

**119**

settembre **2014**

ENGRAMMA • 119 • SETTEMBRE 2014  
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-64-5

# Aby Warburg e le origini di Mnemosyne

a cura di Monica Centanni, Daniela Sacco

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE  
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-64-5

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di rocolino,  
olivia sara carli, claudia daniotti, francesca dell'aglio, simona dolari, emma filipponi,  
silvia galasso, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini,  
daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt  
w. forster, fabrizio lollini, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

*this is a peer-reviewed journal*

- 5 Editoriale  
Monica Centanni, Daniela Sacco
- 8 Aby Warburg, *Die römische Antike in der Werkstatt Ghirlandaios*.  
Traccia della conferenza alla Biblioteca Hertziana di Roma (19 gennaio 1929)  
nota introduttiva e traduzione italiana di Silvia De Laude
- 30 Mario Praz, Review on *Gesammelte Schriften* by Aby Warburg  
edited by Elizabeth Thomson
- 33 Mario Praz, Review on *Gesammelte Schriften* by Aby Warburg  
testo originale ["Pan" 1934]
- 36 Dalla Pathosformel all'Atlante del linguaggio dei gesti  
Claudia Wedepohl
- 58 Aby Warburg and the "Wie der Metapher"  
A Presentation to Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of images,  
by Christopher Johnson
- 71 The Angel and the Head-huntress. A Reading of Plate 47 of Mnemosyne Atlas  
by Mnemosyne Seminar group of ClassicA | Centre for Classical Studies  
Iuav, edited by Elizabeth Thomson
- 89 The Angel and the Head-huntress. A Reading of Plate 47 of Mnemosyne Atlas  
versione italiana
- 107 Aby Warburg biologo delle immagini. Sull'edizione italiana delle  
Opere complete  
Intervista di Silvia De Laude a Maurizio Ghelardi, curatore dell'edizione  
Aragno
- 117 The Nachleben of Mnemosyne  
a new section of Engramma | Mnemosyne Atlas, by Emily Verla Bovino
- 118 Aby Warburg and Mnemosyne Atlas: Bibliography (September 2014)  
Emily Verla Bovino, Monica Centanni, Daniela Sacco
- 120 Progetto Mnemosyne | Centro studi classicA Iuav. Video di presentazione  
a cura di Alberto Giacomini e Anna Fressola



# Dalla Pathosformel all'Atlante del linguaggio dei gesti\*

La morte di Orfeo di Dürer e il lavoro di Warburg sulla storia della cultura basata su una teoria dell'espressione\*

Claudia Wedepohl

traduzione a cura di Alessandra Pedersoli

La conferenza dal titolo *Dürer e l'antichità italiana* [*Dürer und die italienische Antike*] che Aby Warburg tenne il 5 ottobre 1905 ad Amburgo per la XLVIII *Versammlung der deutschen Philologen und Schulmänner* nella cosiddetta sezione combinata (il testo completo di 50 pagine manoscritte sarà pubblicato in *Aby Warburg. Gesammelte Schriften. Studienausgabe. Kleine Schriften und Vorträge*) e nella quale per la prima volta pubblicamente – anche se una volta sola – utilizzò il termine *Pathosformel*, non è un lavoro isolato. È anzi parte della ricerca, impostata da Warburg su larga scala e mai portata a termine, sulla “Evoluzione stilistica nella pittura profana del



Prima pagina del manoscritto della conferenza *Dürer und die italienische Antike*, WIA, III. 61.6.1, f. 1 [© The Warburg Institute, London].

primo Rinascimento”, ricerca che oggi possiamo ricostruire solo attraverso una serie di singoli studi editi e una svariata raccolta di abbozzi [Lo stu-

dio di Warburg, da cui non è emersa né una tesi di abilitazione né il tanto annunciato *Buch über die Anfänge selbständiger weltlicher Malerei*, ha avuto diversi titoli provvisori tra cui *Das Festwesen als vermittelnder Ausbildner der gesteigerten Form*, *Der Kampf um den Stil* e *Versuch einer Phaenomenologie des Stilwandels im 15. Jahrhundert als Comparationserscheinung* (Warburg [1932] 1998, 445; WIA [Warburg Institute Archive, London], III.62.2.2.-5, III.65.4.1, III.66.1.1, III 2.1, 004/001289-001293. Treml, Weigel, Ladwig 2010, 31-38, 187-197; Gombrich 1970, 96-185).

A partire dal trasferimento di Warburg a Firenze, nel 1897, questo progetto lo avrebbe tenuto occupato per più di un decennio e avrebbe trovato infine una sorta di rinascita nell'atlante di immagini [*Bilderatlas*] *Mnemosyne* iniziato negli anni '20 del Novecento, e poi rimasto incompiuto.

L'analisi del disegno di Albrecht Dürer *La morte di Orfeo* in tale contesto si proponeva come caso di studio: un contributo per una visione radicalmente nuova della "storia dello stile" che aveva l'obiettivo di rivalutare l'influsso dell'antico sulla rappresentazione dell'uomo nella pittura all'inizio dell'età moderna (WIA, III.61.6.1, f. 3 e GC [General Correspondence], Aby Warburg a Karl Dilthey, 2.8.1906). Solo in seconda istanza Warburg voleva, con il suo saggio, riconsiderare l'immagine di quello che è ritenuto il massimo artista tedesco del Rinascimento (Gombrich 1970, 181 ss.; Schell-Glass 1998, 80-87).

### Tra Bonn, Strasburgo, Firenze e Amburgo: la ricerca di costanti e varianti

Il foglio con l'Orfeo disegnato da Dürer a Venezia nel 1494, che Warburg aveva posto al centro della sua conferenza in totale sintonia con gli interessi di filologi classici e archeologi, aveva attirato la sua attenzione già molto tempo addietro, il programma della conferenza mostra per altro che questa sezione fu dedicata quasi esclusivamente a temi di filologia classica. Il disegno è citato per la prima volta nella raccolta di materiali per la dissertazione che Warburg elaborò a Strasburgo sui dipinti mitologici di Botticelli *La nascita di Venere* e *la Primavera* (WIA, III.39.1.1, f. 27, III.39.2.5, ff. 1 e 3). Già nella sua tesi, presentata nel dicembre 1891, Warburg pone il disegno, anche se solo in un inciso, in una possibile relazione con Angelo Poliziano (1454-1494), l'umanista nel quale sostiene di aver individuato l'ispiratore delle mitologie di Botticelli. Come scrive Warburg nella sua tesi, il disegno di Orfeo di Dürer, o piuttosto l'invenzione del motivo, risale sicuramente alla *Fabula di Orfeo* di Poliziano, e quindi, in sostanza, a uno dei più antichi

testi teatrali profani italiani (Warburg [1932] 1998, 37; la *Fabula di Orfeo* è oggi datata al 1480).

Già nella fase preparatoria della sua tesi, Warburg aveva cercato di dare una spiegazione totalmente nuova delle citazioni classiche che apparivano immotivate – e perciò apparentemente di maniera – nei dipinti mitologici del primo Rinascimento fiorentino (Tremi, Weigel, Ladwig 2010, 685). Era rimasto colpito da queste citazioni dall'antico non solo in relazione alla pittura, ma anche alle prescrizioni della trattatistica artistica dell'epoca, e alla produzione poetica dello stesso periodo. Quale loro modello secondo Warburg si poteva prendere in considerazione soltanto l'opera di Ovidio.

Contrariamente a uno storico dello stile di orientamento conservatore, a Warburg non importavano solo dimostrazioni e attribuzioni di derivazioni formali da una non meglio definita “antichità” tramandata attraverso immagini e testi. Già nella sua dissertazione sosteneva, seppure dapprima in modo molto contenuto, l'ipotesi di un particolare interesse degli artisti (e dei loro “ispiratori”) per i segni puramente esteriori del movimento, i cosiddetti “accessori in movimento”, come indizio del loro fondamentale bisogno di esprimere un moto interiore, un'eccitazione del *pathos*.

Questo approccio alternativo, esplicitamente psicologico, alla spiegazione di un fenomeno stilistico attesta l'intensa riflessione di Warburg sulla contemporanea psicologia dell'espressione, e inizia a venire alla luce già nella sua tesi. Il giovane studioso per ora si limita a rinviare, in una nota preliminare, e di passaggio, ad analoghe conclusioni che si potrebbero trarre dai lavori del filosofo Theodor Vischer (1807-1887) e di suo figlio, Robert Vischer (1847-1933), storico dell'arte – vale a dire che: “nei circoli degli



*Albrecht Dürer, Morte di Orfeo, 1494, penna e argento su pergamena, Amburgo, Kunsthalle.*



artisti impegnati nelle loro creazioni si potrebbe osservare il senso per l'atto estetico dell'empatia, nel suo divenire, forza creatrice di stile" (Warburg parla *dipsychologische Ästhetik*, Warburg [1932] 1998, 5). Solo nelle famose 'Quattro Tesi', unite alla dissertazione dottorale come base di supporto della sua argomentazione, Warburg, ricapitolando le sue conclusioni, cerca di mettere a frutto i risultati ottenuti collegandoli all'estetica dell'empatia – senza aver comunque fatto ulteriormente verifiche sui materiali. Ora, all'interno delle 'Tesi' si trova per la prima volta un'affermazione che rinvia alla concezione di Warburg, secondo cui la formula patetica [*Pathosformel*] – qui non ancora esplicitamente nominata – in quanto espressione affettiva, non è la copia di un modello realmente esistente, ma l'imitazione di un'esperienza ancestrale antropologicamente radicata. Nella prima 'Tesi' parla letteralmente di immagine fissata di uno stato dinamico originariamente osservato in dettaglio nella realtà. Nella terza 'Tesi' si parla inoltre di "una immagine mnemonica di generici stati dinamici che risente della nuova impressione", e che in seguito si proietterebbe inconsciamente nell'opera d'arte come tratto idealizzante, determinando quindi il grado di dinamicità dell'oggetto rappresentato (per *Umfangbestimmung* e *Umriss* si vedano Zumbusch 2004, 213; Erkardt 2009; Wedepohl 2014, 22, 45-46). Questo 'oggetto' è peraltro in Warburg sempre la figura umana, ma cosa esattamente intenda per 'memoria di stati dinamici' per il momento non viene ulteriormente chiarito. Chiaro è comunque che Warburg, da questo primo momento in poi, nelle sue ricerche persegue apertamente tre approcci diversi ma incrociati: psicologico, antropologico e tipologico.

1. Inizialmente Warburg sviluppa la sua teoria di una psicologia dell'empatia e dell'espressione che trova la prima implicita formulazione nel saggio del 1907 *Le ultime volontà di Francesco Sassetti*. Già in un breve testo su Botticelli del 1898 aveva elogiato la capacità dell'artista di esprimere "l'intero ciclo vitale dei sentimenti umani, dalla pacata malinconia all'agitazione violenta" (Warburg [1932] 1998, 63). Nello studio su Sassetti, che tratta la psicologia di un mercante del primo Rinascimento (studio condotto però solo un anno dopo la conferenza su Dürer) è esposta più chiaramente la sua tesi della polarità riflessa nella psiche. Come già precedentemente per l'allusione ai concetti di "malinconia" e di "eccitazione", a Warburg interessano qui sostanzialmente i due estremi. La percezione razionale e irrazionale, cioè la percezione istintiva o primitiva, e l'atteggiamento che ne deriva. In questi estremi vede delle costanti antropologiche che identifica con i "poli estremi dell'ampiezza d'oscillazione dell'antichità": rapimento dionisiaco e calma apollinea (WIA, III 2.1, 004/001486; Michels, Schoell-Glass 2001, 399). La psiche umana, che Warburg immagina oscillante tra questi poli,

svilupparebbe o il bisogno inconscio di vicinanza a un oggetto, o la capacità cosciente di distanziarsi dallo stesso oggetto. Sulla base di queste considerazioni teoriche, Warburg spiega l'attivo ricorso alle 'preconiazioni' antiche dell'inizio dell'età moderna come soddisfazione dell'impulso interiore – per così dire antropologicamente radicato nell'uomo, sia come creatore sia come fruitore – di dar forma alle istanze che di volta in volta avverte. A questo scopo le preconiazioni cosiddette "antiche" avrebbero messo a disposizione l'intero spettro delle impronte espressive collocate fra autocontrollo ed estasi, a cui in particolare si sarebbe fatto ricorso nella rappresentazione della "vita in movimento", a imitazione della vita reale. Come scrive Warburg nei suoi appunti per la conferenza su Dürer, proprio l'Antichità classica avrebbe procurato con testi come i poemi di Ovidio, gli "ingredienti per la raffigurazione della vita idilliaca o drammatica in movimento" (WIA, III.61.5, f. 2), intesa sia in senso fisico che psichico. Secondo le sue osservazioni, le preconiazioni antiche ricomparirebbero innanzitutto nelle opere teatrali che stavano diventando popolari nelle corti dei principi italiani nella seconda metà del XV secolo (Tremblay, Weigel, Ladwig 2010, 686). Questa osservazione è sicuramente in diretto rapporto con le nozioni che Warburg ricava dagli scritti di Jakob Burckhardt: citando a questo proposito lo storico della cultura – "l'essenza della festa italiana nella sua forma più elevata è un vero trapasso dalla vita all'arte" – anche Warburg volge lo sguardo a fenomeni quali "il corteo della festa", in cui a suo avviso "la gioia di vivere pagana [...] si era preservata in un ricettacolo di sopravvivenza popolare" (Warburg [1932] 1998, 37, 66). Tuttavia ancor più lo interessava la "vita drammatica" che si trovava al centro di un'opera teatrale come l'*Orfeo* di Poliziano. Perché, si chiede Warburg, si era improvvisamente riscoperto il tema mitologico di Orfeo, se non vi era un particolare interesse per il suo nucleo tragico, per l'esperienza ancestrale dell'espressione patetica dei sentimenti trattenuta nel mito?

2. La seconda linea di ricerca di Warburg è la ricostruzione dei fondamenti antropologici profondi fissati nel mito e nel rito, che ai suoi occhi improntano ogni culto; in quel caso si trattava dell'uccisione del dio e della sua risurrezione come mistero centrale dell'antica rappresentazione della danza sacrificale. Su un foglietto dell'anno 1906 Warburg appunta: "La morte di Cristo, posta sotto il profilo tipologico in parallelo con la morte di Orfeo – non c'è nulla di blasfemo, così è [...] naturale per una mente religiosa" (WIA, III.2.1, 004/001473). Warburg era giunto a questa convinzione perché per lui il vero nucleo del mistero era l'elemento metafisico della catarsi e credeva che la catarsi fosse l'obiettivo di ogni azione religiosa. In un altro foglio degli stessi appunti pensa la furia prototipica delle Menadi come un

riflesso primitivo che si potrebbe scatenare in qualsiasi momento “nella bestia sempre uguale, genere: homo sapiens”, inoltre: “Sul ritorno dell’uguale / L’inibizione dell’azione di riflesso da parte della cultura. / La Chiesa ha introdotto questa inibizione attraverso il sacrificio della messa, in sostituzione del reiterato, reale, sacrificio umano / Cattolico: legato ancora alla singola azione sacerdotale/ evangelico: solo a quella concettuale” (WIA, III.2.1, 004/001482; la nota è datata 6.XI [1]906, ma la citazione della “stessa vecchia bestia” si riferisce all’articolo della *Frankfurter Zeitung* incollato nel brogliaccio con la conferenza, che riporta la notizia di un omicidio rituale nel Caucaso; si veda Schoell-Glass 1998, 87-94).

Queste poche frasi contengono già *in nuce* quella teoria della cultura che Warburg cercava di ricostruire tra i due estremi, stato selvatico e civilizzazione, e la cui prefigurazione credeva parimenti di ravvisare nella rappresentazione della danza sacrificale arcaica. Del resto, già alla metà degli anni Novanta dell’Ottocento, si era occupato di teatro di danza all’antica, una ricerca che era sfociata nel suo saggio *Costumi teatrali per gli intermezzi del 1589* (1895) – ma in quella fase “il problema del dionisiaco [...] era ancora molto lontano”. Solo nel 1905 – come egli stesso scrisse nella sua copia personale della *Nascita della tragedia* – Friedrich Nietzsche gli avrebbe fornito il lessico per un’interpretazione antropologica della rinascita della tragedia (c’è una nota manoscritta in Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie. Oder Griechentum und Pessimismus*, Leipzig 1886 – Warburg Institute Library, siglatura AMH 700 – su una pagina vuota dopo la 144; Warburg [1932] 1998, 432-437; Weigel 2006, 246 ss.). Il risultato al quale allora Warburg giunse è sorprendente: Poliziano era riuscito addirittura a intensificare ulteriormente l’espressione dell’estasi coniata da Ovidio con l’immagine delle Menadi vendicatrici. Evidentemente nella sua versione della leggenda sopravviveva il *topos* medievale della cardiofagia, cui si allude quando, nella tragica scena finale dell’*Orfeo*, le donne deliranti strappano il cuore dal petto di Orfeo prima di smembrare il suo cadavere (WIA, III.61.6, f. 20, III.61.5, f. 5; su *Herzessen*: Warnke, Brink 2000, 132 ss, tav. 79; Stimilli, Wedepohl 2008, 49). Con esempi come questo Warburg, appoggiandosi alla folgorante formulazione di Nietzsche sulla duplicità relativa all’essenza di Apollo e di Dioniso, intendeva stabilire un parallelo fra le tendenze della psiche umana e la gamma espressiva di antiche preconiazioni figurative. Come già nello studio su Dürer, in quello su Sassetti dell’anno successivo, interpretava una analoga ripresa di antiche “formule patetiche” come sintomo di un’enfatica auto-liberazione dell’individuo, sia – per Sassetti – “dall’ascesi monastica che rifugge dal mondo”, sia – per Dürer – dai “vincoli espressivi medievali” (Warburg [1932] 1998, 151, 449).

3. Se la caratterizzazione della gamma di impressioni ed espressioni della psiche umana era la prima istanza di Warburg, e la ricerca di costanti antropologiche la seconda, la terza era il tentativo di una sistematizzazione delle sue osservazioni condotte *de facto* sui materiali. Per questo compilava elenchi, tabelle e liste – com'era per altro comune nella prassi archeologica del suo tempo – per documentare l'origine e la diffusione di alcuni tipi. Anche se solo di passaggio, Warburg si richiama piuttosto spesso alla tesi di un altro studente di Strasburgo, l'archeologo Friedrich Hauser (1859-1917), che – come Warburg ma un paio di anni prima di lui – aveva studiato con l'archeologo Adolf Michaelis (1835-1910) all'Università di Strasburgo. Nella dissertazione di Hauser, Warburg trovò un catalogo dei rilievi neo-attici ordinato per 'tipi', in cui all'interno una serie di circa una cinquantina di immagini tipiche di divinità era elencata anche una serie di diverse tipologie di menadi (Hauser 1889; Stimilli, Wedepohl 2008, 48). È certo che l'apporto dell'archeologia al metodo scientifico di Warburg è stato finora sottolineato troppo di rado; oltre a Hubert Janitschek (1846-1893) – che sarebbe stato suo relatore al dottorato – fu proprio il metodo dell'insegnamento archeologico che indusse Warburg a trasferirsi a Strasburgo per il dottorato (con Adolf Michaelis come guida e tutor – WIA, FC [Family Correspondence], Aby Warburg a Charlotte Warburg, 1.11.1889), e a improntare negli anni successivi il suo metodo di lavoro.

Il giovane storico dell'arte aveva tentato per la prima volta di riunire i tre approcci qui presentati subito dopo il compimento della sua tesi. Ciò avveniva nella ricerca iniziata già a Strasburgo nell'ambito dei lavori per la tesi, sul motivo della figura femminile in movimento, rappresentata tipologicamente con capelli sciolti e vesti fluttuanti. In questo caso gli interessava tutto lo spettro delle forme prototipiche di rappresentazione della Ninfa – nelle fonti contemporanee '*Ninfa*' [in italiano nel testo] – a partire dall'incedere pacato, passando attraverso la danza aggraziata, per arrivare all'estasi. Attorno al 1905 Warburg trasferì in un quaderno di grande formato, *in fo-*

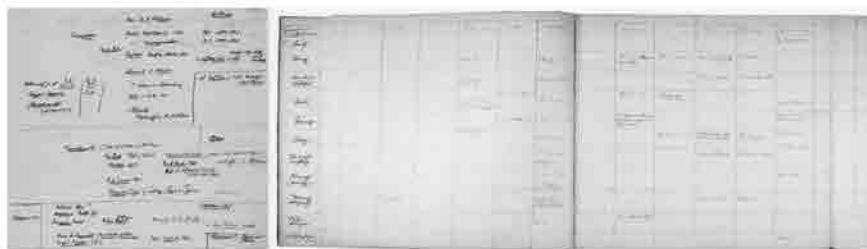


Tavola II con serie tipologiche da Friedrich Hauser, *Die neu-attischen Reliefs*, Stuttgart 1889.

lio, gli elenchi preparati a Strasburgo di figure tipiche, figurazioni e azioni: vi si trovano per esempio i lemmi “Fortuna”, “Vittima” e “Morte di Orfeo”.

In questo quaderno tentò di delineare, in grandi tabelle, uno “Schema di formule patetiche”, dividendo le colonne per genere, *media* e artisti, mentre le righe erano riservate alle formule patetiche ordinate per grado di intensificazione: “corsa”, “danza”, “corteggiamento, inseguimento”, “ratto”, “conquista”, “trionfo mitico”, “trionfo romano”, “trionfo allegorico”, “morte, lamento e resurrezione” (WIA, III.71., ff. 3-7). Gli appunti di Strasburgo possono sicuramente essere definiti il nucleo di un tentativo di sistematizzazione, che avrebbe dovuto prendere in considerazione tutte le arti figurative del Rinascimento italiano; le righe e colonne dello “Schema” rimasero però per lo più vuote (WIA, III.55.5, f. 39; il collegamento non immediatamente percepibile tra l’allegoria della *Fortuna* e le Menadi frenetiche era per Warburg il cosiddetto ‘afferrare per la testa’, come un trofeo nel mito di Perseo; la *Pathosformel* significa “Vittoria”; Warburg [1932] 1998, 145-151; Stimilli, Wedepohl 2008, 35 ss.). Tuttavia dal solo formato del quaderno si può dedurre che per Warburg era una bozza del suo “grande libro”. Nella conferenza, probabilmente contemporanea, su Dürer, Warburg accosta la figura di Euridice che compare su un cassone nuziale con la rappresentazione del mito di Orfeo attribuito a Jacopo del Sellaio (1441/42-1493), contemporaneo di Botticelli, alla “stirpe di quelle ninfe” la cui evoluzione aveva già più volte cercato di esplorare (WIA, III.61.6.1, ff. 25 ss.). L’amata moglie di Orfeo scorge e afferra invano – così Warburg – “le braccia tese del suo sposo, roteando come una Menade che nello slancio estatico si getta all’indietro e sprofonda per sempre nell’Ade” (WIA, III.61.6.1, f. 23).

Il tentativo di una sistematizzazione rendeva chiaro a Warburg che la formula condensata, presumibilmente fondata su un’esperienza ben caratterizzata, presentava una tendenza alla stereotipizzazione che diventava



Le note di Aby Warburg intitolate *Appunti di Strasburgo*, WIA, III.55.1., f. 39 (a sinistra); schema delle *Pathosformeln*, WIA, III.71, f. 7 (a destra) [©The Warburg Institute, London].

priva di senso. Tra i fenomeni di questo genere qualifica la formula patetica barocca epigonale, che ad esempio avverte come tipica di uno scultore come Agostino di Duccio (1418-1481). Questi, così pensava Warburg, era rimasto un “adepto”, che aveva ripetuto le “formule patetiche” [*Pathosformeln*], senza avvertire una esigenza interiore – “senza un’urgenza interiore” – ovvero senza “dar lor vita”. In seguito definirà i prodotti di questo genere “dinamogrammi sconnessi” (WIA, III.2.1.004/001235; III.102.1.4.1, f. 19; Warburg [1932] 1998, 363) e, in senso traslato, denominerà la loro infinita ripetizione “retorica” o “fraseologia” (WIA, III.61.6.1, f. 29 ss., 43). Interessante che Warburg si sia potuto, anche qui, richiamare a un archeologo. In relazione alla tesi di Friedrich Hauser, Franz Winter (1861-1930) aveva definito proprio questo fenomeno come specificità degli artisti neo-attici intenti a produrre copie; in questo senso Winter aveva chiamato il toscano Agostino di Duccio uno “spirito affine”, uno scultore che aveva imboccato un’evoluzione molto simile a quella dei suoi antichi predecessori (Winter 1890, 124; Stimilli, Wedepohl 2008, 48).

In note a margine della stessa conferenza su Dürer, Warburg, commentando il proprio lavoro, chiama in causa, inoltre, una scoperta del tutto diversa, che probabilmente gli aveva suggerito questo tipo di sistematizzazione. Si tratta della teoria morfologica delle cosiddette “radici ancestrali del linguaggio” di Hermann Osthoff (1847-1909), di cui era venuto a conoscenza probabilmente grazie alla lettura della *Psicologia dei popoli* di Wilhelm Wundt (1832-1920). Si può affermare con certezza che Warburg riprese la tesi di Osthoff nelle proprie riflessioni speculative sulla grammatica del linguaggio gestuale, dato che nel 1905 o 1906 scriveva: “Nessun altro libro come questo mi ha altrettanto illuminato sulla morfologia del mutamento di stile” (Osthoff 1899; WIA, III.61.6.1, f. 49 e III.2.1, 058/028362-364. Warburg [1932] 1998, 363; Gombrich 1970, 178; Kany 1987, 169, 176; Wedepohl 2009, 26 ss).



Jacopo del Sellaio, *Plutone concede a Orfeo il permesso di ricondurre sulla terra Euridice, All'uscita dall'Ade, Orfeo si volge e perde Euridice, cassone, tempera su tavola, 1490 ca., Kiev, Museo d'Arte Occidentale ed Orientale.*

Nel 1927 Warburg avrebbe definito le sue *Pathosformeln* primitive “Ur-parole” [*Urworte*] del linguaggio gestuale, classificando “combattere”, “andare”, “correre”, “danzare”, “afferrare”, con le prime radici *La-Gre-To*: [*Lauf, Greif, Tod*], ovvero “corsa”, “presa”, “morte” (WIA, III.113.9, f. 19; Michels, Schoell-Glass 2001, 3). Per spiegarne il senso ricorse felicemente alla cosiddetta “natura suppletiva” delle lingue indo-europee, spiegata da Osthoff come una “intensificazione” psicologica che avviene per il tramite di una mutazione della radice. Un esempio esplicativo di simili formazioni composite che consistono in componenti morfologici diversi è l’espressione, citata di continuo da Warburg, che gioca con l’alternanza di forme derivate dalla radice “greif” (*greifen*: afferrare; *Ergriffenheit*: commozione; *begreifen*: afferrare/comprendere): “dall’animale rapace [*Greiftier*] all’uomo dotato di ragione [*Begriffsmensch*]”. Questa successione non solo è una metafora dello sviluppo degli stadi evolutivi (da animale rapace a uomo dotato di ragione), ma è una formula che vale anche per quelli che Warburg definisce come poli fondamentali dello spettro del comportamento umano: afferrare istintivamente e afferrare consapevolmente (WIA, III.2.1, 000/042301, 000/042425).

Probabilmente insoddisfatto dell’utilizzabilità dei risultati dei suoi tentativi di sistematizzazione per tabelle, Warburg passò, sempre nello stesso quaderno, ad abbozzi genealogici, che avrebbero dovuto svolgere una funzione analoga e sottolineare, con ancora maggiore chiarezza, la successione storica a cui allude anche nella serie “animale rapace – uomo dotato di ragione”, o con il termine ‘*stirpe*’ a proposito dei vari tipi di ninfe (Tremel, Weigel, Ladwig 2010, 688 ss.). Contemporaneamente tuttavia cominciò a conferire alla stessa successione storica anche una dimensione geografica compiendo il passaggio dalla serie di tipi all’atlante; in questo senso le serie di immagini degli anni ‘20 (che culminano nell’Atlante delle immagini) erano solo una variante dello stesso tentativo di conferire al sistema sia una dimensione storica che una dimensione geografica.

La dicotomia concettuale, così come la ricerca di un denominatore comune delle due istanze – la sistematica e la storica – erano destinate a perdurare, e la loro incommensurabilità divenne infine un problema insolubile nel progetto *Mnemosyne*.

### Da Firenze ad Amburgo: la ricerca di una sintesi

Il contrappeso alle complesse riflessioni teoriche di Warburg, soltanto in parte fissate nei suoi aforismi estremamente densi, fu il passaggio agli ar-

chivi fiorentini. Tutto quanto vi trovò, confluì nel già citato “grande libro”: il progetto del libro sull'evoluzione dello stile aveva subito, rispetto alla tesi, un allargamento di prospettiva in senso geografico, però il suo *focus* pare essere continuamente spostato. Il suo punto di partenza era stato l'osservazione di una simultaneità nell'uso di diverse forme stilistiche, in particolare nella rappresentazione di soggetti profani che erano i preferiti per gli oggetti d'uso quotidiano. Un esempio tipico è il già citato cassone con la leggenda di Orfeo attribuito a Jacopo del Sellaio, in cui Euridice, fortemente agitata, nelle sue vesti all'antica assomiglia a una Menade in estasi, mentre il mitico cantore è rappresentato dal pittore in un costume contemporaneo, di foggia borgognona.

Da questa osservazione lo studioso ricavò l'enucleazione del suo tema specifico: la dimostrazione del distacco dall'antiquato stile borgognone (la cui popolarità è attestata dagli inventari relativi all'economia privata della borghesia fiorentina), ovvero di una vera e propria “battaglia per lo stile” (WIA, GC, Aby Warburg a Jacques Dwelshauvers, 2.10.1906). Nella conferenza su Dürer parla di una battaglia fra il “senso della realtà alla maniera dei fiamminghi” o “realismo dei costumi” (*Trachtenrealismus*), e l'intensificazione stilistica patetica *all'antica*, proprio la “passionalità” di cui tratta la conferenza (WIA, III.61.6.1, ff. 21, 24). Evidentemente le più influenti famiglie fiorentine – così Warburg credeva di aver notato – prediligevano, dagli anni Quaranta del Quattrocento, il motivo del trionfo eroico all'antica rispetto a quello della virtù cavalleresca (WIA, III.62.2.2, f. 19; Warburg [1932] 1998, 223). Anche qui, secondo lui, c'era una mediazione: per il cassone, il desco da parto e l'impresa amorosa, l'opera di Francesco Petrarca aveva svolto lo stesso ruolo che Angelo Poliziano svolgerà relativamente al teatro (WIA, III.61.1, f. 51, Warburg [1932] 1998, 187 ss., 317). Per soddisfare la nuova “passione” per questi motivi da parte dei loro committenti, gli artisti si sarebbero serviti di forme espressive, preconfigurate sul piano testuale e figurativo: di “archetipi” [*Urformen*] universalmente validi – ovvero proprio di quelle formule dense, dinamicamente definite, attestate dall'antico, che si intensificavano fino all'estremo della passionalità patetica, fino alla “massima emozione interiore” (Warnke, Brink 2000, 3; sul concetto di *Pathosformel* in Warburg: Warnke 1980; Settis 1997; Port 1999; Weigel 2006; Knape 2008), e si potevano esprimere in un gesto.

Non più tardi del 1905 Warburg le avrebbe denominate “Pathosformeln”, formule patetiche, senza mai fornire una spiegazione teorica del concetto (WIA, III.62.2.1, f. 11, III.2.1, 004/001460- 001461, 004/001476; Michels, Schoell-Glass 2001, 127). In esso per Warburg si univano in pari



misura la forma “tipica”, replicabile e suscettibile di divenire una formula inerte, senza una reale comprensione del nucleo mistico-drammatico dell’espressione dell’affetto, e *pathos* realmente rivissuto nell’empatia. Soltanto questa condensazione e delimitazione formale conferiva alla formula patetica la capacità di “migrare” tra epoche storiche e aree culturali diverse – dalla Grecia classica a Firenze, Milano e Venezia, e da lì a Norimberga. E solo attraverso questa ideale circoscrizione del fenomeno espressivo a una formula, Warburg riuscì a ridefinire e rivalutare il rapporto di Dürer con i modelli antichi mediati dall’Italia, il suo appropriarsene rielaborandoli, e il loro superamento (WIA, III.61.6.1, copertina interna).

Warburg non era stato il primo a porsi domande sull’influsso esercitato dall’arte italiana su Albrecht Dürer. Suo grande modello – non solo in relazione al tema ma soprattutto per quanto concerne il metodo filologico-storico-culturale – era stato lo storico dell’arte Karl Giehlow (1863-1913) morto relativamente in giovane età. Giehlow, già qualche anno prima di Warburg, si era occupato delle raffigurazioni di Ercole da parte di Dürer, e le aveva ricondotte a modelli italiani (Giehlow 1902; Warnke 1990, 122). Lo stesso confronto ora si offriva a Warburg per la lettura del disegno con Orfeo, per ridefinire il concetto di genio, genericamente diffuso nella storia dell’arte estetizzante, ma anche nello specifico per Dürer. Ancor più era suo interesse mostrare come il lavoro di Dürer fosse un tipico esempio di una concezione polare dell’antico e, non da ultimo, gli interessava anche promuovere il suo metodo storico-critico. Così Warburg – e su questo punto riporto le sue stesse parole – pervenne alla conclusione che le opere di Dürer al centro della sua considerazione emergevano “al culmine del prima fase dello *Sturm und Drang*, attorno al 1496”, ma che in tal modo “i ricordi dell’antichità italiana” non risultavano certo “liquidati”:

Dopo qualche anno riemergono in superficie, in una forma di trasmissione fedele, ma con un’aggiunta di maniera tedesca così potente che l’antichità italiana, vista attraverso il temperamento di un uomo di Norimberga, porta a una nuova, stupefacente, creazione, anche se non una [sottolineato nel testo] delle figure disegnate risale a un’invenzione originale di Dürer (WIA, III.61.6, f. 37).

Soltanto nel 1506, scrive Warburg, Dürer aveva già chiaramente superato questa fase – e quindi il rischio di “ubriacature permanenti” per la “retorica romana del corpo umano” che ricorre al “l’impiego stereotipato di superlativi antichi convenzionali” (WIA, III.61.6, f. 43). Nel frattempo infatti Dürer aveva “volto lo sguardo anche all’altra parte dell’Antichità, l’apolli-

nea” nella ricerca “che muoveva verso la misura ideale della forma umana, prendendo come riferimento ‘Vitruvio e la natura’”. Ma Warburg va oltre e scrive: “Anche l’arte plastica in sé – l’Apollo del Belvedere – è servita in modo esemplare alla costruzione dell’Adamo del *Peccato originale* [ndt. il riferimento è all’incisione del 1504]” (WIA, III.61.6, f. 44). Se Dürer è stato un genio, allora, dice, è grazie all’arricchimento del suo repertorio di forme “con la bellezza statuaria e [ndt. in corsivo nel testo] con il linguaggio dei gesti pieno di vita della gente pagana”. Egli possedeva “quell’equilibrio geniale tra istinto di apprendimento sempre vivo e capacità di espressione che trasformava ogni impressione che dall’esterno arrivava al suo laboratorio, così che la sua impronta personale conferiva alla materia prima, per quanto era in sé preziosa, il suo valore reale” (WIA, III.61.6, f. 42).

Alla fine del 1906 Warburg mette insieme un’altra raccolta di annotazioni, in cui cerca di caratterizzare in maniera più poetica la posizione di alcuni artisti da lui scelti nei confronti della *Pathosformel*; fra loro Albrecht Dürer è l’unico maestro che non appartiene alla cerchia fiorentina. Ecco come Warburg riassume la sua conferenza su Dürer, con l’acutezza del suo spirito e in poche parole:

3.XII 1906 / Dürer Pathosformel / Eh! tanto è stato reso possibile fra i Gentili, che finalmente la nudità è libera e disinibita l’espressione ... ma essi possono parlare. / [...] Ora basta chiacchierare a vanvera: torna nella sua Norimberga, come da una taverna di Roma, ritrovo di artisti. / Chiave magica forgiata a sud, che apre la serratura delle anime e dei corpi imbaccucati. / L’antica immagine del temperamento dionisiaco all’antica lo eccita nella sua gioventù – dopo è la figura di Apollo (WIA, III.2.1, 004/001243).

### Dalla *Pathosformel* all’Atlante

La conferenza su Dürer può essere considerata esemplare del grande progetto di ricerca di Warburg per il fatto che egli orienta l’attenzione sull’influenza reciproca “di aree artistiche molto diverse, grazie allo scambio (WIA, III.61.6.1, f. 3). Questo scambio interculturale, associato alle relazioni economiche tra l’Europa settentrionale e meridionale, poté avere luogo soltanto per mezzo di manufatti mobili – tessuti da arredo, dipinti, e soprattutto stampe. A quanto pare Warburg se lo figurò come un movimento sincronico. Gli “schizzi patetici” di mano di Antonio Pollaiuolo e Andrea Mantegna, che è dimostrato che Dürer possedeva, erano per lui la migliore testimonianza, come scrive, “dello scambio della cultura artistica del XV secolo tra passato e presente, tra Nord e Sud” (III.61.6.1, f. 46; Warburg [1932] 1998, 449). La scelta delle parole di Warburg è qui certamente im-

precisa, in quanto non può avere luogo uno ‘scambio’ con il passato. Per un tale movimento unidirezionale solitamente ricorre a una terminologia diversa: parla di “migrazione” delle immagini divenute idee da un’area culturale all’altra e da un’epoca all’altra. Di conseguenza associava il concetto della “migrazione” a un trasferimento diacronico complesso all’interno di un ambito culturale relativamente distante (si vedano i materiali nell’indice delle *Gesammelten Schriften* sotto “Antike, Nachleben, Überlieferungsformen, Wanderwege, Austausch künstlerischer Kultur”; Warburg [1932] 1998, 671 ss., 675; Wedepohl 2005).

Di conseguenza Warburg immaginava che l’arcaica espressione greca dell’emozione estrema, incarnata nelle Menadi frenetiche della rappresentazione della danza sacrificale dionisiaca, prima avesse trovato la sua forma materiale come *Pathosformel*, e poi fosse migrata dalla Grecia alla Germania attraverso l’Italia. Un mediatore di queste forme e formule era, per Warburg, la cultura delle feste, attuali in ogni momento e in ogni luogo. E ipotizzava che proprio la festa fosse un mediatore della “sopravvivenza dell’Antico”.

Rispetto al concetto antropologico, e pertanto puramente ideale, di “vita postuma”, la “migrazione” si distingue per la sostanza di una tradizione materiale. Un problema per la comprensione del concetto di un antico “postumo”, così come si evince dalla conferenza di Warburg su Dürer, è la mancanza di una distinzione tra un modello antico che l’artista cita e un antico archetipo che l’artista ricrea (Pinotti 2001; Knappe 2008, 135). Tra i due fenomeni c’è una differenza di categoria, ma Warburg non distingue mai concettualmente un processo (la citazione) dall’altro (la ricreazione) e sussume indiscriminatamente entrambi nel termine generale della “so-

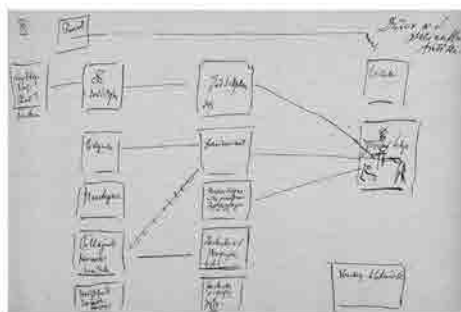


Appunti di Aby Warburg con uno schizzo eseguito da Mary Warburg dal Vaso di Chiusi pubblicato da Roscher, *WJA*, III.2.1, 0070/041 437 (a sinistra); frammento di sarcofago, Roma (170-190 d.C.) e disegno da un coperchio di sarcofago da Pisa (150-160 d.C.), particolare di Tavola 5 dall’ultima serie dell’atlante delle immagini *Mnemosyne*, ottobre 1929, *WJA* (a destra) [©The Warburg Institute, London].

pravvivenza dell'antico", senza riuscire a tenere separati il piano storico da quello ideale.

In concreto questo significa che Warburg considera gli antichi artefatti (di solito si tratta di rilievi di sarcofagi) come modelli che sono stati tramandati, riscoperti, copiati o imitati. Questo intende quando scrive che Botticelli usa "gli antichi come una raccolta di studi di un vecchio collega molto esperto" (Warburg [1932] 1998, 66). Nella conferenza su Dürer Warburg presenta come prova principale dell'esemplarietà delle opere antiche, diverse immagini vascolari, accuratamente documentate, e gli stessi frammenti di sarcofagi conservati in Italia con la rappresentazione di Penteo, l'eroe, come Orfeo, ucciso dalle Menadi, che Warburg più tardi avrebbe riprodotto nell'Atlante "Mnemosyne". È interessante notare che solo poche settimane prima della sua conferenza era stato informato per lettera dall'antichista Carl Robert riguardo a questi reperti e a una loro copia di mano di Antonio Pollaiuolo (WIA, GC, Carl Robert a Aby Warburg, 15.7.1905; Karl Dilthey a Aby Warburg, 8.7.1906; Aby Warburg a Karl Dilthey, 2.8.1906).

Accanto a modelli come questi, Warburg ammette anche l'esistenza di archetipi informati da 'Ur-esperienze' [*Ur-Erfahrungen*] umane: un *a priori* che non è imitato concretamente, ma che è come una sorta di idea o paradigma trascendentale – nella conferenza su Dürer, parla di "fantasmi patetici dell'antichità pagana" – nell'immagine residuale, e fa di questa immagine residuale la variante di un modello non disponibile (WIA, III.61.6.1, ff. 49 ss; Pinotti 2006). Fa senza dubbio parte di questo contesto della rievocazione di un archetipo, ciò che Warburg scrive verso la fine della sua relazione sulla scoperta del *Laocoonte*, quando afferma che "la scoperta del *Laocoonte* è, per così dire, solo il sintomo involontario di un proces-



Schema di Aby Warburg da *Dürer und die italienische Antike*, WIA, III.61.6.1., f. 58 [©The Warburg Institute, London].

so storico-stilistico che trova in se stesso *la propria logica radicata* [ndt. in corsivo nel testo]” (WIA, III.61.6.1, f. 48). In altre parole, il modello, cioè il Laocoonte, aiuta la rievocazione dell’archetipo, che l’artista prima rivive e poi ricrea.

L’immagine residua [*Nachbild*] è, in senso morfologico, una particolare variante formale di un principio generale, detto anche prototipo, che riemerge regolarmente (e quindi corrisponde alle varie dormule patetiche [*Pathosformeln*] che Warburg rileva nelle sue tabelle). Così, mentre il modello materiale viene tramandato, l’archetipo intangibile sopravvive. Una distinzione analoga si deve ora porre tra il concetto di Warburg di questa “sopravvivenza” [*Nachleben*] e la sua idea di “Mneme sociale o collettiva” ovvero “Mnemosyne”. Per Warburg, infatti, facendo ricorso alla terminologia che il neurofisiologo e teorico evolucionista Richard Semon (1859-1918) aveva trovato per le tracce fisiche della memoria, la *mneme*, ovvero Mnemosyne, era l’esperienza divenuta “parola” o “immagine” (Semon 1904; Pinotti 2001).

Tutti e quattro i termini, – “scambio” e “migrazione”, così come l’immaterialità “vita postuma” e la materiale “memoria” fisica – non serviranno unicamente negli anni ‘20 a concepire il più grande progetto di Warburg – un “Atlante” di immagini della “sopravvivenza dell’Antico”, ma vi faceva già ricorso nella conferenza su Dürer. Se ci fosse ancora bisogno di una prova che Warburg già nel 1905 pensava alla presentazione dei suoi casi di studio e alle sue serie di immagini in forma di un atlante di immagini, ecco che ce la offre lui stesso, nel passaggio finale della sua conferenza, laddove definisce “Atlante” la serie di immagini appena presentata al pubblico. Questo Atlante ha una dimensione storica e una geografica:

Ho presentato nelle immagini una sorta di atlante sulla storia dei superlativi migranti della lingua dei segni anticheggiante e dei superlativi dionisiaci dell’estasi (fisica); io stesso potrei ovviamente solo sommariamente definire i punti principali che hanno condotto da Atene a Firenze, a Mantova e infine a Norimberga (WIA, III.61.6, f. 50).

Che per Warburg lo studio su Dürer non si esaurisse con la conferenza di Amburgo e la sua sintesi, lo dimostrano le pagine successive contenute nel quaderno in folio, a partire dal 1906. In esso egli abbozza l’indice di una ricerca, da ricollegare probabilmente a un capitolo previsto per il “grande libro” progettato. L’elenco del materiale iconografico suggerisce che questo libro avrebbe dovuto avere la forma di un atlante di immagini, della cui

concezione fa menzione anche altrove. Un'impressione della mirata impostazione delle tavole di questo Atlante è offerta da una serie di undici schizzi conservata nell'Archivio del Warburg Institute.

In questa serie Warburg delinea uno sviluppo degli stili con esempi per immagini, che parte dall'emergere di soggetti all'antica (come ad esempio il trionfo) e porta alla forma di un corrispondente linguaggio formale anticheggiante, con la crescente dinamizzazione di queste forme, fino al pathos *all'antica* pienamente formulato, che culmina nella "morte del dio". L'abbozzo intitolato *Dürer e l'antichità italiana* costituisce la conclusione di questa serie, ed è uno degli ultimi documenti che, prima della Prima guerra mondiale e della successiva malattia mentale di Warburg, testimoniano del suo lavoro attorno al concetto di "Pathosformel".

### Serie di immagini e Atlante delle immagini Mnemosyne

Nel mese di agosto del 1924 Warburg rientrò ad Amburgo dalla clinica psichiatrica di Kreuzlingen. Nel corso degli oltre tre anni di lontananza dai suoi materiali di lavoro aveva preso la decisione di sintetizzare l'opera della sua vita, che doveva raccogliere i casi di studio in un ampio *corpus* e fornire una base teorica al suo lavoro.

Grazie al suo collaboratore e sostituto Fritz Saxl (1890-1948) nel frattempo era stato creato un nuovo forum di discussione per questo lavoro: Warburg poteva invitare studiosi di chiara fama ad Amburgo a confrontarsi con lui, nella sua biblioteca, su temi specifici. Introdotta da Saxl nel 1921, la serie di "Conferenze", servì a quanto pare a Warburg per espandere e approfondire la sua conoscenza degli argomenti compresi nel riaperto progetto 'Atlante', nonché per discuterne con esperti. Subito dopo il ritorno di Warburg, il 24 Ottobre 1924, parlò il filologo classico Karl Reinhardt (1886-1958) a proposito delle *Metamorfosi* di Ovidio e Warburg colse l'occasione di questa conferenza per annunciare la ripresa delle sue ricerche fiorentine e per spiegare la questione "dell'influenza dell'antico sulle successive epoche culturali" come sua stella-guida nel proseguimento dei suoi studi (Stimilli, Wedepohl 2008, 59).

Poco più di tre anni dopo, il 29 Gennaio 1927, fu invitato a parlare il bibliotecario del gabinetto delle stampe del Rijksmuseum di Amsterdam, Max Ditmar Henkel (1879-1944), a proposito delle illustrazioni di Ovidio dal XV al XVII secolo. Warburg colse l'occasione di questa conferenza come un'opportunità per concepire e presentare l'abbozzo di uno dei suoi mon-

taggi di immagini che ormai assemblava regolarmente, e arricchirlo con qualche prestito di edizioni di Ovidio dalle biblioteche tedesche. Esiste una documentazione fotografica di uno stato di avanzamento delle sei tavole dedicate al tema, che venivano riordinate quasi ogni giorno per diverse settimane. Le tavole portano a questa data i titoli “Inseguimento, Daphne”, “Ratto, Proserpina”, “Metamorfosi, Atteone”, “Morte sacrificale, Orfeo”, “Sacrificio umano, Medea”, “Danza rituale” e “Lamento”.

Si tratta proprio del canone delle “parole primordiali dell’appassionato linguaggio dei gesti”, i cui diversi tipi di rappresentazione Warburg voleva mostrare, come egli stesso indicava durante diverse spiegazioni delle tavole a vari visitatori. Il suo obiettivo principale era dimostrare che gli scritti di Ovidio (e in particolare le *Metamorfosi*) e le loro illustrazioni, erano il veicolo principale delle espressioni prototipiche dall’antichità al Rinascimento, e oltre – ad esempio relativamente alla ricezione del mito di Orfeo nell’opera lirica (Port 1999; Weigel 2006).

L’opera di Ovidio doveva essere allo stesso modo presentata come il principale vettore della memoria di archetipi di esperienza di pathos. In un passaggio frammentario delle sue spiegazioni Warburg afferma:

Dal catalogo divino dei mitografi deriva un tesoro per i valori espressivi delle dinamiche psicologiche. La cosiddetta umanità primitiva ridestata si manifesta nel cercare di esperire oggettivamente i valori-limite dell’espressione psichica, e allo stesso tempo nel desiderio di preservare la forma contenuta e regolata, coniata proprio in questa aumentata passionalità. L’antichità soddisfa queste duplici, e in realtà contraddittorie, istanze stilistiche nelle aggraziate dinamiche emotive dei personaggi ovidiani, che, benché incarnino nel loro vocabolario gestuale gli stati più primitivi dell’emotività passionale nella vita erotica o culturale (inseguimento, ratto, morte, trionfo), lasciano tuttavia risuonare in sé una sensibilità lirico-sentimentale, che piega, trasforma, commuta il pathos dell’intima parola tragica primordiale del linguaggio dei gesti nel ‘fiabesco’. Nell’appropriazione spirituale di questo retaggio ovidiano da parte della cerchia artistica del primo Rinascimento questa duplicità si rivela ancora fertile, pur verso due direttrici molto diverse. Nella pittura i ‘valori di conio’ delle dinamiche psicologiche intensificate portarono a uno stile barocco di *Pathosformeln* eloquenti ed eccitate, che già dalla metà del XV secolo preparano il terreno al Manierismo. [...] Nell’arte drammatica questa duplicità conduce da un lato a una preferenza per la vita interiore movimentata, ma dall’altro si innesta nel lirismo ovidiano l’aria: Orfeo come eroico pezzo da spettacolo e Orfeo il cantante d’opera, che piange per sempre la scomparsa Euridice. [Ma queste] sono solo i rami più lontani che si diramano dal tronco ovidiano (WIA, III.97.3, 1- ss.).

Rispetto al *Bilderatlas*, con il quale Warburg voleva riassumere più approfonditamente quanto aveva elaborato quasi un quarto di secolo prima, la mostra su Ovidio fu soltanto un nuovo caso di studio, un capitolo – come ha giustamente affermato Erwin Panofsky – su “la storia della cultura umana come una storia di passioni umane” (Panofsky 1930; Warnke 1980, 64). E, sarebbe da integrare, storia del controllo di quelle stesse passioni. Una storia che Warburg si era ripromesso di scrivere e soprattutto di illustrare per immagini.

\* Il saggio originale in lingua tedesca di Claudia Wedepohl, Von der “Pathosformel” zum “Gebärdensprachatlas”. Dürers Tod des Orpheus und Warburgs Arbeit an einer ausdrucks-theoretisch begründeten Kulturgeschichte è pubblicato in *Die entfesselte Antike. Aby Warburg und die Geburt der Pathosformel*, herausgegeben von Marcus Andrew Hurrting in Zusammenarbeit mit Thomas Kettelten, Köln 2012, SS. 33-50.

Alla revisione della versione italiana hanno contribuito: Monica Centanni, Silvia De Laude e Sabina Pesce.

## Bibliografia

Ekardt 2009

Philipp Ekardt, *Maß und Umriss. Bilder als Regulative bei Winckelmann und Warburg*, in *Maßlose Bilder. Visuelle Ästhetik der Transgression*, a cura di I. Reichle, S. Siegel, München 2009, 247-261.

Giehlow 1902

Carl Giehlow, *Poliziano und Dürer*, in *Die Graphischen Künste. Gesellschaft für vervielfältigende Kunst*, vol. 25, 1902, nr. 2, 25 ss.

Gombrich 1970

Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography. With a Memoir on the History of the Library by Fritz Saxl*, London 1970.

Hauser 1889

Friedrich Hauser, *Die neu-attischen Reliefs*, Stuttgart 1889.

Kany 1987

Roland Kany, *Mnemosyne als Programm. Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin*, Tübingen 1987.

Knape 2008

Joachim Knape, *Gibt es Pathosformeln?*, in *Muster im Wandel. Zur Dynamik topischer Wissensordnungen in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, a cura di W. Dickhut, S. Manns, N. Winkler, Göttingen 2008, 115-137.

Osthoff 1899



Hermann Osthoff, *Vom Suppletivwesen der indogermanischen Sprachen. Akademische Rede zur Feier des Geburtsfestes des höchstseligen Großherzogs Karl Friedrich am 22. November 1899, bei dem Vortrag des Jahresberichts und der Verkündung der akademischen Preise gehalten*, Heidelberg 1899.

Panofsky 1930

Erwin Panofsky, *Aby Warburg*, in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, vol. 51, 1921/1922, 43-92.

Pinotti 2001

Andrea Pinotti, *Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*, Milano 2011

Pinotti 2006

Andrea Pinotti, *Nympha zwischen Eidos und Formel. Phänomenologische Aspekte in Warburgs Ikonologie*, in *Phänomenalität des Kunstwerks*, a cura di H.R. Sepp, J. Trinks, Wien, 2006, 222-232.

Port 1999

Ulrich Port, *Katharsis des Leidens. Aby Warburgs Pathosformeln und ihre konzeptionellen Hintergründe in der Rhetorik, Poetik und Tragödien-theorie*, in *Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Sonderheft: Wege deutsch-jüdischen Denkens im 20. Jahrhundert*, 1999, 5-42.

Schoell-Glass 1998

Charlotte Schoell-Glass, *Aby Warburg und der Antisemitismus. Kulturwissenschaft als Geistespolitik*, Frankfurt am Main 1998.

Semon 1904

Richard Semon, *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens*, Leipzig 1904.

Settis 1997

Salvatore Settis, *Pathos und Ethos, Morphologie und Funktion*, in *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, vol. 1, 1997, 31-74.

Warburg [1932] 1998

Aby Warburg, *Gesammelte Schriften*, nuova edizione a cura di H. Bredekamp, M. Diers, Berlin [1932] 1998.

Warnke, Brink 2000 (ex Warburg 2000)

*Der Bilderatlas MNEMOSYNE*, a cura di M. Warnke con la collaborazione di C. Brink, Berlin 2000.

Michels, Schoell-Glass 2001 (ex Warburg 2001)

*Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg. Mit Einträgen*

von Gertrud Bing und Fritz Saxl, a cura di K. Michels, C. Schoell-Glass, Berlin 2001.

Stimilli, Wedepohl 2008 (ex Warburg 2008)

Aby Warburg, Per monstra ad sphaeram. *Sternglaube und Bilddeutung. Vortrag in Gedenken an Franz Boll und andere Schriften 1923 bis 1925*, a cura di D. Stimilli con la collaborazione di C. Wedepohl, Hamburg, München 2008.

Treml, Weigel, Ladwig 2010 (ex Warburg 2010)

*Aby Warburg. Werke in einem Band. Auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare*, a cura di M. Treml, S. Weigel, P. Ladwig, Berlin 2010.

Warnke 1980

Martin Warnke, *Vier Stichworte: Ikonologie-Pathosformel-Polarität und Ausgleich-Schlagbilder und Bilderfahrzeuge*, in *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, a cura di W. Hofmann, G. Syamken, M. Warnke, Frankfurt am Main 1980.

Warnke 1990

Martin Warnke, *Aby Warburg 1866-1929*, in *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, a cura di H. Dilly, Berlin 1990, 117-130.

Wedepohl 2005

Claudia Wedepohl, *Ideengeographie Ein Versuch zu Aby Warburgs Wanderstraßen der Kultur*, in *Ent-grenzte Räume. Kulturelle Transfers um 1900 und in der Gegenwart*, a cura di H. Mitterbauer, und K. Scherke, Wien 2005, 227-254.

Wedepohl 2009

Claudia Wedepohl, *“Wort und Bild”. Aby Warburg als Sprachbildner*, in *Ekstatische Kunst – Besonnenes Wort. Aby Warburg und die Denkräume der Ekphrasis*, a cura di P. Kofler, Innsbruck 2009, 23-46.

Wedepohl 2014

Claudia Wedepohl, *Pathos, Polarität, Distanz und Denkraum. Eine archivari-sche Spurensuche*, in *Warburgs Denkraum. Formen, Motive, Materialien*, a cura di S. Flach, P. Schneider, M. Treml, München 2014.

Weigel 2006

Sigrid Weigel, *Pathosformel und Oper. Die Bedeutung des Musiktheaters für Aby Warburgs Konzept der Pathosformel*, in *KulturPoetik*, vol. 6, 2006, nr. 2, 234-253.

Winter 1890

Franz Winter, *Über ein Vorbild neu-attischer Reliefs*, Berlin 1890.

Zumbusch 2004

Cornelia Zumbusch, *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*, Berlin