



Fotografia del pannello per la tavola 42
dell'atlante *Mnemosyne*, cosiddetta
"ultima versione", agosto-ottobre 1929

Pagina successiva
Restituzione del layout del pannello
per la tavola 42 di *Mnemosyne*



42



TAVOLA 42

«Inversione energetica» è il termine con cui Warburg definisce un meccanismo cruciale del reimpiego di *Pathosformeln* antiche in epoche postantiche. Caratteristica costante del suo uso lessicale, il ricorso a strumenti concettuali tratti dalle scienze della natura gli consente in questo caso di enunciare in forma sintetica e densa un fenomeno ricorrente nella storia delle immagini: il mutamento radicale di significato che un'identica formula può assumere al mutare di un contesto, di un'epoca, o dell'intenzione di un artista. Gli esempi raccolti sulla tavola 42 espongono il meccanismo di «inversione» in un gioco sottile di contrappunti visivi, svolgendo il tema della raffigurazione del dolore.

Firenze è il luogo che dà vita e forma alla riflessione articolata su questa tavola. L'iconografia cristiana del compianto è il tema dominante degli esempi fiorentini, dagli intensi rilievi di Bertoldo di Giovanni (42.12, 42.14), fino al Pulpito della Passione della basilica di San Lorenzo, ultima opera di Donatello (42.15¹⁻²). Ed è a Firenze che Warburg trova un suggerimento decisivo per interpretare il riuso di *Pathosformeln* antiche in termini di «polarità», in una catena testuale inattesa che ha affascinato gli interpreti successivi.

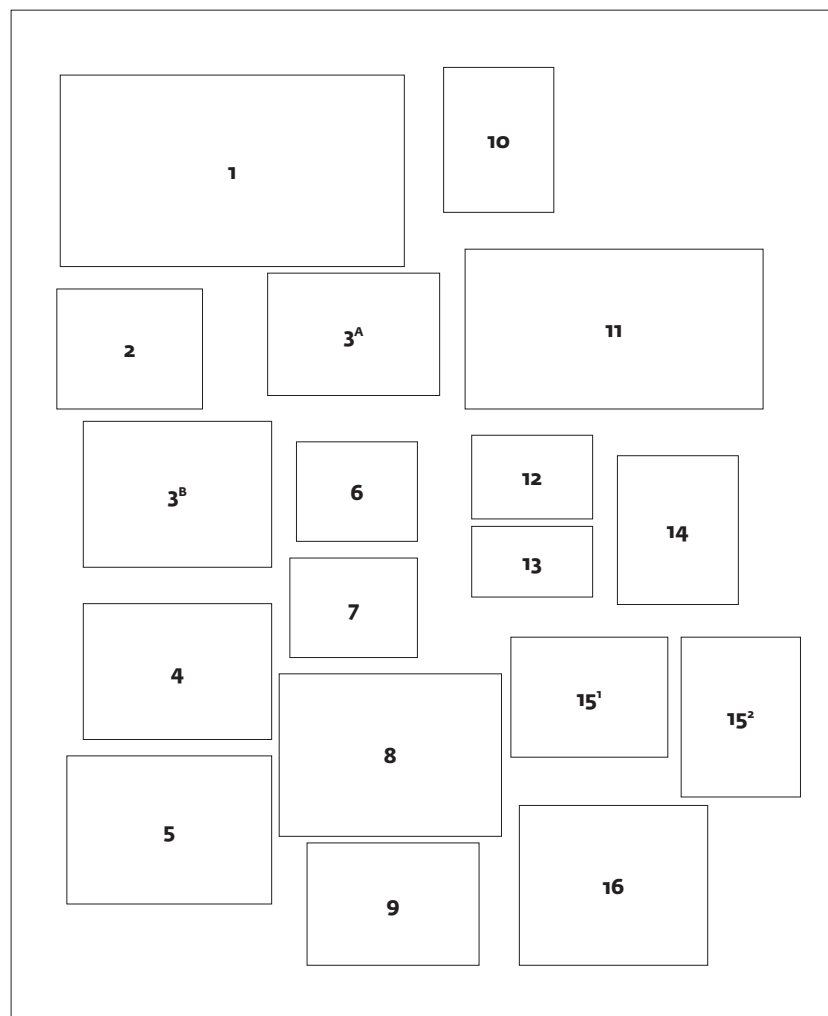
In cerca di una «legge psicologica» capace di spiegare fenomeni di mutamento dello stile artistico (Warburg [1888-1903] 2015), alla Biblioteca Nazionale di Firenze Warburg si imbatte in uno studio di Charles Darwin, *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872), che si sofferma sulla prossimità, quasi sovrapponibile, dell'espressione di stati emotivi estremi. Gioia e disperazione, riso sfrenato e pianto convulso si esprimono tramite atteggiamenti mimici molto simili, notava il biologo, che rinviava a un'osservazione analoga di Sir Joshua Reynolds: un artista come Baccio Bandinelli usa i gesti frenetici di una baccante antica per raffigurare il dolore di una Maddalena sotto la croce.

Ricorrere alle riproduzioni di opere d'arte per analizzare la mimica e la fisiognomica è una pratica impiegata da vari autori a fine Ottocento, in una corrente di studi che lega l'estetica alla psicologia fisiologica (tra le letture di Warburg, il fisiologo Theodor Piderit; nel quadro della storia del darwinismo fiorentino, si distingue l'opera di Paolo Mantegazza, cfr. cat. 38, e il saggio di J. Murano).

Il «pathos del dolore» appare a Warburg come uno dei poli estremi in cui può sprigionarsi una riserva di energia, in grado di riattivarsi con segno uguale e contrario anche al polo opposto della carica espressiva. In una tensione costante tra analisi storica e teoria evolucionistica, questa tavola di *Mnemosyne* si concentra sul riuso dell'Antico, e costruisce un rimando «etimologico» alla selezione di esempi di pathos dionisiaco sulle tavole 4 e 5.

Sui rilievi delle cappelle funerarie degli esponenti della borghesia fiorentina, il compianto ripete il linguaggio dei sarcofagi antichi con scene tratte dal mito (la morte di Alceste per Francesca Tornabuoni [42.3^{A-B}], il lamento sul corpo di Meleagro per Francesco Sassetti [42.4]). Questa intensificazione dello stile «all'antica» introduce però nel contesto ecclesiastico una «sfrenata esuberanza pagana di espressione» (Warburg 1907). Il principio della «polarità» si offre allora come chiave per spiegare le ambivalenze della tradizione figurativa. È la stessa idea di «polarità» che informa la teoria della metamorfosi di Goethe e le teorie estetiche del Settecento tedesco; ed è l'idea di «polarità» che Warburg leggeva in Nietzsche e nella sua immagine dell'Antichità greca come «erma bifronte» di Apollo e Dioniso.

Se un richiamo implicito alle profondità del mito si può leggere come in filigrana dietro ciascuna delle immagini sulla tavola 42 (la menade sotto



la croce e la Maddalena di Bertoldo [42.14]; le scene di *sparagmòs*, smembramento rituale, di Penteo e il giovane risanato da Sant'Antonio sul rilievo padovano di Donatello [42.1]), anche le scelte arbitrarie di taglio e dimensione delle foto sulla tavola suggeriscono una trama implicita di lettura: l'«inversione energetica» diventa giustapposizione sul piano.

Due fotografie di grande formato scandiscono visivamente la parte superiore del pannello, in un'alternanza «polare» di significato: a sinistra in alto, l'esposizione del corpo di un infermo risanato appare come un dettaglio sul bordo anteriore di una complessa scena prospettica (42.1); a destra, l'esposizione del corpo morto di Cristo occupa l'intero primo piano, con assoluta chiarezza e frontalità nel dipinto di Cosmè Tura (42.11). Sottolineata dal perimetro semicircolare della lunetta, questa immagine genera una sequenza di associazioni visive a partire dalle figure di piangenti sullo sfondo. La giustapposizione verticale del *Compianto* di Bertoldo e di un *Baccanale di putti* condensa quasi in un punto centrale l'«inversione energetica» su cui si fonda l'intero argomento. Sulla parte inferiore, il ritmo sembra sfumare verso la compostezza definitiva, immobile e malinconica, della *Deposizione* di Vittore Carpaccio (42.16). Quest'ultima «inversione», dal grido di dolore al silenzio, appare mediata dall'ingrandimento arbitrario del disegno di Montorsoli agli Uffizi (42.8), dove le braccia levate delle piangenti contrastano con l'impassibilità delle membra di Cristo. Meditazione di portata antropologica, ripresa in chiave di storia sociale da uno studio di Philippe Ariès, la morte del Salvatore è una morte tutta umana, e «apre l'Atlante» a una catena visiva incentrata sulla *Pathosformel* del cosiddetto «braccio della morte». Da Raffaello a Caravaggio, dalla

Morte di Marat di Jacques-Louis David fino alle dense riletture di William Kentridge (cat. 65-68), questa formula si rivela capace di «invertire» un gesto di sconfitta in un abbandono mistico, o ancora in un simbolo di protesta civile e rivoluzionaria. In un'inversione ancora più letterale, il grido diventa silenzio rappreso nell'immagine di tre donne viste di spalle – il capo coperto, il passo pacato – che piangono uno dei tragici naufragi di Lampedusa (cat. 67).

(G.T.)

Fonti di archivio
Mnemosyne titoli

Bibliografia
Warburg 2001; Warburg 2012a; MNE MOSYNE. The Original 2020

Pathos del dolore inversione energetica
(Penteo, Menade sotto la croce).
Lamentazione funebre borghese, eroicizzata.
Lamentazione funebre ecclesiastica. Morte
del Salvatore (cfr. tavola 4). Sepoltura.
Meditazione sulla morte.
(Mnemosyne titoli, 42)

1. Donatello, *I miracoli di Sant'Antonio. Il piede riattaccato*, pannello dell'altare maggiore, 1447-1450, rilievo in bronzo, 57 × 123 cm, Padova, basilica di Sant'Antonio da Padova, fotografia, 30,5 × 54 cm. Cfr. Warburg 2012a, 312/7, 376/5.

2. Donatello, *La sepoltura di Cristo*, 1447-1450, pietra di Nanto, 139 × 188 cm, Padova, basilica di Sant'Antonio da Padova, fotografia, 18 × 22,5 cm. Cfr. Warburg 2012a, 312/11.

3^A. Andrea del Verrocchio (bottega), *Morte di Francesca Pitti Tornabuoni dopo il parto*, identificato come rilievo per la tomba di Francesca Tornabuoni in Santa Maria sopra Minerva a Roma, 1477 ca., rilievo in marmo, 45,5 × 170,5 cm, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, fotografia, 19 × 25 cm. Cfr. Warburg 2012a, 334/6.

3^B. Andrea del Verrocchio, *Morte di Francesca Pitti Tornabuoni dopo il parto*, dettaglio delle figure della lamentazione da 42.3^A, rilievo in marmo, facsimile di fotografia, Cfr. Warburg 2012a, 334/10.

4. Attribuito a Giuliano da Sangallo, *Compianto del defunto*, alla maniera di un rilievo di sarcofago antico (sarcofago romano con scene della vita di Meleagro, 170-180 d.C., fino al 1902 a Firenze, palazzo Montalvo; Milano, collezione Torno, già collezione Simonetti), dettaglio della tomba di Francesco Sassetti, 1486, pietra serena, bassorilievo, Firenze, basilica di Santa Trinita, cappella Sassetti, facsimile di fotografia.

5. Raffaello, *La deposizione*, 1506 ca., disegno a penna e inchiostro, pietra nera e stilo, 228 × 318 mm, bozzetto per la pala Baglioni (già Perugia, San Francesco; 1608 Roma, collezione Scipione Borghese), Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1855, 0214.1; fotografia, 20 × 28,2 cm. Cfr. Warburg 2012a, 334/3.

6. Luca Signorelli, *Trasporto del corpo del defunto*, grisaille alla maniera di un rilievo di sarcofago antico, dettaglio sullo sfondo della *Pietà*, 1500-1502, affresco, Orvieto, Duomo, cappella di San Brizio, fotografia, 15,15 × 19,5 cm.

7. Andrea Mantegna (bottega), *La deposizione di Cristo*, inizio 1470, bulino, 298 × 441 mm, Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, fotografia, 12 × 16,4 cm.

8. Giovanni Angelo da Montorsoli, *La sepoltura di Cristo*, seconda metà del XVI secolo, disegno a penna e inchiostro, 141 × 215 mm, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 14525 F, fotografia, 25,5 × 35 cm.

9. Andrea Briosco (Andrea Riccio), *Agonia dello studioso Girolamo della Torre* con lamentazione, parte del monumento funerario di Girolamo e Marcantonio Della Torre dalla chiesa di San Fermo Maggiore a Verona, 1516-1521 ca., rilievo in bronzo, 37 × 49 cm, Parigi, Musée du Louvre, fotografia, 20,5 × 27,2 cm. Cfr. Warburg 2001, 322.

10. Girolamo Pennacchi (Girolamo da Treviso il Giovane), *I miracoli di Sant'Antonio. Il piede riattaccato*, 1525, grisaille, Bologna, basilica di San Petronio, cappella di Sant'Antonio, fotografia, 23,8 × 18,5 cm. Cfr. Warburg 2012a, 312/4, 376/17.

11. Cosmé Tura, *Pietà*, lunetta della pala d'altare del Polittico Roverella, Ferrara, basilica di San Giorgio fuori le mura, 1474, tempera e olio su tavola, 132 × 268 cm, Parigi, Musée du Louvre, fotografia, 26,5 × 48 cm.

12. Bertoldo di Giovanni, *Compianto sul Cristo morto*, 1460-1465, rilievo in bronzo, 14 × 21 cm, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, fotografia, 14 × 18,6 cm. Cfr. cat. 64.

13. Artista anonimo (Olanda, Fiandre), *Baccanale di putti*, secondo quarto del XVII sec., rilievo in bronzo, 9,93 × 16,1 cm, già identificato come opera di ambito italiano, datato XV-XVI sec., Firenze, Museo Nazionale del Bargello, fotografia, 11,2 × 18,5 cm.

14. Bertoldo di Giovanni, *Crocifissione* con figure all'antica, 1485-1490 ca., rilievo in bronzo, 60,5 × 61,5 cm, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, fotografia, 24 × 18,5 cm. Cfr. Warburg 2012a, 314/10.

15¹. Donatello, *La deposizione di Cristo* con figure all'antica, 1460 ca., rilievo in bronzo del pulpito, Firenze, basilica di San Lorenzo, fotografia, 19 × 24,5 cm.

15². Donatello, *La sepoltura di Cristo* con figure all'antica, 1460 ca., rilievo in bronzo del pulpito, Firenze, basilica di San Lorenzo, fotografia, 25 × 19,1 cm.

16. Vittore Carpaccio, *Preparazione della tomba di Cristo*, 1505 ca., tempera su tela, 145 × 180,5 cm, presumibilmente realizzata per la chiesa di San Giobbe a Venezia, Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, fotografia, 25,8 × 20,5 cm. Cfr. Warburg 2001, 260.

(K.M.)