



Fotografia del pannello per la tavola 41 dell'atlante *Mnemosyne*, cosiddetta "ultima versione", agosto-ottobre 1929

*Pagina successiva*  
Restituzione del layout del pannello per la tavola 41 di *Mnemosyne*



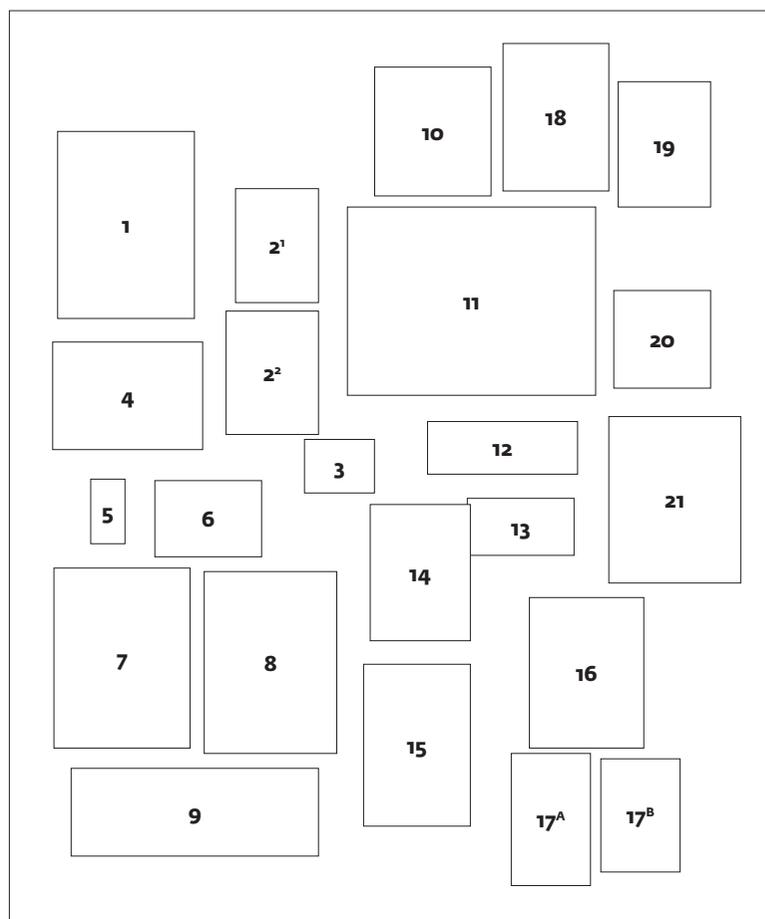
## TAVOLA 41

In quale misura l'aggiornamento progressivo degli studi può dialogare con una teoria delle "formule di pathos" nelle arti figurative elaborata tra fine Ottocento e inizi Novecento? La discussione di quello che è riconosciuto come un errore attribuzionistico warburghiano ci aiuta a verificare quali degli strumenti di ricezione critica delle immagini forniti dal pannello per la tavola 41 restino, a oggi, validi.

Come noto, già in seno alla elaborazione del concetto di *Pathosformel* nella conferenza su Dürer del 1905, Warburg propose, secondo quanto allora pubblicato, un'errata attribuzione al Pollaiuolo dello scudo con *David*. Il saggio breve di qui tratto, che è oggi archiviato assieme a un portfolio di quattro tavole che lo studioso fece produrre ad hoc per la conferenza, menzionava il *David* sullo scudo da parata come «esempio sconosciuto e sorprendente» di quella «lingua dei gesti barocca» che tanto attraeva artisti italiani della seconda metà del Quattrocento e cui Dürer si mostrava avverso, proponendo una linea di continenza dell'eccesso patetico (41.11, 41.18; v. Warburg 1905; *Mnemosyne*, tavv. 57, 58). Come «indubbio modello» del *David* dalle vesti agitate e dai capelli mossi – riprenderà lo studioso anche nella conferenza del 1914 sullo stile ideale anticheggiante discussa al KHI – l'artista si era riferito a «una figura genuinamente antica» come quella del cosiddetto *Pedagogo* del gruppo scultoreo dei *Niobidi* (v. qui *Mnemosyne*, tav. 5). Il gruppo scultoreo della Niobe fu rinvenuto nel 1583 presso porta San Giovanni a Roma, in stato frammentario; prontamente acquistato dal cardinale Ferdinando de' Medici per la propria villa romana, nel 1770 giunse agli Uffizi a sostituire le copie esposte a Firenze sin dal XVI secolo. Le opere erano pertanto ignote agli artisti che nel Quattrocento disegnavano e studiavano i reperti antichi, ma non ignota e, anzi, particolarmente apprezzata e ricercata nei frammenti e nelle "ruine" allora conosciuti, era l'espressività di quel linguaggio gestuale e di quella data "formula di pathos". Tale ricerca dell'Antico era documentata ad esempio in un foglio di quella raccolta di disegni usati come «strumentario di bottega» già citato in questo senso da Warburg: il disegno al fol. 65v del *Codex Escorialensis* illustra perfettamente la questione nella integrazione di una lacuna del rilievo del sarcofago antico con amazzoni operata graficamente dall'artista quattrocentesco proprio ricorrendo alla *Pathosformel* del *Pedagogo* dei *Niobidi* (Warburg (1914) 2010).

Stigmatizzando l'errore di attribuzione e identificazione del modello per il *David*, sarà Gertrud Bing a spiegare ciò che era indubbiamente valido delle argomentazioni warburghiane: l'eloquenza di quel gesto di difesa/fuga da una minaccia esemplato nel cosiddetto *Pedagogo*, era testimoniata nella tradizione manoscritta e in altre opere di arte antica note e disegnate dagli artisti del primo Rinascimento; la potenza espressiva di quel "superlativo" del linguaggio gestuale apparentemente non antico, o anticlassico, caricata in senso opposto come postura dell'eroe biblico che attacca scagliando una pietra, era adottata dall'artista del primo Rinascimento alla ricerca proprio di quel pathos, ovvero di una "classicità" dionisiaca (v. Bing 1965; *Mnemosyne*, tav. 40, e qui *Mnemosyne*, tav. 42).

Sono diversi gli aspetti e le figure del mito antico e della tradizione occidentale qui esposti in quattro quadranti parzialmente sovrapposti: Medea – e figura femminile con due fanciulli (41.1-7, 41.9); Cristo – e aggressione "muscolare" (41.6, 41.8-9; 41.18-21); Orfeo – che ammansisce le fiere, aggredito dalle Menadi (41.10, 41.18-19; e v. l'articolazione di genere nel *Sacrificio di Polissena* e in *Ercole* 41.19-21), come mago (41.14); Ninfa dalle vesti ventilate come strega e dea maga (41.15-17). Studiati sulla base di temperie attribuzionistiche e interpretative oggi in gran parte superate e, allora, influenzate anche dal mercato dell'arte, i materiali sul pan-



nello per la tavola 41 propongono un pensiero sulle forme della polarità aggressore/aggredito già proposta nelle tavole 5 e 6 del *Bilderatlas* come esempio di corsi e ricorsi di questo particolare linguaggio espressivo (sul mercato dell'arte v. qui L. Catterson). Le dinamiche di tradizione qui indicate sono la (quasi) ininterrotta via di allegoresi e moralizzazione o, in altro senso, attualizzazione nella forma e nei contenuti, delle fiabe antiche (41.1-.2, 41.5, 41.14); e anche il ripescaggio diretto – via disegni e studio dall'antico – o indiretto – via immagini repertoriali decontestualizzate – di conformazioni antiche nelle arti del primo Rinascimento, restituite allo stesso contesto tematico o meno, portatrici di una carica espressiva attivata in un senso direzionale talvolta non identico a quello "originale" (v. *Mnemosyne* 42). Quasi un'articolazione di quanto è stato indicato come "prelievo in re" o quasi un'imbastardimento fertile tra diversi gradi di pensiero, anche visivo, dell'Antico (Settis 1983).

Per assurdo. Se lo scudo da parata fosse un falso, l'attribuzione su basi formali, stilistiche e tecniche verrebbe a decadere. L'appropriatezza dell'associazione tra il linguaggio delle arti di fine Quattrocento, e di certi maestri in particolare, con la ricerca di una espressività caricata dinamicamente, talvolta mediante prestito o calco linguistico da tipi dell'antico, no, non decadrebbe – andrebbe invece annoverata tra i talenti del falsario. Torniamo ancora al pathos di Laocoonte, che gli artisti del primo Rinascimento, non avendo ancora scoperto il *Laocoonte* vaticano, dovettero inventare (v. Warburg (1914) 2010; *Mnemosyne*, tav. 41a).

(K.M.)

Fonti di archivio  
*Mnemosyne* titoli

### Bibliografia

Bing 1965; Warburg 1905; Settis 1983; Warburg 2010a; Warburg 2001; Warburg 2012a; *MNEMOSYNE. The Original* 2020

Pathos dell'annientamento (cfr. tavola 5).  
Sacrificio. La ninfa come strega. Sprigionarsi  
del pathos.  
(*Mnemosyne* titoli, 41)

**1.** Niccolò da Bologna (Niccolò di Giacomo di Nascimbene), *Medea*, capolettera da Seneca, *Decem Tragediae*, fine XIV secolo, manoscritto miniato, 44,5 × 27,3 cm, Innsbruck, Universitätsbibliothek, cod. 87, fol. 120r, fotografia, 31 × 23 cm. Cfr. Warburg 2001, 9.

**2<sup>1</sup>.** *Eeta dinnanzi alla salma di suo figlio Apsirto (o Oineo di fronte alla salma del figlio Meleagro), La fuga di Giasone e Medea*, da Giovanni Boccaccio (versione di John Lydgate basata su una traduzione di Laurent de Premierfait), *The Fall of Princes*, 1450-1460 ca., manoscritto miniato, area di produzione identificata Suffolk (Bury St Edmunds?), 30 × 21 cm, Londra, British Library, MS Harley 1766, fol. 31v, facsimile.

**2<sup>2</sup>.** *Scene della storia di Medea, Creusa in fiamme, Medea che uccide i suoi figli*, ibidem, fol. 33r, facsimile.

**3.** *Scene della storia di Medea, Ringiovanimento di Esone: Medea viaggia sul carro per raccogliere tutte le erbe necessarie per la pozione, Medea sacrifica un ariete e prega Ecate ed Ebe, Medea sgozza l'anziano Esone*, xilografia da Ovidius Naso Publius, *Metamorphoseon Libri XV*, Venetiis: apud Nicolaum Moretum, 1586, lib. 7, p. 135, riproduzione presumibilmente tratta dall'esemplare Londra, The Warburg Institute, collocazione NCH 407, 31 × 23 cm.

**4.** Agostino Di Duccio, *Il miracolo di San Bernardino da Siena*, con figura femminile e fanciulli associata da Warburg al tipo archeologico di Medea con i figli, rilievo sopra il portale di sinistra, 1457-1461, portico: 388 × 922 cm, Perugia, oratorio di San Bernardino, fotografia, 18,8 × 24,5 cm. Cfr. Warburg 2001, 303, 320, 359; Warburg 2012a, 314/12.

**5.** Maestro Giorgio (Giorgio Andreoli), *Carità*, figura femminile e fanciulli associata da Warburg al tipo archeologico di Medea con i figli, da un'incisione di Marcantonio Raimondi da Raffaello, 1520, piatto (ora frammentario), 25,5 cm (d.), Firenze, Museo Bardini, fotografia, 10,2 × 6 cm, sul verso: «Subbio-T. Fassung M.N. v. Erdmann. 20. Okt. 29».

**6.** Georg Pencz, *Cristo e i bambini*, con figura femminile e fanciulli associata da Warburg al tipo archeologico di Medea con i figli, 1548 ca., acquaforte, 80 × 117 mm, fotografia, 11 × 16 cm.

**7.** Ercole de' Roberti, *La moglie di Asdrubale e i suoi figli*, già interpretata come *Medea e i suoi figli*, 1490-1493, tempera su tavola, 47,3 × 30,6 cm,

Washington D.C., National Gallery of Art, fotografia, 26,5 × 19 cm. Cfr. Warburg 2012a, 314/19.

**8.** Luca Signorelli, *Flagellazione di Cristo*, 1482-1485, tempera su tavola, 84 × 60 cm, Milano, Pinacoteca di Brera, fotografia, 27,5 × 19,5 cm.

**9.** Ercole de' Roberti, *Calvario*, con figura femminile e fanciulli associata da Warburg al tipo archeologico di Medea con i figli, dalla predella con *Storie di Cristo* dell'altare maggiore, chiesa di San Giovanni in Monte, Bologna, 1482-1486, tempera su tavola, 35 × 118 cm, Dresda, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, facsimile, 9,1 × 28 cm. Cfr. Warburg 2012a, 314/17.

**10.** Maestro dell'Orfeo Lanckoroński (Bottega di Michele da Verona?), *Orfeo che incanta gli animali*, come Buon Pastore, fine XV – inizio XVI secolo, tela, Cracovia, Zamek Królewski na Wawelu (Castello Reale del Wawel), Collezione Lanckoroński (già Vienna, Palais Lanckoroński), fotografia, 29,8 × 12,8 cm.

**11.** Maestro di scuola ferrarese, *La morte di Orfeo*, 1465 ca., acquaforte, 146 × 215 mm, Amburgo, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, tavola I da Warburg 1905, 30,5 × 40,5 cm. Cfr. Warburg 2012a, 128/7, 256/2, 284/13, 294/3, 324/6, 376/13.

**12.** Jacopo del Sellaio, storie di *Orfeo*, *Plutone concede a Orfeo il permesso di ricondurre sulla terra Euridice*, *Euridice afferrata per i capelli è trascinata nuovamente nell'Ade (?)*, 1470-1480, tempera e olio su tavola, spalliera, 59 × 179 cm, Kiev, già Vienna, collezione Lanckoroński, Kiev, Museo Bohdan e Varvara Khanenko, fotografia, 8 × 24 cm. Cfr. Warburg 2012a, 128/2d, 294/1, 324/5d.

**13.** Baldassarre Peruzzi, *La morte di Orfeo*, dettaggio, 1509-1510, affresco, Roma, Villa Farnesina, Sala del Fregio, fotografia, 10,4 × 17,5 cm. Cfr. Warburg 2012a, 350/13, 376/25.

**14.** *Orfeo come mago*, illustrazione a piena pagina in campo aperto, da: *Ordine delle Nozze dell'Illustrissimo Signore Meser Constantio Sfortia de Aragonia et della Illustrissima Madonna Ca(m)illa de Aragonia sua consorte nella(n)no 1475, 1480*, manoscritto pergameneo, 20,6 × 14 cm, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Urb. lat. 899, resoconto illustrato delle feste di Novillara e Pesaro per le nozze di Costantino Sforza e Camilla d'Aragona, realizzato per Federico da Montefeltro (?), fol. 64v, fotografia, 18 × 11,6 cm.

**15.** Attribuito a Filippino Lippi, *Due streghe che mescolano il calderone magico*, 1495-1502, disegno a penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito, biacca, 256 × 155 mm Firenze, Gallerie de-

gli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 203 E, fotografia, 27 × 18,5 cm. Cfr. Warburg 2001, 146; Warburg 2012a, 344/4.

**16.** Albrecht Altdorfer, *Sabba delle streghe*, 1506, disegno, 180 × 124 mm, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, fotografia, 20,6 × 14 cm.

**17<sup>A</sup>.** Attribuito ad Andrea Riccio (o a Francesco da Sant'Agata), *Ecate (o Prudentia) con tre volti e vesti mosse*, presunta area di produzione Padova, 1500 ca., bronzo, 27 × 16,3 × 12,7 cm, già identificata nell'inventario della collezione di Marcantonio Michiel (XVI sec.), Berlino, Staatliche Museen, Skulpturensammlung, fotografia (ripresa frontale), 18,4 × 12 cm. Cfr. Warburg 2001, 320; Warburg 2012a, 338/9.

**17<sup>B</sup>.** Attribuito ad Andrea Riccio (o a Francesco da Sant'Agata), *Ecate (o Prudentia)*, fotografia (ripresa del dorso). Cfr. Warburg 2001, 320; Warburg 2012a, 346/16.

**18.** Andrea del Castagno, *Davide con la testa di Golia*, associato da Warburg al tipo archeologico del *Pedagogo* dei Niobidi, 1450 ca., tempera su scudo da parata di cuoio e legno, 115,5 × 76,5 cm in alto, 40,6 cm in basso, già Derbyshire, collezione Locko Park, Washington D.C., National Gallery of Art, fotografia, 25,5 × 19 cm, sul verso: «Expression: Victory & Defeat – Inversion» (Espressione: Vittoria e Sconfitta – Inversione).

**19.** Circolo di Baccio Baldini, *Pirro (Neoptolemo) che sacrifica Polissena sulla tomba di Achille*, già attribuito a Maso Finiguerra, da *Florentine Picture-Chronicle*, fol. 38r, 1470-1475 ca., disegno, 326 × 226 mm, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, riproduzione, 22 × 17 cm, presumibilmente tratta da *Florentine Picture Chronicle* 1898, tav. LXI, Londra, Warburg Institute Library, collocazione CNA 680.F35, sul verso: «Entfernt verwandt Amaz. Kampf Reinach St. I S. 16» (Apparentato alla lontana [con] Amazzonomachia Reinach St. I pag. 16). Cfr. Warburg 2001, 417.

**20.** Gianfrancesco Caroto, *Eracle come Vitorum Dominator*, Eracle con la sferza aggredisce una figura (Fortuna?) tenendola per il ciuffo di capelli, rovescio della medaglia di Bonifazio Paleologo II, marchese di Monferrato, 1517-1518, fotografia, 6 × 5,5 cm.

**21.** Antonio del Pollaiuolo, *Lotta o Ercole e Caco (?)*, già ricondotto a un sarcofago con storie di Penteo del Camposanto di Pisa (v. qui *Mnemosyne* 5.14), II secolo d.C., 1471 ca., disegno a penna e inchiostro, 366 × 279 mm, Torino, Musei reali-Biblioteca reale, fotografia, 27,5 × 19,9 cm.

(K.M.)