

Michele Capasso

L'avvenire di Mnemosyne

L'eredità di Warburg come compito per le digital humanities

Abstract. In many ways Mnemosyne, the *Bilderatlas* composed by Warburg opened up hermeneutical and critical possibilities yet largely to be explored. Through a revolutionary method, montage, and a specific technical language, photography – which allowed him to isolate gestures and details of selected artworks and materials – the critic was able to collect a “moving image” of the Modern through the survival of the Ancient. Today, on the one hand, scholars try to “operationalize” the search for types and *Pathosformeln* through specific algorithms; on the other hand, they experiment with and configure virtual explorations of the Warburghian archive online. Moving from Warburg’s work, this essay seeks to problematize methodological and hermeneutical issues in light of the development of the latest technologies and the possible implications for humanities and digital studies.

1. Riconfigurare le *Pathosformeln*

Sia il fregio di un sarcofago, un testamento, la traiettoria di un gesto, un francobollo, una moneta, non c’è oggetto che lo sguardo di Warburg analizzi che non ne metta in questione lo statuto epistemologico. Ed è per questo che la sua ricerca travalica i confini delle discipline, prima di tutto quella da cui muove, la storia dell’arte, la quale però ne trae una sconosciuta vitalità. Sintomo della complessità del pensiero warburghiano è di conseguenza la sua difficoltà a essere messo per iscritto, nella forma di un saggio e ancor di più di un libro. Egli stesso soffrì molto di questa situazione, che tuttavia gli aprì la strada a nuove modalità di esposizione, rese possibili grazie alla tecnologia e in particolare al dispositivo fotografico¹.

Non sorprende, dunque, che nel corso degli anni, non soltanto seminari e convegni, ma diverse mostre abbiano esaminato il lavoro di Warburg, sia ponendolo al centro della scena che utilizzandolo come fonte d’ispirazione. Tuttavia, soltanto nel 2020 presso l’Haus der Kulturen der Welt (HKW) di Berlino viene ricostruito per la prima volta ‘integralmente’ il suo *Bilderatlas*, composto da 63 pannelli realizzati prima della sua morte². In collaborazione con il Warburg Institute, utilizzando

1 E. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, tr. it. di A. Dal Lago, P. A. Rovatti, Milano 1983..

2 La mostra si è tenuta dal 4 settembre al 30 novembre nel 2020. Cfr. A. Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne – The Original*, a cura di R. Ohrt, A. Heil, Hatje Cantz Verlag GmbH, Berlin

le fotografie originali, alcune delle quali a colori, è stata allestita la mostra *Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne – Das Original*. L'esposizione è a cura di Roberto Ohrt e Axel Heil, che hanno individuato la maggior parte delle 971 fotografie originali all'interno della vasta collezione dell'istituto (più di 400.000 oggetti). Oltre ai pannelli, vengono esposte anche 20 fotografie di grande formato, precedentemente custodite nell'archivio del Warburg Institute e mai rese pubbliche. Queste foto, principalmente scattate nell'estate del 1928, documentano una versione precedente dell'Atlante³.

Per comprendere l'importanza e la necessità di questa esposizione dobbiamo tornare al senso dell'opera di Warburg. Ma come definire l'oggetto *Mnemosyne*? La complessità e l'originalità, il carattere interdisciplinare del *Bilderatlas* non rendono semplice una risposta. Lo stesso Warburg non mancherà di ritornare quasi ossessivamente sul tentativo di definire il perimetro della sua ricerca. Partiamo allora da ciò che persino un suo allievo, Saxl, non riuscì a comprendere⁴. Nel discorso commemorativo per il suo maestro scrive che "l'atlante, proprio perché è un'opera sistematica, diviene al contempo un'opera storica. L'opera dei grandi artisti del Rinascimento italiano, così come quella di Dürer, vi viene analizzata in successione cronologica"⁵. Sistema e cronologia sarebbero dunque, per l'allievo, le cifre costitutive del progetto finale del maestro. Ma è davvero così?

Se da una parte, come nel magistero di Burckhardt, bisogna riconoscere l'unicità di ogni cultura, dall'altra manca in Warburg quel passo verso un sistema nel senso del sapere assoluto hegeliano. Egli ammira nel suo maestro il continuo ricorso all'empiria, la modestia epistemologica, una sintesi storica fatta di studi particolari e casi non gerarchizzati⁶. Già nei primi studi sul Rinascimento a Firenze, Warburg inaugura un "tipo inedito di rapporto tra il particolare e universale"⁷: sente di dover considerare un altro tempo rispetto alle storie autocelebrative di Vasari, o al tempo hegeliano della storia universale. Scrive Didi-Hubermann:

2020. Id., *Fra antropologia e storia dell'arte. Saggi, conferenze e frammenti*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2021 (in particolare cfr. la parte dedicata a *Mnemosyne*, pp. 195-218).

3 Per un'interessante e condivisibile critica sull'esposizione cfr. Susanne von Falkenhäusen, *Seben unter Verknüpfungszwang. Über «Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne» im Haus der Kulturen der Welt, Berlin*, in «Comedy», Heft nr. 121, march 2021, <https://www.textezurkunst.de/de/121/sehen-unter-verknuepfungszwang/> (ultimo accesso 1/3/2024). Sull'idea di riconfigurazione mediale cfr. J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Understanding new media*, The MIT Press, Cambridge, London 1999; L. Manovich, *Cultural analytics. L'analisi computazionale della cultura*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2023; B. Stiegler, *La società automatica*, a cura di S. Baranzoni, I. Pelgreffi, P. Vignola, Milano, Meltemi, 2019. Capasso M., Cecchi D. (a cura di), *Filosofie della tecnica. Teorie, mezzi, prassi*, in «Pólemos. Rivista di filosofia e critica sociale», 2, 2020.

4 F. Saxl, *Discorso di commemorazione di Aby Warburg* (5 dicembre 1929), trad. it. di M. Vinco, "aut aut", 321-322, 2004, pp. 161-172.

5 Ivi, p. 171.

6 Georges Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, tr. it. A. Serra, Bollati Boringhieri, Torino 2006.

7 Ivi, p. 41.

Così, un contratto stipulato nel 1481 per una serie di ex voto, di ‘immagini di cera al naturale’ ricalcate sul volto stesso del donatore, oppure le ultime volontà di un borghese fiorentino diverranno ai suoi occhi una vera e propria materia – mobile e senza limiti – per reinventare la storia del Rinascimento⁸.

Uno dei timbri della ricerca warburghiana sta proprio nella capacità di rendere viventi gli archivi popolati dai fantasmi del passato. Questi, attraverso la ricostruzione dei loro rapporti, svelano le tensioni e le contraddizioni di un’epoca che si riflettono nella scelta dei soggetti e degli stili.

Da questo punto di vista *Mnemosyne* non poteva non rappresentare un esito del lavoro configurativo di Warburg. Un esito che però si avvale di un nuovo medium, che lo storico dell’arte trovò congeniale alla ricerca e alla sua esposizione.

Per discutere questo approccio e comprendere cosa tiene insieme circa mille fotografie disposte su più pannelli può essere utile richiamare le tesi di Benjamin sulla fotografia contenute nel saggio *Sull’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*⁹. Il rinvio non è casuale, anzi: i due autori sono entrati in contatto e i punti in comune tra le loro ricerche, gli spunti metodologici, le soluzioni cui pervengono anche in autonomia sono a volte sorprendenti.

Nel riflettere sul dispositivo fotografico, Benjamin ci permette di avvicinarci meglio all’operazione di Warburg. La fotografia consente di mettere in risalto elementi dell’originale non visibili (o difficilmente visibili) all’occhio umano. Nello stesso tempo può portare l’originale in contesti che non sono a questo accessibile. “La tecnica di riproduzione, così si potrebbe formulare in termini generali la questione, stacca il prodotto dall’ambito della tradizione”¹⁰. La fotografia rende possibile una decontestualizzazione a cui in Warburg, fa seguire, attraverso un metodo originale, una nuova ricontestualizzazione. Questa non è data però né dalla successione cronologica né da un intento sistematico, come sosteneva Saxl. Lo storico dell’arte ritrova invece nelle immagini, e in dettagli marginali, una stratificazione temporale carica di tensione che deve essere decifrata. *Mnemosyne* avrebbe dovuto individuare i simboli classici che, attraverso trasformazioni secolari, migrano fino ad abitare e perturbare in modi diversi l’arte moderna. *Pathosformel* è il nome che Warburg assegna a una serie di gesti e tipi che si ripresentano in forme diverse, più o meno mascherate, nella storia della cultura. Che siano gesti e non semplicemente immagini a essere oggetto della ricerca dimostra l’ambizione del progetto, spesso fraintesa o ricondotta

8 Ibidem

9 W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, a cura di B. Lindner, in col. con S. Broll e J. Nitsche, in *Werke und Nachlass. Kritische Gesamtausgabe*, a cura di C. Gödde e H. Lonitz, Suhrkamp, Frankfurt a.M. – Berlin 2013, vol. 16; trad. it., *L’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, a cura di F. Desideri e M. Montanelli, Donzelli Editore, Roma 2019.

10 Ivi, p. 146.

all'iconologia (che pure viene fondata a partire da questa intuizione)¹¹. Lo sfondo è invece antropologico e storico-religioso. E non deve sorprendere che Warburg si sia recato in America a studiare in prima persona arcaici rituali a cui era giunto a partire dalla loro sopravvivenza nelle immagini. Uno studioso d'arte fiorentina che s'interessa all'etnografia di tribù primitive è certamente una figura di intellettuale fuori dagli schemi accademici. Questo ritornare alle origini però non va confuso con una ricerca di archetipi fuori dal tempo. Warburg è consapevole che per quanto si risalga indietro verso la fonte di ogni gesto, questa sia già un'interpretazione, l'esito di qualcosa che si perde nella notte dei tempi. Più che alla nascita in quanto tale, lo studioso si rivolge alle rinascite, a quei periodi di crisi dove negli interstizi delle immagini è possibile leggere e decifrare un'epoca. E non deve stupire che sia proprio un classico come *la Civiltà del Rinascimento* di Burckhardt, un'opera che aveva decisamente inaugurato una nuova stagione per la storiografia moderna, il luogo da cui egli prende le mosse.

2. Operazionalizzare le *Pathosformeln*

L'Atlante è stato oggetto di studio da molteplici prospettive, ma nessuno prima di Moretti e Impett aveva provato a "operazionalizzare" le *Pathosformeln*¹². Si tratta di un progetto pionieristico in quel campo di studi e ricerche transdisciplinari ancora in via di definizione che sono le Digital Humanities. Da tempo un gruppo di studiosi si era raccolto insieme a Moretti con l'intento di sperimentare metodi computazionali applicati alla ricerca umanistica. I primi studi di carattere quantitativo erano centrati su ricerche di carattere prevalentemente linguistico-letterario (parole, frasi, unità sintattiche) basate su enormi database impossibili da consultare attraverso uno sfoglio fisico dei materiali. Il caso della storia dell'arte poneva però questioni epistemologiche nuove: come misurare la somiglianza?¹³ Non che la ricerca di pattern linguistici non ponesse problemi

11 Con lui ha inizio la cosiddetta scuola "iconologica", che introduce nella storia dell'arte direzioni di ricerca attente al ruolo dei miti, alle influenze astrologiche e scientifiche (Fritz Saxl e Erwin Panofsky), alla psicoanalisi (Ernst Gombrich e Ernst Kris), alla sociologia e alla storia sociale (Rudolf Wittkower)

12 F. Moretti *et al*, *La letteratura in laboratorio*, a cura di G. Episcopio, Federico II University Press, Napoli 2019. Cfr. in particolare il saggio di F. Moretti e L. Impett, *Totentanz. «Operazionalizzare» le Pathosformeln di Aby Warburg*, pp. 369-402. Non possiamo non rimandare al fondamentale lavoro svolto negli anni dalla rivista «Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale», www.engramma.it (ultimo accesso: 13/1/2024). Sulle Digital Humanities cfr. J. Schnapp *et al*, *Digital Humanities*, Cambridge, MIT Press, 2012, trad. it. di Matteo Bitanti, *Umanistica digitale*, Milano, Mondadori, 2014.

13 "Adesso, entrando nella parte quantitativa di questo studio, dobbiamo affrontare una differenza fondamentale tra la critica d'arte computazionale e un simile operare sulla letteratura o la musica. Queste ultime hanno forme notazionali le cui unità sono facilmente codificate, e la cui grammatica può pure essere programmata: con un po' di lavoro, un algoritmo può stabilire

ermeneutici, ma il lavoro sulle immagini rendeva questo sfondo ancora più evidente. L'idea è stata allora quella di prendere in considerazione il concetto della formula di pathos ideato da Warburg.

Ma cosa significa operazionalizzare un concetto? Un concetto è costituito da un'architettura complessa. L'operazionalizzazione “descrive il processo grazie al quale i concetti vengono trasformati in una serie di operazioni, le quali, a loro volta, permettono di misurare ogni tipo di oggetto. Operazionalizzare vuol dire costruire un ponte che dai concetti porti alla misurazione, e quindi al mondo”¹⁴.

Il primo passo è dunque quello di prendere un concetto – in questo caso una *Pathosformel* – e cercare di capire quali sono gli aspetti che possono essere trasformati in operazioni quantitative. Questi devono avere due caratteristiche: devono essere quantificabili, ma devono anche rappresentare aspetti centrali nell'architettura del concetto. È infatti decisivo individuare il centro tematico del concetto e non qualche aspetto marginale semplicemente perché sarebbe più semplice quantificarlo. Prima che un'operazione misurativa è dunque necessario focalizzare *cosa* misurare.

Cinquant'anni fa, Thomas Kuhn scrisse un saggio in cui presentava la misurazione come qualcosa che, lungi dall'essere ovvio, ha anzi un gran bisogno di giustificazioni teoriche e pratiche. Se molti credono che le misurazioni sono utili perché “i dati numerici sono i più adatti di tutti gli altri a produrre nuove generalizzazioni”, per Kuhn questa speranza non ha alcuna base concreta: “i numeri raccolti senza una qualche conoscenza delle regolarità da attendersi”, “restano solo dei numeri”: non ci saranno mai delle nuove ‘leggi della natura’ “scoperte esaminando semplicemente i risultati delle misure fatte”¹⁵. «Le misurazioni» – commenta Moretti – «non portano dal mondo alla costruzione di teorie attraverso la quantificazione; tutt'al più, possono indicare la strada che a ritroso porta, attraverso i dati, dalle teorie al mondo empirico»¹⁶.

Questo a dispetto di un discusso articolo intitolato *The end of theory*, in cui Chris Anderson, l'ex direttore di “Wired”, ha sostenuto che le attuali memorie informatiche, dotate di capacità di calcolo e di stoccaggio dati mai sperimentate prima, renderebbero i modelli teorici completamente superflui¹⁷. Secondo Anderson, imprese come Google, che utilizzano queste memorie gigantesche, più che

incontestabilmente le voci attive e passive nell'*Ulysses*, o mappare le occorrenze degli accordi sospesi di quinta in Mahler. Con Ghirlandaio e Dürer non abbiamo a disposizione una segmentazione del linguaggio paragonabile”: F. Moretti e L. Impett, *Totentanz. «Operazionalizzare» le Pathosformeln di Aby Warburg*, in *La letteratura in laboratorio*, cit., p. 380.

14 F. Moretti, *Operazionalizzare»: o la funzione della misurazione nella moderna teoria letteraria*, in *La letteratura in laboratorio*, cit., p. 44.

15 Thomas Kuhn, *La funzione della misura nella scienza fisica moderna* (1961), in Id., *La tensione essenziale. Cambiamenti e continuità nella scienza*, a cura di G. Giorello, Einaudi, Torino 1985, pp. 1988.

16 F. Moretti, *Operazionalizzare»: o la funzione della misurazione nella moderna teoria letteraria*, in *La letteratura in laboratorio*, cit., p. 48.

17 C. Anderson, *The End of Theory: The Data Deluge Makes the Scientific Method Ob-*

difendersi da modelli sbagliati, semplicemente *non* devono più decidersi per un modello. La lettura dei *big data*, calcolata con strumenti di impressionante velocità, permette il riconoscimento di pattern che vengono tradotti *automaticamente* in analisi previsionali. In tal modo sembra non esserci più bisogno di un'ermeneutica laddove subentrano confronti diretti di dati (dove le correlazioni sostituiscono i nessi causali). È il caso esemplare dell'algoritmo di traduzione adottato da *Google translate*. Esso è basato su metodi puramente quantitativo-statistici e non ha bisogno né di teorie del linguaggio né di competenze scientifiche (se non quelle dei *data scientists*). Ora, se questa appare come la soluzione rivendicata con orgoglio dagli ingegneri informatici di Google – una forma di «soluzionismo digitale» direbbe E. Morozov –,¹⁸ le esperienze che stiamo citando ne dimostrano i limiti. Proprio ciò che viene dato per superfluo dall'ideologia tecnicistica, la necessità di una nuova epistemologia ed ermeneutica digitale, viene qui in primo piano nella riconfigurazione dei saperi e delle discipline umanistiche coinvolti nella rivoluzione digitale.

Moretti sottolinea come nell'individuazione delle formule di pathos è stata necessaria l'eliminazione del volto (come delle mani e dei vestiti e dei colori). È un'ipotesi discutibile, e gli studiosi ne sono ben consapevoli, ma è basata sull'idea che un'emozione facciale implica già un controllo dell'agitazione corporea. La figura è ridotta a uno scheletro fatto di dodici segmenti – la parte inferiore e superiore delle gambe, la colonna vertebrale, la parte inferiore e superiore delle braccia, le spalle, e il collo –: “un compromesso tra l'accuratezza anatomica e una riproducibilità coerente”¹⁹. Attraverso la misurazione che gli angoli degli arti creano tra di loro si arriva a uno schema iconografico. In questa riduzione schematica si perde chiaramente molto della figura ma il guadagno è la costruzione di un alfabeto per studiare le *Pathosformeln*, forme “che hanno imparato a riprodursi”²⁰: “Le formule concretizzano quello che nelle forme è una semplice potenzialità; sono forme che sono sopravvissute – che hanno raggiunto un *Nachleben*”²¹.

Applicato al pannello 46 di Mnemosyne, dedicato alla *Pathosformel* della Ninfa, il set di dati immessi ha permesso il riconoscimento di tutte le variazioni della formula. Successivamente le operazioni e gli algoritmi utilizzati, attraverso una serie di correzioni e passaggi, riescono a estrarre le formule di pathos dagli altri pannelli. Il risultato è sicuramente interessante e merita di essere sviluppato. Eppure la domanda che ci interessa e che gli autori si pongono è questa: gli scheletri possono essere qualcosa in più di potenziali impronte digitali? “Un'impronta digitale identifica, certo, ma non dice assolutamente niente della figura che ha riconosciuto.

solete, in *Wired*, 23/6/2008, <https://www.wired.com/2008/06/pb-theory/> (ultimo accesso: 14/13/2024). Cfr. B. Stiegler, *La società automatica*, Milano, Meltemi, 2019, pp. 61-97.

18 E. Morozov, *Internet non salverà il mondo. Perché non dobbiamo credere a chi pensa che la Rete possa risolvere ogni problema*, Milano, Mondadori, 2014, pp. 11-28.

19 F. Moretti e L. Impett, *Totentanz. «Operazionalizzare» le Pathosformeln di Aby Warburg*, in *La letteratura in laboratorio*, cit., p. 382.

20 Ivi p. 384.

21 *Ibidem*

L'identificazione non è l'analisi, forse non è neanche in realtà conoscenza, eccetto che in un senso molto ristretto. I nostri scheletri possono fare meglio di questo?"²².

3. Interpretare le *Pathosformeln*

Proprio la scoperta delle *Pathosformeln* e della loro sopravvivenza dimostra che lo schema in sé (o lo scheletro, come nel caso che stiamo analizzando) è solo la condizione dell'interpretazione. L'analisi quantitativa può essere soltanto una premessa alla lettura critica. Queste figure, in cui si nasconde allo sguardo dell'interprete il significato di un'epoca, come insegna Warburg, sono doppie: risalendo il fiume dell'origine la "Nympha-Musa si trasfigura e diviene Sirena – e da Sirena, ancora, Menade cacciatrice, spietata, cui si offrono anche sacrifici cruenti"²³. Un esempio di questa bipolarità delle immagini Warburg la ritrova nei suoi studi astrologici: un'immagine di Venere del Quattrocento può essere concepita come un pianeta, alla cui raffigurazione è attribuito un determinato effetto, o come un'evocazione della divinità classica dell'amore²⁴.

"La nozione di polarità può quindi aver avuto origine in questo ambito. La stessa astrologia conosce delle stelle che non sono in quanto tali né benefiche né malefiche, ma descrivono il loro significato dal contesto; Mercurio ne è l'esempio più importante, ma in una certa misura tutti i pianeti mostrano questa singolare caratteristica ambivalente. Anche Saturno, il più sinistro di tutti, diventa emblema della saggezza e della moderazione in quegli spiriti eletti in cui l'influenza maligna è neutralizzata da qualche attività positiva, ad esempio da Giove. La *Melancholia* di Dürer è l'espressione artistica di questa polarità"²⁵

Proprio il carattere dialettico e polarizzante di queste immagini tuttavia ci pone dinanzi a una questione. La ricerca del simile rischia di fagocitare il senso dell'individualità dell'immagine, che di volta in volta entra in un *milieu* carico di tensione. L'astrazione dal contesto rischia di autorizzare una ricerca che riporterebbe Warburg a un approccio meramente iconologico. Ma proprio questo approccio aveva esorcizzato la sua metodologia. Un rischio, allora, è che un sistematico ricorso ai metodi computazionali-quantitativi faccia perdere il tratto caratterizzante dello sguardo critico warburghiano.

Un altro pericolo è insito nell'operazionalizzazione in quanto tale. Essa riduce il comprendere al misurare, con il rischio che l'opzione per la misurabilità di un concetto ne espunga i tranni eccedenti. Ma proprio questi, ci ha insegnato Warburg, spesso hanno da dirci di più per comprendere il concetto. Se Moretti è consape-

22 Ivi, p. 387.

23 M. Cacciari, *Dell'inizio*, Adelphi, Milano 1990, p. 350.

24 A. Warburg, *Astrologica. Saggi e appunti 1908-1929*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2019.

25 E. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, cit., p. 198.

vole di questa possibilità, ci chiediamo se la tendenza a un certo tipo di oggettività possa informare il mondo della ricerca persino in quei campi dove un altro tipo di intuizione dovrebbe costituire l'*habitus* del ricercatore²⁶.

Si verificherebbe una situazione simile a quella che Didi Hubermann riferendosi a Gombrich e Panowsky ha chiamato «esorcismo del *Nachleben*»²⁷. Questa mossa teorica che ha declassato la sopravvivenza dialettica a revival è basata secondo il critico francese su due operazioni. «La prima consiste nell'invalidare la struttura dialettica della sopravvivenza, cioè nel negare che un doppio ritmo, fatto di sopravvivenze e di rinascite, organizzi – e renda impura, ibrida – ogni temporalità di immagini»²⁸. La seconda operazione consiste «nell'invalidare la struttura anacronica della sopravvivenza»²⁹: riperioidizzando la distinzione tra sopravvivenza e rinascita. In tal caso, ad esempio, tutto la stratificazione temporale riconosciuta da Warburg nel Rinascimento viene livellata a una distinzione cronologica tra Medio-evo e Rinascimento.

In definitiva, l'operazionalizzazione delle *Pathosformeln* si pone come un tentativo di coniugare l'approccio interpretativo di Warburg con gli strumenti analitici offerti dall'analisi computazionale. Questa operazione può portare a nuove prospettive e scoperte, ma è importante mantenere una consapevolezza critica sui limiti di un'analisi fortemente basata su algoritmi nel catturare la complessità e la stratificazione dei significati culturali. La sfida e il compito della ricerca sta nel trovare un equilibrio che valorizzi entrambi gli approcci, integrando la sensibilità interpretativa di Warburg con gli strumenti offerti dalla potenza analitica della tecnologia computazionale.

26 L'interesse maturato negli ultimi anni da Warburg per Giordano Bruno si colloca, a nostro avviso, in questa prospettiva. Cfr. C. D. Johnson, *In cammino verso Bruno: Synderesis e "intuizione sintetica"*, in A. Barale, F. Desideri, S. Ferretti (a cura di), *Energia e rappresentazione. Warburg, Panowsky, Wind*, a cura di Mimesi, Milano 2016, pp. 17-40.

27 Georges Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, cit., pp. 87-97.

28 Ivi, p. 89.

29 *Ibidem*