrimenti incessantemente impegnata nella ricerca scientifica) e una catena associativa che ruota attorno alla tradizione simbolica dell’avvoltoio, diventa così la chiave per poterne interpretare l’arte in generale e quest’opera in particolare. Su cui Freud tornerà ancora, in una nota aggiunta nel 1919, in cui si fa

³² Ivi, p. 257.

³³ Ivi, p. 256.

³⁴ Ivi, 226-227.

³⁵ Ivi, pp. 252-255.

³⁶ Ivi, p. 253.

³⁷ Ivi, p. 257.

menzione della scoperta di Oskar Pfister di un «crittogramma inconscio»³⁸ nascosto nella tela. Osservando l'opera dopo la lettura del testo di Freud, secondo lo psicoanalista svizzero si potrebbe scorgere, nel mantello della Vergine, il profilo di un avvoltoio, la cui testa poggerebbe sulla schiena di Maria, la cui ala si distenderebbe per la lunghezza della sua gamba sinistra, e la cui coda finirebbe, in una corrispondenza perfetta con il ricordo di Leonardo, sulla bocca del bambino. «Quasi nessun osservatore ha cui ho mostrato la piccola scoperta» scrive Pfister citato da Freud, «ha potuto sottrarsi all'evidenza di questo crittogramma» – la cui riproduzione è allegata al testo³⁹.

Aggiunta in nota alla fine del saggio, la forma dell'avvoltoio iscritta nelle pieghe dell'abito di Maria sembra in qualche modo porre il sigillo alla validità dell'indagine freudiana. Un sigillo visivo che, come tale, ha il pregio dell'evidenza: il mantello di Maria mostra davvero il profilo di un avvoltoio, che rappresenta il segno grafico la cui decodificazione permette di scoprire il senso, intuito da Freud, del ricordo di Leonardo e della sua opera. Analisi e immagine si rafforzano così a vicenda, la prima illuminando il senso della seconda, la seconda illustrando e confermando la veridicità della prima.

Se questo fosse tutto, alla luce di quanto detto, si potrebbero senz'altro sollevare molti dubbi sulle forzature da parte di Freud delle fonti, si potrebbe criticare la ricostruzione dello spostamento della libido, ci si potrebbe anche interrogare, osservando la stoffa blu della tela, se davvero in essa si nasconda la figura di un uccello. O si potrebbe, viceversa, essere d'accordo con la sua interpretazione – a cominciare da uno dei passaggi i più interessanti del saggio, con cui si apre l'argomentazione freudiana:

Quando l'indagine psichiatrica, che di solito si accontenta di un materiale umano piuttosto fragile, si accosta a uno dei sommi rappresentanti del genere umano, non obbedisce ai motivi che così spesso le vengono attribuiti dai profani. Non aspira a 'offuscare il rispendente e trascinare nella polvere il sublime', non prova alcuna soddisfazione a ridurre la distanza tra quella perfezione e l'inadeguatezza degli oggetti di cui di occupa abitualmente. Tuttavia non può fare a meno di ritenere degno di esser compreso tutto ciò che ravvisa in quei modelli, nella convinzione che nessuno sia così grande da doversi vergognare di sottostare alle leggi che regolano con uguale rigore il fare normale e quello patologico⁴⁰.

³⁸ Ivi, p. 283.

³⁹ Ivi, pp. 283-284.

⁴⁰ Ivi, p. 213.

Ci si troverebbe cioè di fronte a una delle molte ricostruzioni della vita di Leonardo e a una delle tante possibili letture della sua opera, valida per alcuni, inaccettabile per altri – come è il caso per molti saggi critici.

Il fatto però è che la storia non finisce qui. Tutta l'analisi di Freud è infatti compromessa da un errore di traduzione: l'edizione tedesca, a cui l'autore fa riferimento, traduce con *Geier* (la parola tedesca per avvoltoio) l'italiano «nibbio»⁴¹. Dunque, non sussiste nessun legame tra il ricordo di Leonardo, i geroglifici egizi e la leggenda classica della generazione dell'avvoltoio dal vento, da cui dipendeva la ricostruzione della figura di Caterina come madre sola e infelice e della sua relazione con il figlio-marito. Nulla o quasi sembra salvarsi del testo; anzi, questo errore macroscopico non farebbe che sottolineare limiti e arbitrarietà del procedimento psicoanalitico quando non metodologicamente sorvegliato.

E tuttavia qualcosa resta: quella forma inscritta nel manto di Maria, di cui si poteva ancora dubitare e che ora assume, nella chiarezza dell'abbaglio, l'evidenza dell'intuizione. Un'evidenza che deve tutto alla sua fallacia, al suo sbaglio, al suo sussistere in assenza della significazione che l'aveva fatta emergere dalle pieghe della stoffa – intuizione sganciata dal senso, dunque, intuizione psicotica. Una forma aliena, tanto quanto un neologismo rispetto al linguaggio, che nulla ha a che fare con la composizione, con i motivi, i temi, i colori, i simboli, e che tanto più permane nella sua estraneità – impossibile da ritrattare, a differenza del testo che l'ha prodotta. Interna alla catena ermeneutica che ha permesso a Pfister di "evocarla", essa segue la legge ontologica della forma – che non conosce deperimento, non conosce fine, non conosce corruzione. Così d'altronde l'ha concepita la tradizione filosofica classica – da Platone fino alla scolastica, passando per Aristotele e il neoplatonismo –, individuando in questo concetto qualcosa che resta al di là del declino dell'orizzonte metafisico entro cui pure era stato prodotto e che sorreggeva. Qualcosa che resta e passa nella teoria dell'immagine: la sopravvivenza della forma attraverso i suoi medium e oltre ogni sua incarnazione materiale⁴². Ora, questa eredità ontologica, nel momento in cui assume una declinazione specificamente estetica e visiva, dà conto della permanenza della forma dopo la caduta della catena logico-linguistica che pure l'ha prodotta. Di più: nel momento in cui questa catena viene meno, la forma si libera da

⁴¹ Cfr. *ivi*, p. 229, n. 1.

⁴² Cfr. W.J.T. Mitchell, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa e V. Cammarata, Raffaello Cortina, Milano 2017, pp. 67-106.

ogni vincolo linguistico, diviene pienamente autonoma, rendendo allo stesso tempo evidente l'eterogeneità irriducibile tra la parola e l'immagine. La parola infatti, perché sussista come tale e perché permanga nella sua struttura come nella sua materialità, ha bisogno di configurarsi come connessione tra elementi interni a una significazione, e come rete di significazioni che si rimandano a vicenda. La forma invece sa stare da sola. La peculiarità della sua psicosi consiste allora in questo: nel suo isolamento, nella sua natura intuitiva e allucinatoria; e, allo stesso tempo, nella sua alterità ontologica rispetto al linguaggio che l'ha evocata, nella sua durata che non ha nulla a che fare con quella del discorso analitico che sussiste ora solo come sua genealogia.

Questo è ciò che resta del discorso di Freud, non al di là del suo errore, ma in ragione di esso: mostrare l'esistenza psicotica della forma e, attraverso di essa, la differenza incolmabile tra la serie analitica e quella visiva.

3.

Il rituale del serpente si trova al polo opposto rispetto al testo freudiano: non solo per quel che riguarda il “sintomo” linguistico a cui si approssima – la formula in opposizione all'intuizione – ma anche per la peculiare relazione in cui in esso si dispongono psicosi, immagine e parola. Una peculiarità dovuta innanzitutto al fatto che la psicosi vi occupa una doppia posizione e una doppia valenza: clinica e inaugurale da una parte, figurale e “risolutiva” dall'altra.

Quando Warburg scrive il testo, è ricoverato a Kreuzlingen ormai da più di due anni. Un altro ne passerà prima che venga dimesso da Binswanger⁴³, cui si deve anche la formulazione della diagnosi di grave psicosi – e sulla cui completa remissione esprimeva forti dubbi in una lettera a Freud datata all'8 novembre 1921. Ciononostante, la conferenza segna un passaggio importante sulla via della guarigione. Si tratta però di capire in che senso ciò sia vero e soprattutto, per quello che interessa qui, quali ne siano gli effetti “formali”.

In essa, come si è già accennato sopra, Warburg ripercorre il suo viaggio americano, di molti anni prima, durante il quale aveva avuto occasione di entrare in contatto con le culture delle popolazioni indigene che avevano resistito, più o meno intatte, all'arrivo degli europei. A interes-

⁴³ G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006 [2002], pp. 335-336.

sarlo, in particolare, è il modo in cui viene concepita, presso i popoli Pueblo del sud-ovest degli Stati Uniti, la figura del serpente. Secondo la loro tradizione, questo animale, per eccellenza terrestre (non essendo in grado di staccarsi dal suolo), è capace ciò nonostante di stabilire un legame con il cielo, in virtù dei movimenti della sua forma – in virtù della sua forma-movimento, che richiama quella del fulmine. Per questo, nell'arte decorativa come in quella religiosa, viene rappresentato come una figura ibrida (serpente-uccello-fulmine)⁴⁴, in grado di mediare tra gli elementi e garantire così – attraverso determinate pratiche magico-rituali – l'arrivo della pioggia. Va intesa in questo senso la sua raffigurazione schematica negli ornamenti, nelle illustrazioni dei bambini, nelle *kiva* presso i vari villaggi che Warburg aveva avuto modo di visitare; una raffigurazione che evidenzia il suo carattere simbolico, intermedio «tra magia e logos», che come tale permette di ordinare i nessi causali tra i fenomeni⁴⁵.

Ma il *Rituale del serpente* non si riduce a una teoria del simbolo, che rappresenta solo una delle declinazioni di ciò che interessa davvero Warburg: quella forma-movimento che lo studioso insegue nelle sue diverse apparizioni storiche, antropologiche e artistiche⁴⁶ – dal rituale di Walpi alle statue di Laocoonte ed Esculapio, all'arte di Giulio Romano, passando per gli oroscopi e i manoscritti medievali. In questo “inseguimento” si intrecciano storia, storia dell'arte, teoria dell'immagine, memoria di viaggio, reportage antropologico, che delineano un'indecidibilità della forma letteraria del testo, la quale trova corrispondenza nell'incertezza sui risultati della ricerca, che Warburg mette subito sotto il segno dell'aporia, delle difficoltà teoriche e pratiche con cui lo studio deve confrontarsi – l'impossibilità di districarsi tra gli idiomi dei Pueblo, la fatica di richiamare alla mente ricordi lontani che vanno sbiadendo, lo sforzo filologico, a cui Warburg non rinuncia mai⁴⁷, di tenere insieme materiali eterogenei. Tutto ciò viene formulato in una domanda che dà il senso dell'impresa: «Dove, qui, possiamo ravvisare le caratteristiche essenziali dell'umanità pagana primitiva?»⁴⁸.

Bisogna però intendersi sul significato di questo interrogativo, per non rischiare di perdere qualcosa di essenziale del lavoro di Warburg – qual-

⁴⁴ A. Warburg, *Il rituale del serpente*, Adelphi, Milano 1998, pp. 20-21.

⁴⁵ Ivi, p. 28.

⁴⁶ Cfr. G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta* cit., *passim*; P.-A. Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Macula, Paris 1998.

⁴⁷ Cfr. G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta* cit., p. 39.

⁴⁸ A. Warburg, *Il rituale del serpente* cit., p. 12.

cosa che ci mette di nuovo sulla strada della psicosi della forma. Il rischio è interpretarlo come espressione di quelle tendenze tipiche dell'antropologia del XIX secolo, secondo cui i popoli non occidentali rappresentavano una cabina di osservazione dell'uomo primitivo, che ancora usava gli strumenti del mito, del rito, e della magia per mettere in ordine il mondo, sulla base di un principio razionale e logico differente da quello scientifico – totemico, *concreto*⁴⁹. Un rischio che va evitato non perché di una simile tendenza, così presente nell'antropologia positivista fortemente impastata di colonialismo, non vi siano tracce anche nel testo di Warburg; ma perché, se ci si ferma a questo rilievo, si perde il versante critico che pure animava quella ricerca antropologica, al centro anche de *Il rituale del serpente*, e che consisteva nel fissare, attraverso l'altro dell'etnografia, lo sguardo sulla modernità, interrogandone la pretesa di civiltà, il pregiudizio evolutivo implicito nei suoi paradigmi scientifici, la volontà di potenza dei suoi dispositivi di sapere. A questa ideologia del progresso, la parte più avvertita della cultura del XIX e degli inizi del XX secolo⁵⁰ contrapponeva la ricerca delle *sopravvivenze*⁵¹ – che Warburg traduce nei termini della sua indagine del *Nachleben* dell'antico –, dei residui di sedimenti antropologici⁵² che punteggiavano la quotidianità di un mondo incapace di concepirsi altro che attuale, moderno.

È in questo quadro che va compresa la domanda da cui prende avvio lo studio di Warburg. In cui però risuona anche qualcos'altro: l'interrogazione – mentre ancora combatteva con la sua malattia –, attraverso l'esame delle tracce antropologiche, psichiche, artistiche, di una figura che lo ossessionò tutta la vita, e di cui anche i taccuini del suo ricovero recano traccia⁵³. Il testo della conferenza del 1923 rappresenta, in questo senso, il punto in cui l'ossessione si converte in ricerca, producendo così, come scrive Georges Didi-Huberman, un rovesciamento del «*sintomo del pensiero*» in un «*pensiero del sintomo* che andava cercandosi da tempo nell'opera del grande storico»⁵⁴. Un sintomo che, da questa prospettiva, non si incarna nella psiche individuale, ma si manifesta, per chi sappia ricono-

⁴⁹ Cfr. C. Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio*, Saggiatore, Milano 1979 [1962].

⁵⁰ Com'è il caso per la filosofia di Nietzsche, l'antropologia di Tylor, la biologia di Darwin, la psicoanalisi di Freud, la storia dell'arte di Warburg. Sul legame tra questi pensatori cfr. G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta* cit., *passim*.

⁵¹ Sulle sopravvivenze warburgiane cfr. *ivi*, *passim*; U. Raulff, *Postfazione*, in A. Warburg, *Il rituale del serpente* cit., pp. 71-112.

⁵² G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta* cit. p. 41.

⁵³ *Ivi*, p. 343-347.

⁵⁴ *Ivi*, p. 348.

scerne la complessità, in ogni oggetto della cultura, e che tutte le “scienze umane”, a vario titolo, sono chiamate a indagare.

C'è però un centro attorno a cui tutti questi saperi e oggetti ruotano. Esiste, cioè, un punto in cui il sintomo si concentra: l'immagine. La quale tuttavia, funzionando come “catalizzatore” di sintomi, sopravvivenze, sedimenti, come «groviglio mobile di tempi» e forme⁵⁵, interessa Warburg non in quanto tale, nella sua unità formale, stilistica, o nei suoi richiami testuali⁵⁶, ma come campo di forze, un nodo di tensioni (di nuovo, storiche, psichiche, antropologiche, persino fisiche) che richiedono la fatica interpretativa di una «scienza senza nome»⁵⁷. È questa la grande scoperta di Warburg, che rompe con la tradizione idealista della storia dell'arte e dell'estetica, e che si trova alla fine de *Il rituale del serpente*: riconoscere nell'immagine un sintomo che, in quanto tale, condensa in sé, nella sua presenza fantasmale, il tempo passato e il presente; e di cui bisogna quindi studiare le forme come indizi di sopravvivenze che, convocando in ogni opera, in ogni oggetto, in ogni documento temporalità eterogenee e spazi distanti, iscrivono nella modernità un anacronismo che fa inciampare ogni pretesa positivista, ogni progressione storicista⁵⁸.

Questo quadro va però ulteriormente complicato, sotto due aspetti. Innanzitutto, bisogna individuare la specificità della forma warburgiana. La quale – come dovrebbe essere chiaro da quanto si è detto sopra – si configura in maniera affatto originale ed eterodossa rispetto alla tradizione della storia dell'arte del suo tempo, concentrata com'era sullo studio del capolavoro, dell'*unicum*. Se a Winckelmann interessava il *Laocoonte* come approssimazione alla forma ideale, come una delle migliori opere d'arte del genio greco, per Warburg esso è un'incarnazione terribile – ancorché straordinaria – di una forma inafferrabile che scivola, si insinua e appare ovunque⁵⁹. La forma per Warburg, infatti, non è mai unica, autonoma; e tuttavia sussiste, paradossalmente, al di là dell'oggetto culturale in cui pure si materializza. Ciò significa che, nello studio della forma, non è tanto in questione la composizione di motivi, temi, colori, tecniche, poiché la sua natura non-unica si manifesta non nella combinazione di elementi in una stessa immagine, ma come ripetizione della stessa forma in

⁵⁵ Ivi, p. 253.

⁵⁶ Cosa che suona paradossale se si pensa a Warburg come l'inventore dell'iconologia. Su questo cfr. ivi, pp. 87-97.

⁵⁷ Ivi, p. 185.

⁵⁸ Ivi, *passim*.

⁵⁹ Ivi, pp. 13-27.

immagini diverse. Questo è ciò che mostra *Il rituale del serpente*: una forma in movimento, un insieme di movimenti che ricorrono, identici, nel tempo – contorto nella bocca dei sacerdoti, attorcigliato attorno alle braccia e alla testa delle baccanti, avviluppato ai corpi di Laocoonte e dei suoi figli, arrotolato sul bastone di Esculapio, aggrappato a un’asta per la salvezza del popolo israeliano⁶⁰.

Ovunque e sempre, secondo Warburg, la forma si presenta e *ripresenta*. E questa ripresentazione, questa ripetizione si configurano come *formula*, quella *Pathosformel* che, insieme all’idea di *Nachleben*, è la grande eredità concettuale dello storico dell’arte. Dove la combinazione delle due individua il movimento temporale e formale del ritorno che si produce dentro l’immagine, e che ne taglia l’unità stilistica e tematica: i serpenti dell’arte scultorea antica e della pittura rinascimentale, delle danze orgiastiche dionisiache e di quelle rituali dei Pueblo – “piccole forme” che si muovono attraverso le immagini, e che così facendo vi iscrivono una zona d’ombra, un tempo anacronico e uno spazio “ageografico”.

Ora, in questa sua esistenza moltiplicata, seriale, la forma warburgiana non è meno psicotica di quanto non fosse quella che si è trovata in fondo al *Leonardo* di Freud. Anzi, essa coincide *verbatim* con il polo psicotico della formula: separata e “appesantita” come l’intuizione, il suo isolamento assume però la dimensione specifica della ripetizione, della stereotipia. Da cui, anche in questo caso, come in quello dell’allucinazione di *Sant’Anna*, non si può guarire, poiché non c’è scampo alle persecuzioni del serpente. Meglio: scampo c’è, per Warburg, nel momento in cui queste formule passano dai suoi taccuini alle immagini. È in questo senso che la psicosi, dall’individuo, si sposta sull’immagine, e con essa la sua struttura formulare, che ora, proiettata negli oggetti della cultura, può essere osservata, compresa.

Bisogna però intendersi su che tipo di comprensione una simile configurazione formale permetta. Qui sta il secondo aspetto proprio della forma warburgiana: lo studio delle sue formule non può passare – almeno non nella sua interezza – per l’analisi, dal momento che essa non è in grado di sciogliere la loro natura psicotica, iscritta com’è nell’immagine, e dunque, al suo fondo, eterogenea rispetto alla parola analitica. Quello che ha funzionato per l’individuo non può ripetersi per la forma allucinatoria, la quale continua a “infestare” gli oggetti culturali e la loro storia. E tuttavia ciò non comporta una paralisi dello studio, incapace di pene-

⁶⁰ A. Warburg, *Il rituale del serpente* cit., pp. 49-65.

trare il ciclo ininterrotto di riproduzione dell'identico, delle formule identiche. Solo, esso deve servirsi di mezzi specifici, *interni* all'immagine. Questi mezzi sono le formule stesse. Le formule, cioè, possono essere analizzate solo attraverso altre formule. È questa l'operazione che Warburg porta avanti in quell'originale album fotografico delle *pathosformeln* che è l'*Atlas Mnemosyne*⁶¹. Strutturato come una serie di schede composte di immagini mobili e componibili, in cui le opere riprodotte differiscono per materiali, luoghi, tempi di conservazione e produzione, occasioni che ne hanno determinato la creazione, l'atlante mostra formule che, nella loro (provvisoria e sempre revocabile) prossimità, nell'assenza pressoché totale della parola e nella loro evidenza visiva, si somigliano, differiscono, si modificano nelle coreografie che disegnano. È su di esse che la scienza senza nome deve applicarsi, ma avendo ben presente che la sua analisi non può sciogliere queste formule allucinatorie, che in ogni loro corrispondenza innestano nell'immagine una nuova (e insieme antica) forma psicotica.

L'avvoltoio di Freud e il serpente di Warburg configurano, così, una sorta di bestiario delle allucinazioni, catalogate secondo i criteri delle formazioni linguistiche delle psicosi che si sono delineati con Lacan – intuizione e formula. Le quali però trovano qui, in virtù della loro peculiare declinazione visiva, una configurazione specifica e irriducibile ai sintomi della parola. Da una parte, una forma (la tela di *Sant'Anna*) che, nel naufragio dell'ermeneutica analitica, nell'alterità rispetto all'immagine in cui pure viene a trovarsi, diviene figura di un delirio che resiste a ogni interpretazione – che esiste in virtù e oltre gli errori dell'interpretazione. Dall'altra, una forma che si ripete incessantemente, infiltrandosi nella storia dell'arte e delle immagini, nella razionalità concreta del simbolo, nelle opere ideali dell'estetica e nei corpi dell'antropologia – e che così facendo ne rompe la tenuta ermeneutica, l'ordine temporale, la sequenza logica, l'unità spaziale.

In entrambi i casi, una forma-fantasma che si insinua nell'ordine delle serie – linguistica e visiva. E lo fa attraverso quegli oggetti che sembrano disegnare dall'interno (l'ideale e le sue incarnazioni, a cominciare dall'opera di Leonardo) e dall'esterno (le pratiche magiche e rituali dei popoli "primitivi") i confini e i caratteri del mondo moderno. In gioco,

⁶¹ Cfr. G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta* cit., pp. 417-465; C.D. Johnson, *Memory, Metaphor and Aby Warburg's Atlas of Images*, Cornell University Press, Ithaca 2012.

Anna Montebugnoli

nella psicosi della forma, ci sono, allora, non solo i modi della manifestazione peculiare di un'allucinazione che non passa, ma le presenze fantasmali che emergono come tali ai bordi del discorso analitico, lungo la linea che lo separa dall'ordine visivo – lì dove l'uno e l'altra vacillano.