

la rivista di **en**gramma
luglio/agosto **2018**

157

**Mnemosyne.
Palinsesti**

La Rivista di Engramma
157

La Rivista di
Engramma

157

luglio/agosto 2018

Mnemosyne. Palinsesti

a cura di
Anna Fressola e Anna Ghiraldini

direttore

monica centanni

redazione

sara agnoletto, mariaclara alemanni,
maddalena bassani, elisa bastianello,
maria bergamo, emily verla bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
silvia de laude, francesca romana dell'aglio,
simona dolari, emma filipponi,
francesca filisetti, anna fressola,
anna ghiraldini, laura leuzzi, michela maguolo,
matias julian nativo, nicola noro,
marco paronuzzi, alessandra pedersoli,
marina pellanda, daniele pisani, alessia prati,
stefania rimini, daniela sacco, cesare sartori,
antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson,
christian toson

comitato scientifico

lorenzo braccesi, maria grazia ciani,
victoria cirlot, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, kurt w. forster, hartmut frank,
maurizio ghelardi, fabrizio lollini,
paolo morachiello, oliver taplin, mario torelli

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

157 luglio/agosto 2018

www.egramma.it

sede legale

Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@egramma.it

redazione

Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2019

edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-94840-65-0

ISBN digitale 978-88-94840-52-0

finito di stampare dicembre 2019

L'editore dichiara di avere posto in essere le
dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti
sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato
ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come
richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 7 *Mnemosyne. Palinsesti. Editoriale*
Anna Ghiraldini e Anna Fressola
- 11 *Il Geburtstagsatlas di Ernst H. Gombrich (1937).*
Indice dei materiali pubblicati in Engramma
Seminario Mnemosyne, coordinato da Monica Centanni,
Anna Fressola e Maurizio Ghelardi
- 13 *I documenti relativi al Geburtstagsatlas di Ernst H. Gombrich*
Thays Tonin
- 25 *Il Geburtstagsatlas di Ernst H. Gombrich: Tavole A, B, C*
Clio Nicastro
- 45 *La danza delle Pathosformeln*
Anna Fressola
- 73 *Riemersione del pathos dell'annientamento*
Giulia Bordignon
- 99 *Maria 'Niobe barocca': deduzione formale e riemersione*
engrammatica
Seminario Mnemosyne, coordinato da Monica Centanni
e Giulia Bordignon
- 109 *El teatro de la mente. De Giulio Camillo a Aby Warburg*
Corrado Bologna e Victoria Cirlot
- 119 *La página web de la Warburg Library: una aproximación*
arqueológica
Pedro Incio
- 145 *Bibliography. Works by Aby Warburg and secondary literature*
Marilena Calcara e Monica Centanni

Riemersione del pathos dell'annientamento

Una proposta di lettura di Mnemosyne Atlas, Tavola 41

Giulia Bordignon



Mnemosyne Atlas, Tavola 41 e con numerazione delle immagini per le didascalie*.

Nelle pagine conclusive del saggio del 1914 *L'ingresso dello stile ideale anticheggiante nella pittura del primo Rinascimento*, dedicate alla "sconvolgente eloquenza patetica" del Laocoonte, Aby Warburg scrive:

Ci decidiamo ora un po' alla volta a considerare questa irrequietezza classica una qualità essenziale dell'arte e della civiltà antica; gli studi sulle religioni dell'antichità greco-romana ci insegnano sempre più a guardare l'antichità quasi simboleggiata in una erma bifronte di Apollo e Dioniso. L'ethos apollineo germoglia insieme con il pathos dionisiaco, quasi un duplice ramo da un medesimo tronco [...]. Dovremo anzitutto imparare di nuovo a

guardare in modo imparziale a quella duplice ricchezza stilistica degli antichi (Warburg [1914] 1966, 307).

Come noto, la “sconvolgente eloquenza patetica” dell’antichità, così come la sua riemersione in età moderna, è riconosciuta e definita da Warburg nelle sue molteplici declinazioni in specifiche forme artistiche ed espressive, le *Pathosformeln*: se ancora nel 1914 Warburg constatava che “queste formule finora non sono state né raccolte singolarmente né, tantomeno, vedute nella loro connessione” (Warburg [1914] 1966, 306), quindici anni più tardi, nel 1929, l’impresa di costituire “un inventario delle pre-coniazioni anticheggianti che hanno concorso, in epoca rinascimentale, alla formazione dello stile della rappresentazione della vita in movimento” (Warburg [1929] 2016) può dirsi pressoché compiuta nell’ultima versione delle tavole del Mnemosyne Atlas (sulla genesi del dispositivo ermeneutico della *Pathosformel* v. in “La Rivista di Engramma” Wedepohl 2014 e, in questo stesso numero, Fressola 2018). Le posture che l’arte antica definisce e trasmette come “pre-coniazioni” nella tradizione figurativa occidentale sono infatti raccolte nelle Tavole 4-8, e riemergono principalmente nel gruppo di tavole collocato nel cuore dell’Atlante, nelle Tavole 40, 41, 41a e 42.



Mnemosyne Atlas, Tavola 5.

Tra i molteplici fili che costituiscono la trama di Mnemosyne è riconoscibile in particolare un legame che collega con forza Tavola 5 a Tavola 41: solo mediante una precisa conoscenza delle figure e delle tematiche del primo pannello è possibile proporre una lettura del secondo montaggio. In Tavola 5 – come registrato negli appunti che accompagnano le tavole – Warburg delinea le coordinate espressive del pathos dionisiaco del terrore, della violenza, della morte, declinato soprattutto ‘al femminile’, mediante un percorso che dalla *Magna Mater* conduce

al tema del sacrificio e della lamentazione funebre nei sarcofagi romani, passando per le posture di fuga e panico dei Niobidi, al tema dell’infanticidio di Medea, allo *sparagmos* di Orfeo da parte delle menadi

e al “raptus ad Inferos”, il rapimento violento che conduce i mortali nell’Ade (per alcune proposte di lettura di Tavola 5, v. Seminario Mnemosyne 2000; Bordignon 2012).

Tavola 41 riprende esplicitamente questi fili tematici e queste figure: “Pathos dell’annientamento (cfr. Tav. 5). Vittima sacrificale. Ninfa come strega. Sprigionarsi del pathos”. Protagonisti del montaggio, in particolare, sono due personaggi del mito già presentati nella tavola archeologica, ovvero Medea e Orfeo: la loro vita postuma in età moderna subisce però un processo di trasmutazione espressiva che giunge a “polarizzare” – per usare un termine caro a Warburg – l’energia del pathos antico in direzioni inaspettate (sull’inversione energetica in Mnemosyne v. in generale Bordignon 2004). Accanto alle figure tratte dal mito, la tavola propone anche alcune immagini che mettono in risalto una delle formule posturali del pathos dell’annientamento tratte dal “tesoro riscoperto della plastica antica” (Warburg [1905] 1966, 196), quella dell’“acciaffare per la testa”.

Mnemosyne Atlas, Tavola 41. Appunti di lettura, immagine per immagine

Partendo, per chiarezza didascalica, da quello che potremmo definire il primo ‘quadrante’ della tavola in alto a sinistra, vediamo che nel montaggio compaiono alcune testimonianze relative alla sopravvivenza medievale della storia di Medea: un *Nachleben* basato non tanto sul testo greco di Euripide, quanto piuttosto sull’‘adattamento’ della tragedia di Seneca, sulle versioni poetiche di Apollonio Rodio e di Ovidio e, di rimbalzo da queste fonti antiche, sui fortunatissimi ‘testi mediatori’ di Boccaccio, il *De viris illustribus* e il *De mulieribus claris*, redatti nel terzo quarto del Trecento. Questo l’icastico ritratto della maga della Colchide nel *De mulieribus claris* (su cui v. in generale Filosa 2012):

Formosa satis et malefitorum longe doctissima. Nam, a quocunque magistro instructa sit, adeo herbarum vires familiares habuit, ut nemo melius novitque plene cantato carmine turbare celum, ventos ex antris ciere, tempestates movere, flumina sistere, venena conficere, elaboratos ignes ad quodcunque incendium componere et huiusmodi perficere omnia. Nec illi - quod longe peius - ab artibus fuit dissonus animus; nam, deficientibus eis, ferro uti arbitrabatur levissimum (XVI, *De Medea regina Colcorum*; il brano è

consultabile anche in una versione in volgare del *De claris mulieribus* redatta da Donato degli Albanzani nel 1397).

Nella miniatura che apre il montaggio, tratta da un codice contenente le *Tragoediae* senecane, gli episodi salienti della storia di Medea sono riassunti allo stesso modo in cui erano visibili nei sarcofagi romani, mediante una *kontinuierende Darstellungsweise*: Medea affida le vesti stregate ai figli, che le consegnano alla nuova sposa di Giasone; sullo sfondo, Medea – salita sul tetto del palazzo, giusta le indicazioni drammaturgiche del testo – sta uccidendo con la spada uno dei figli, mentre sulla destra la vediamo già oltrepassare i confini dell’iniziale miniata sul carro trainato dai draghi, sotto lo sguardo impotente di Giasone in vesti regali [Fig. 41.1].



41.1 | Nicolò da Bologna (Nicolò di Giacomo di Nascimbene), *Medea*, iniziale “D” da un manoscritto delle *Tragoediae* di Seneca, fine del sec. XIV, Innsbruck, Universitätsbibliothek, Cod. 87, c.120r.

41.2 | *Scene dalla storia di Medea: Eeta dinanzi alla salma del figlio Apsirto; Giasone e Medea in fuga*, manoscritto, metà del sec. XV, London, The British Library, Ms. Harley, 1766, fol. 31v.

41.4 | *Scene dalla storia di Medea: Creusa tra le fiamme; Medea uccide i suoi figli*, manoscritto, metà del sec. XV, London, The British Library, Ms. Harley, 1766, fol. 33r.

Ma è soprattutto grazie al testo di Boccaccio che la storia di Medea trova ampia diffusione, giungendo sino al nord Europa (in generale su Medea nel Medioevo v. da ultimo McElduff 2012): le miniature collocate accanto all’immagine incipitaria di Tavola 41 sono tratte infatti dall’opera *Fall of*

Princes, una libera versione inglese del *De Casibus Virorum Illustrium*, scritta tra il 1431 e il 1439 da John Lydgate (a partire dalla traduzione francese di Laurent de Premierfait) per il duca di Gloucester. Come nel modello boccacciano, le vite esemplari di uomini e donne dell'antichità divengono modelli di virtù da imitare e di vizio da rifuggire, e al contempo le alterne vicissitudini di quelle straordinarie esistenze sono poste in relazione con una concezione già proto-umanistica del destino, incarnato dai capricci della Fortuna (un tema che ritroviamo protagonista di Tavola 48 nell'Atlante). Nelle immagini presentate dal montaggio di Tavola 41 vediamo nel primo foglio Medea e Giasone in fuga oltre una selva, mentre si lasciano alle spalle il re Eeta, che arresta il proprio inseguimento alla vista del cadavere del figlio Apsirto, trucidato e fatto a brandelli da Medea [Fig. 41.2].

Nel foglio successivo Creusa muore gettandosi dal palazzo in fiamme, e Medea uccide i figli non soltanto pugnalandoli, ma addirittura decapitandoli [Fig. 41.4]. Nel testo che accompagna le immagini è dato particolare risalto proprio alla crudeltà di Medea, sia nel fratricidio ("She took hir brother & slouh hym cruely, And hym dismembrid") sia nell'infanticidio ("She falsi moordred - the childre that she bar / Lik a stepmooder auenged for to be / Cutte ther throtis"; J. Lydgate, *Fall of Princes*, ed. by H. Bergen, Washington 1923, I, 2206, 2345 ss.).

Rispetto a queste immagini medievali, è opportuno segnalare due questioni, in relazione alla tradizione del personaggio dalla classicità alla *media tempestas*. La prima questione riguarda la divaricazione – poi sintetizzata e semplificata da Erwin Panofsky con la formula del "principio di disgiunzione" (Panofsky [1939] 1975) – tra il "tema" classico (la vicenda tratta dal mito) e il "motivo" formale non classico: i personaggi della storia di Medea compaiono abbigliati in abiti cortesi e contemporanei, ovvero, in termini più propriamente warburghiani, "alla francese" e non "all'antica".

Una seconda questione, collegata alla prima, riguarda un tema ancor più vicino alla riflessione di Warburg sulla rinascita dell'antico come interiorizzazione del "temperamento patetico": questa Medea medievale introduce e reinventa, nel momento preciso in cui si svolge l'infanticidio, il gesto furioso e cruento dell'assassina che strazia il corpo dei figli con le armi. Si tratta di un gesto che, nelle rappresentazioni antiche di Medea, è

solitamente scotomizzato: nei rilievi e negli affreschi l'uccisione dei bambini – come ben testimoniano le immagini di Tavola 5 – è sempre richiamato per allusione, e Medea è raffigurata sempre nel momento che precede (o che segue) l'efferatezza del gesto omicida, enfatizzando quello “spazio mentale della ponderazione” che, sospendendo l'azione drammatica, rende ancora più esasperata, ed efficace, la *climax* dell'epilogo tragico. Una sottrazione alla vista che, per altro, è propria anche del *medium* narrativo dei testi antichi – ad eccezione degli effetti volutamente grandguignoleschi della tragedia senecana – come stigmatizza l'oraziano “ne pueros coram populo Medea trucidet”: il pathos dionisiaco del gesto in Euripide è soltanto evocato, anche se riverbera prepotente nel *logos* – tanto apollineo quanto lancinante – di Medea, prima, e dell'ultimo stasimo del coro, poi (un confronto tra i finali delle tragedie di Euripide e di Seneca è in Rodighiero 2003).

Tra le fonti latine compulsate sino all'età umanistica per la ‘reinvenzione’ di Medea, un ruolo di primo piano spetta, più che al testo di Seneca, alle *Metamorphosi* (e alle *Heroides*) di Ovidio. Nel pannello, al di sotto delle miniature inglesi di derivazione boccacciana, è collocata infatti una xilografia tratta da un volgarizzamento rinascimentale del grande poema ovidiano: *Di Ouidio le Metamorphosi, cioè trasmutazioni, tradotte dal latino diligentemente in volgar verso, con le sue allegorie, significationi, & dichiarazioni delle fauole in prosa* del veneziano Niccolò degli Agostini, edite nel 1522 (e a seguire in altre cinque ristampe fino al 1548), a loro volta eredi del primo volgarizzamento trecentesco, l'*Ouidio metamorphoseos vulgare* di Giovanni dei Bonsignori, la cui *editio princeps* illustrata viene stampata a Venezia nel 1497 (sulle raffigurazioni di Medea in questi volgarizzamenti v. Capriotti 2013).

Se al centro dell'incisione rinascimentale la postura di Medea appare in tutto analoga a quella dell'uccisione dei figli nel manoscritto inglese, qui in realtà la maga sta operando un rituale di ringiovanimento nei confronti di Esone, il padre di Giasone [Fig. 41.12]. Il passo di *Metamorphosi* che descrive il rito è particolarmente lungo e ricco di particolari: Esone è disteso “exanimi similem”, e la maga, dopo una serie di invocazioni a Ecate, alle divinità naturali e agli dei inferi, “Bacchantum ritu”, impugnando la spada recide la gola del vecchio re, ne fa defluire il sangue e lo sostituisce con una pozione preparata in precedenza con gli ingredienti

più rari e terribili (*Met.*, VII, 179-296). Si tratta di una scena di ‘morte e resurrezione’ che conferma pienamente l’appartenenza di Medea a quel gruppo di figure femminili del mito che, presenti in Tavola 5, sono state definite quali “madri della vita e della morte” (v. Seminario Mnemosyne 2000). Nella xilografia Medea compare più volte: al centro accanto al ‘tavolo anatomico’ su cui giace Esone; sullo sfondo nell’incontro con Giasone, e in attesa di salire sul magico carro; in primo piano, inginocchiata nel compimento delle invocazioni alle divinità. A destra vediamo due altari squadrati e un tripode fumante, mediante il quale la maga compie i propri sortilegi.



41.12 | *Medea ringiovanisce il re Esone*, xilografia dal volgarizzamento di Niccolò degli Agostini di Ovidio, *Metamorfosi*, Venezia 1522.

Questa immagine ci ricorda che il testo di Ovidio, così come il poema di Apollonio Rodio e la tragedia di Seneca, conferiscono particolare rilievo al carattere di Medea come potente maga, conoscitrice di pozioni e incantesimi, e devota sacerdotessa di Ecate, la dea tricripite del mondo ctonio. Non sarà inutile ricordare, sulla scorta delle tavole incipitarie dell’Atlante (in particolare Tavola B), che ancora a questa altezza cronologica, nella prima metà del Cinquecento, la magia, nel suo tentativo di riconoscere e riprodurre simbolicamente le relazioni tra macrocosmo e

microcosmo con “la creazione di uno spazio per la preghiera o per il pensiero” (Warburg [1923, 1929] 1998), costituisce *in nuce* una forma di conoscenza pre-scientifica. Di nuovo, Warburg ci mette in guardia dal considerare – anche nell’insieme delle testimonianze culturali che ci hanno tramandato il carattere di Medea – unicamente la *facies* tragica e dionisiaca, ma ci invita a discernere, in controluce, anche le sue sfumature apollinee.

A questa tonalità apollinea, alla – apparentemente paradossale (eppure cogente nel dispositivo del rovesciamento tragico) – *sophrosyne* di Medea (per usare parole di Warburg) fanno appello, come abbiamo avuto modo di notare, gli artisti dell’antichità: celebre era la Medea “in ense cunctantem” (*Ep. Bob.* 54) dipinta da Timomaco, della quale troviamo echi nella pittura pompeiana, come negli esempi riportati in Tavola 5, e negli epigrammi ecfraistici delle antologie tardoantiche. Anche i sarcofagi romani ritraggono in postura ‘dionisiaca’ non tanto Medea, quanto Creusa, caratterizzata dal corpo teso e dal capo riverso all’indietro – come una menade – negli spasmi della morte, quasi ad assumere su di sé, esteriorizzandoli, i patimenti tutti interiori della protagonista. Medea, per converso, appare pienamente *compos sui*: solo il volto contratto in attesa di compiere il gesto fatale, prima di fuggire in volo, vittoriosa, sul carro (le sue vesti scosse dal vento richiamano, per altro, quelle delle *Victoriae* alate dei monumenti dei trionfi imperiali).

Medea compare dunque nella tradizione testuale medievale e moderna quale erede della formidabile figura tratta dalle fonti antiche; ma gli artisti del Rinascimento – che guardavano *in primis* alle fonti visive, e segnatamente ai sarcofagi – potevano ben impiegare la figura e le vicende della principessa-maga della Colchide, così come appariva loro nei rilievi romani, operando un radicale, spregiudicato, ribaltamento di senso, che fu possibile almeno finché il processo di riallineamento tra “temi” e “motivi” classici non poté dirsi compiuto e prescrittivo, alla metà del Cinquecento, e ben oltre per le personalità artistiche più smalziate, proprio in virtù della carica espressiva ‘neutra’ dei “dinamogrammi” antichi: sarà il caso di Rembrandt, considerato in Tavola 73.

Nel montaggio di Tavola 41, al di sotto degli esempi medievali, ecco dunque comparire un rilievo di Agostino di Duccio per l’oratorio di San

Bernardino a Perugia, che raffigura un miracolo del santo: solo richiamando alla mente il sarcofago di Medea di Tavola 5 [Fig. 5.7] è possibile rilevare quanto la figura femminile che accompagna e protegge i bambini nel bassorilievo rinascimentale sia debitrice – ma con totale libertà interpretativa – alle figure della nutrice e di Medea della raffigurazione antica [Fig. 41.3].



41.3 | Agostino di Duccio, *Miracoli di San Bernardino*, bassorilievo, 1457-1461, Perugia, Chiesa di San Bernardino, portale.

5.7 | *Storia di Medea*, sarcofago romano, ca. 150 d.C., Berlin, Staatliche Museen, Antikesammlung (si intenda Mnemosyne Atlas, Tavola 5, Fig. 7).

Ancora nel secolo seguente, la figura della madre assassina presta i propri contorni alla figura della madre amorevole che conduce i figli nell’episodio evangelico del “sinite parvulos” in cui Cristo chiama a sé i fanciulli (Mc 10, 14): così la vediamo in una incisione di Georg Pencz, allievo di Dürer e certamente aggiornato sulle novità espressive del Rinascimento italiano [Fig. 41.11].

Esemplare, infine, è il *virage* che subisce la figura in ambito allegorico-morale: nella decorazione di un piatto di manifattura faentina, la donna che conduce con sé i figli con passo risoluto non ha nessuna intenzione omicida, ma è anzi la personificazione della virtù teologale della Caritas

[Fig. 41.10]. Al tema della “protezione del bambino” è per altro dedicata Tavola 47: la figura femminile che accompagna il fanciullo diviene l’immagine di Maria con Gesù al Tempio, o la raffigurazione devozionale dell’Angelo custode; eppure nella stessa tavola l’incedere sicuro e salvifico dell’angelo può riconvertirsi di nuovo, ancora, nelle perturbanti e dionisiache “cacciatrici di teste” della Bibbia, Salomè e Giuditta.



41.11 | Georg Pencz, *Cristo chiama a sé i bambini*, acquaforte su rame, 1548 ca.

41.10 | Mastro Giorgio (Giorgio Andreoli), *Caritas*, piatto in ceramica faentina da un’incisione di Marcantonio Raimondi da Raffaello, 1520, Firenze, Museo Bardini.

41.18 | Ercole de’ Roberti, *La moglie di Asdrubale accompagna i figli nel tempio in fiamme* (noto prima del 1930 come *Medea e i suoi figli*), dipinto, 1480-1490 ca., Washington, National Gallery of Art.

Anche le immagini nel ‘quadrante’ inferiore sinistro di Tavola 41 – in cui vediamo collocati due dipinti di Ercole de’ Roberti, *Medea* (oggi reinterpretata come *La moglie di Asdrubale con i figli*) e *Cristo sale al Golgota* [Figg. 41.18, 41.20], accanto alla *Flagellazione* di Luca Signorelli, tutti databili agli anni Ottanta del Quattrocento – si prestano a essere interpretate mediante uno sguardo molteplice, che non esaurisce il “problema stilistico-psicologico [degli scambi di cultura artistica fra passato e presente] con un ‘o vincitore o vinto’” (Warburg [1905] 1966, 200).

Se nel primo dipinto de’ Roberti, diversamente dall’uso disinibito dei modelli classici da parte degli artisti a lui di poco precedenti (come Agostino di Duccio), sembra restituire pienamente, nella potenza del gesto e dell’espressione, il pathos tragico dell’eroina antica (che si riversa anche sui figli, angosciosamente consapevoli della minaccia imminente, in maniera non dissimile dai figli di Laocoonte nella Tavola 41a immediatamente successiva), nella predella con la salita al Calvario l’artista

impiega questa stessa formula figurativa per rappresentare la madre che accompagna i figli a chiusura del corteo doloroso sul Golgota [Figg. 41.18, 41.20].



41.20. Ercole de' Roberti, *Cristo sale al Golgota*, dipinto dalla predella dell'Altare Maggiore di San Giovanni in Monte a Bologna, 1482-1486, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister.

Nella prospettiva escatologica cristiana si tratta certo di una scena salvifica: ma la promessa di riscatto dalla morte avviene – per paradosso tragico, cioè dionisiaco – nel segno cruento della Passione (come già aveva riconosciuto, per citare solo un esempio, Gregorio di Nazianzo nel *Christos Paschon*).

L'accostamento, nel montaggio, dell'immagine di Medea con quella della Flagellazione suggerisce un gioco di rovesciamento compositivo nell'interrelazione tra vittima e carnefice: all'impeto della madre-assassina affiancata dai figli-vittime, si giustappone la sofferenza del Figlio-vittima attorniato dai suoi assassini [Fig. 41.19]. Il sacrificio dei figli di Medea trova qui dunque una sorta di immagine speculare, che conferma una volta di più la valenza dionisiaca del sacrificio del Figlio di Dio, avallato dal Padre. Gli sgherri che attorniano Cristo nel dipinto di Signorelli assumono le medesime posture esagitato delle menadi che, in preda al delirio bacchico, si accaniscono su Orfeo inerme nella sezione centrale di Tavola 41; e d'altro canto non sarà inopportuno ricordare che fin dall'età paleocristiana proprio Orfeo era inteso come prefigurazione pagana del Salvatore (una recente ricognizione bibliografica sul tema è Di Pilla 2015).



41.19 | Luca Signorelli, *Flagellazione di Cristo*, dipinto, 1480-81, Milano, Pinacoteca di Brera, dettaglio.

5.26 | Le menadi uccidono Penteo, dal coperchio del sarcofago di Tito Camurenus Myron, 150-160 d.C., Pisa, Camposanto.

Prima di passare a considerare le immagini di Orfeo in Tavola 41, possiamo osservare preliminarmente che questa figura del mito condivide con Medea alcuni tratti peculiari: come Medea è caratterizzato da una fascinosa *allure* esotica, e come Medea è ritenuto fin dall'antichità un mago, iniziatore della magia nera ma anche sapiente 'teologo' che ha trasmesso la conoscenza dei misteri dionisiaci (su Orfeo come stregone e come mago v. Jourdan 2008). La fascinazione per la magia come forma filosofico-sapienziale – ammantata di una patina erudita che rimanda all'*auctoritas* dei classici – si incentra, negli anni della speculazione di Marsilio Ficino e di Agrippa di Nettesheim, proprio sul sapere misterico di cui Orfeo è uno dei più accreditati rappresentanti del mondo pagano. Cantore apollineo capace di ammansire con la propria *technè mousike* le bestie e addirittura gli dei inferi – le stesse doti che anche Medea esercita con i propri incantamenti – Orfeo diviene vittima dionisiaca per eccellenza: rinunciando alla possibilità di un ritorno (erotico) alla vita dopo il lutto per la morte della sposa Euridice, è infatti punito dalle baccanti che lo dilaniano in un cruento *sparagmos*.

Al centro del montaggio di Tavola 41 le figure di Orfeo e Medea nella loro *facies* di maghi si trovano sovrapposte in due immagini rinascimentali. La prima è una miniatura dalle cosiddette "Nozze di Pesaro", un codice realizzato nel 1480 che illustra l'apparato festivo – mascheramenti e parate trionfali "all'antica" – organizzato per il matrimonio tra Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona [Fig. 41.15] (a queste miniature è interamente dedicata Tavola 36). Tra i personaggi convocati dalla classicità per celebrare il fasto di queste nozze compare anche Orfeo, nel suo *habitus* di sapiente cantore apollineo: la lira da braccio e il cappello orientale sono

però reinvenzioni tutte contemporanee degli attributi antichi, ricostruiti non tanto sulla scorta di elementi visivi quanto piuttosto di riferimenti testuali. Il “mescolamento di costumi ideali e di costumi dell’epoca”, per altro, si spiega secondo Warburg proprio in virtù del contesto performativo-teatrale da cui l’immagine trae origine:

Se è lecito supporre che le feste ponevano sotto gli occhi dell’artista le figure nel loro aspetto fisico, quali membri di una vita realmente in movimento, il processo della raffigurazione artistica appare evidente. [...] È riconoscibile anche qui quanto ha detto Jacob Burckhardt [...]: “Le feste italiane nella loro forma più elevata sono un vero passaggio dalla vita all’arte” (Warburg [1893] 1966, 38-39).



41.15 | Orfeo, miniatura dall’*Ordine delle nozze dell’illustrissimo signor Missier Costantio Sforza d’Aragona e della illustrissima madonna Camilla di Aragona sua consorte* (1475), Roma, Biblioteca Vaticana, Cod. Vat. Urb. lat. 899, fol. 64v.

41.17 | Filippino Lippi (attribuito), *Due streghe intorno al fuoco magico nel tripode*, disegno a penna, 1495-1502, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

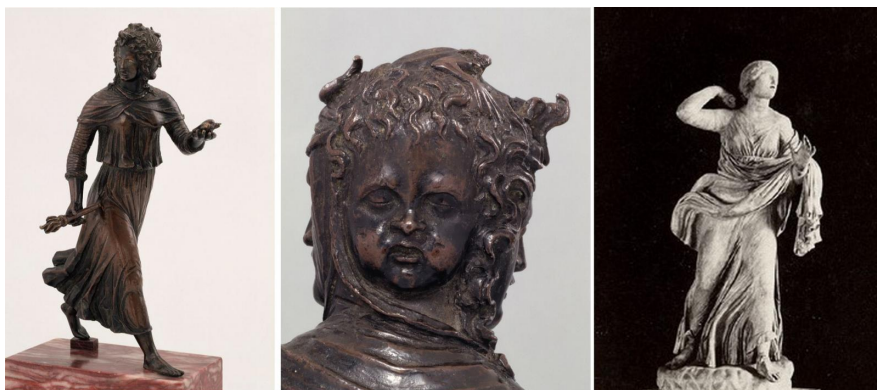
41.21 | Albrecht Altdorfer, *Sabba delle streghe*, disegno a penna, 1506, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques.

Nella seconda immagine, il disegno attribuito a Filippino Lippi mostra una maga intenta a mescolare i propri *pharmaka* in un tripode ornato da bucrani [Fig. 41.17]. Questa figura, che si presenta come seducente ‘ninfa’ avvolta in turgidi panneggi che lasciano artatamente scoperte le membra – secondo la attualissima *vague* botticelliana (e polizianesca) cui è dedicata Tavola 39, ripresa anche nelle Tavole 46 e 47 – reinventa il carattere di Medea più noto e diffuso a partire dalle fonti letterarie almeno sino alle

prime edizioni del testo euripideo, quello appunto della principessa barbara esperta conoscitrice di incantesimi e pozioni.

Proprio agli inizi del Cinquecento, per altro, comincia a diffondersi, in particolare in ambito tedesco, l'iconografia della figura della strega, come testimonia il disegno di Albrecht Altdorfer [Fig. 41.21], in cui l'aspetto anticaghiante della ninfa di Filippino cede il passo a quel realismo 'visionario' proprio dell'arte nordica, avversario della "mimica barocca verso la quale l'arte italiana si sentiva fortemente attratta fin dalla metà del Quattrocento" (Warburg [1905] 1966, 199).

Nell'angolo in basso a destra del pannello è collocata la fotografia di una statuette di inizio Cinquecento che imita esplicitamente il genere dei bronzetti antichi, sul genere delle sculture che uscivano dalle botteghe del Riccio o del Bonacolsi [Fig. 41.22, 41.23]: lo svelto, elegante, passo di Ecate, la dea triforme venerata da Medea, testimonia una volta di più l'irruzione dei "misteri pagani" nel Rinascimento – per dirla con Edgar Wind – in analogia con l'impudente ingresso della ninfa all'antica nei dipinti devozionali di Ghirlandaio in Tavola 46. L'incedere della dea, in effetti, non è molto diverso dall'andatura di Niobe in fuga in Tavola 5, ma anche, insieme, dalla grazia inquieta che anima le 'ninfe' fiorentine di Tavola 39 e delle Tavole 46 e 47.



41.22, 41.23 | *Ecate*, statuette in bronzo da Padova, 1500 ca., Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung.

5.4 | Figura femminile dal gruppo scultoreo dei *Niobidi*, marmo, copia romana da originale greco, IV-I sec. a.C., Firenze, Gallerie degli Uffizi.

La compresenza di “ethos apollineo e pathos dionisiaco” quale matrice espressiva dell’antichità è incarnata, forse più che da qualsiasi altro personaggio del mito, da Orfeo. Il duplice volto di Orfeo è esemplificato in Tavola 41 mediante diverse opere, provenienti sia dall’ambito nord italiano (in un dipinto della bottega di Michele da Verona, e in un’incisione ferrarese, poi ripresa da Dürer mediante Mantegna) sia dall’ambito fiorentino e romano (le già citate “nozze di Pesaro”, un cassone fiorentino di Jacopo del Sellaio, l’affresco di Baldassarre Peruzzi alla Farnesina), tutte databili entro il cinquantennio che per Warburg costituisce il momento di autentica fioritura della rinascita dell’antico, tra gli anni Sessanta del Quattrocento e il primo decennio del Cinquecento (sulla cronologia warburghiana del Rinascimento, v. Centanni 2012). Al centro del montaggio vediamo infatti, al di sopra della miniatura delle “nozze di Pesaro”, altre quattro immagini dedicate al cantore truce, che testimoniano proprio la duplicità del suo carattere e del suo mito.

Nel dipinto di area veneta collocato in alto nel montaggio, Orfeo, coronato d’alloro, ammansisce gli animali grazie alla propria arte, e di nuovo in aspetto apollineo il personaggio è protagonista anche del cassone fiorentino collocato al centro della tavola, che narra i drammatici esiti del suo amore per Euridice [Fig. 41.5].



41.5 | Bottega di Michele da Verona, *Orfeo incanta gli animali*, dipinto, fine sec. XV-inizi XVI, Kraków, Zamek Królewski na Wawelu, collezione Lanckoronski (già Wien).
 41.13 | Jacopo del Sellaio, *Orfeo ed Euridice*, cassone, post 1471, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen.

Qui Orfeo, abbigliato con un costume pressoché sovrapponibile a quello delle “nozze di Pesaro”, è in grado di persuadere il sovrano dell’Ade, affinché faccia tornare tra i vivi la sua sposa; come è noto, la storia si conclude tragicamente con il fallimento della psicagogia, e sulla destra del dipinto vediamo inscenato il ‘ratto’ – già proprio dei sarcofagi romani di Tavola 5 – col quale Ade, in veste di centauro, trascina per i capelli la

giovane donna nella definitiva discesa agli Inferi [Fig. 41.13]. Si tratta di un gesto che ritroviamo anche nelle posture delle menadi che, nel seguito della vicenda mitica, daranno la morte a Orfeo, e nella *Pathosformel* dell'“acciuflare per la testa” delle immagini poste al limite dextro del pannello. Nell'opera di Jacopo del Sellaio, però, Warburg aveva ravvisato ancora quello “stile misto inarmonico di osservazione realistica della natura e di imitazione idealizzante di celebri modelli antichi” (Warburg [1905] 1966, 197), che configura la primissima fase, non ancora pienamente matura, di accettazione e interiorizzazione del pathos antico da parte degli artisti del Rinascimento.

La scena che rivela invece quanto altri artisti Rinascimento fossero profondamente animati “da spirito genuinamente antico” è quella dello *sparagmos* di Orfeo. Già nel 1905 Warburg sottolineava che diverse opere d'arte raffiguranti la morte del cantore “mostrano quasi del tutto concordi con quanta forza vitale questa formula patetica, archeologicamente fedele, ispirata a una raffigurazione di Orfeo o di Penteo, si fosse naturalizzata negli ambienti artistici” (Warburg [1905] 1966, 196). Warburg si richiama qui al sarcofago presente nel montaggio di Tavola 5 conservato presso il Camposanto di Pisa, in cui Agave “dilania in dionisiaca follia il proprio figlio” (Warburg [1905] 1966, 196). Nota ancora Warburg:

Che la morte di Orfeo non fosse soltanto un tema di *atelier* d'interesse puramente formale, ma un'esperienza vissuta appassionatamente con piena intuizione del dramma misterioso della leggenda dionisiaca, rivissuta realmente nello spirito e secondo le parole dell'antichità pagana, è dimostrato dal primo dramma italiano del Poliziano, del suo Orfeo concepito in ritmi ovidiani, rappresentato per la prima volta a Mantova nel 1471 (Warburg [1905] 1966, 196).

Proprio all'ambiente mantovano è collegata, secondo Warburg, l'incisione oggi ascritta un artista di ambito ferrarese [Fig. 41.8]: indipendentemente dalla correttezza dell'attribuzione, comunque, non sarà superfluo notare che sia Mantova sia Ferrara sono precocissimi centri del recupero del teatro all'antica in Italia, e che dunque la consonanza spirituale avvertita da Warburg tra l'*Orfeo* di Poliziano dedicato ai Gonzaga e questa incisione può essere certamente confermata.



41.8 | Maestro ferrarese, *Morte di Orfeo*, acquaforte su rame, 1465 ca., Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, dettaglio.

41.16 | Baldassarre Peruzzi, *Morte di Orfeo*, affresco, 1509-1510, Roma, Villa Farnesina, Sala del Fregio.

Possiamo inoltre osservare che, pur collocate agli estremi cronologici del ‘primo Rinascimento’ warburghiano, sia l’incisione ferrarese sia l’affresco di Peruzzi – realizzato, giova ricordare, ancora entro un programma iconografico di ispirazione tutta ovidiana [Fig. 41.16] (v. Tavola 40) – mantengono inalterati lo schema compositivo e la fedeltà espressiva rispetto al modello antico, in una adesione che è insieme figurativa e spirituale al carattere dionisiaco di Orfeo, la cui *facies* apollinea era stata reinventata, come abbiamo visto, senza basarsi su specifici riferimenti iconografici tratti dal mondo classico.

Passando ora ad analizzare le immagini collocate nell’ultima sezione di Tavola 41 (la fascia verticale a destra), è necessario ricordare preventivamente che, almeno fino agli anni Trenta del Novecento, il David oggi attribuito alla mano di Andrea del Castagno era invece ritenuto opera della cerchia di Pollaiuolo [Fig. 41.6]. Possiamo dunque citare direttamente le parole di Warburg a commento dell’immagine:

Un altro esempio molto convincente di quanto Antonio Pollajuolo cercasse e trovasse nell’antichità, ci è fornito nello scudo da torneo di Washington sul quale è dipinto Davide che lancia il sasso [...]. Mi sembra cosa fuori dubbio che il modello sia stata una figura come quella del pedagogo delle Niobidi. [...] Ai suoi personaggi egli insegnava, seguendo il modello mitologico della scultura antica, lo stile giusto di come ci si debba muovere classicamente entro tutto l’ambito della vita umana (Warburg [1914] 1966, 297).

Warburg riconosce nel modello archeologico presentato in Tavola 5 la fonte impiegata da Pollaiuolo [Fig. 5.23] per conferire alle proprie figure un

temperamento genuinamente “all’antica” (su questo riconoscimento, errato da un punto di vista storico-artistico ma corretto da un punto di vista metodologico, v. Centanni 2003).



41.6 | Andrea del Castagno, *Davide con la testa di Golia*, dipinto su scudo di cuoio, 1450 ca., Washington, The National Gallery of Art.

5.23 | Pedagogo, dal gruppo scultoreo dei Niobidi, marmo, copia romana da originale greco, IV-I sec. a.C., Firenze, Gallerie degli Uffizi.

41.14 | Antonio Pollaiuolo, *Scena di lotta (Ercole e Caco)*, disegno a penna da un sarcofago del Camposanto di Pisa del II sec. d.C., 1471 ca., Torino, Biblioteca Nazionale.

41.9 | Gian Francesco Caroto, *Ercole come “vitiourum dominator”*, rovescio della medaglia di Bonifazio Paleologo II, marchese di Monferrato, 1517-1518.

Il medesimo temperamento caratterizza anche la “ronda dionisiaca” (è ancora Warburg [1914] 1966, 297) degli ignudi che danzano negli affreschi di Arcetri (su cui v. Gelussi 2002, Gelussi 2005), e in questa stessa tavola anche i nudi impegnati a flagellare Cristo nel dipinto di Signorelli sembrano tratti quasi pedissequamente dai paredri di Bacco che l’artista poteva vedere nei rilievi romani. Dal sarcofago pisano con lo *sparagmos* di Orfeo presentato in Tavola 5, per altro, Pollaiuolo trae la peculiare postura del disegno interpretato dalla critica come *Eracle e Caco*: l’eroe – come la menade – è colto mentre trascina la vittima per un braccio, e contemporaneamente la calpesta ponendogli un piede sopra la nuca [Fig. 41.14].

Una analoga postura caratterizza l’eroe anche in una medaglia del secondo decennio del Cinquecento, in cui Eracle – armato di sferza e non di clava – acciuffa per i capelli una figura femminile che tiene in mano un sacchetto [Fig. 41.9]: si tratta, verosimilmente, di Fortuna-Occasio, personificazione allegorica che torna nell’Atlante come protagonista della già citata Tavola 48.

Ancora sul tema vittima-carnefice è incentrato il disegno posto in alto a destra nel pannello, tratto dalla cosiddetta *Cronaca fiorentina figurata* degli anni 1460-1470, attribuita a Maso Finiguerra [Fig. 41.7]: il gruppo di Pirro/Neottolemo che uccide Polissena appare quasi come il ‘fotogramma successivo’ rispetto a un’immagine di Tavola 5, il rilievo da un cratere romano in stile neoattico con Licurgo in atto di pugnalarla una menade mentre la acciuffa per i capelli [Fig. 5.22] .



41.7 | Maso Finiguerra (attribuito), *Pirro sacrifica Polissena sulla tomba del padre*, disegno a penna dalla cosiddetta *Cronaca fiorentina figurata*, 1460-1470, London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, fol. 38r.

5.22 | Licurgo sottomette una menade, cratere a volute, marmo, 30-20 a.C., Roma, Musei Vaticani, Gallerie dei Candelabri.

Nell’immagine di Tavola 41 la tragedia è ormai quasi compiuta, e il pugnale del guerriero già sta facendo sgorgare il sangue dal collo della giovane donna, nel compimento di un rito violento quanto quello che giustappone le menadi a Orfeo. Il tema della vittima sacrificale, che innerva interamente le figure di Tavola 41, troverà nel pannello seguente (che significativamente mantiene la medesima numerazione: Tavola 41a) una vera e propria assolutizzazione, con l’analisi della figura del

‘sacrificante sacrificato’, Laocoonte, figura del pathos della sofferenza per antonomasia.

Anche nel caso del Laocoonte, così come per le figure del pannello oggetto di questa lettura, la restituzione

[...] di una umanità fobicamente scossa [...] restava un atto che, tra una autorinuncia all’impulso dell’Ego e una consapevole forma artistica delimitata – ovvero posta tra Dioniso e Apollo – prescriveva al genio artistico il suo luogo interiore, laddove poteva comunque dare la propria impronta in un linguaggio formale più personale (Warburg [1929] 2016).

Se per ogni atto artistico il confronto con la tradizione è sempre prescrittivo (anche per negazione), è pur vero che proprio qui – nell’intervallo tra ethos apollineo e pathos dionisiaco – l’urgenza espressiva individuale trova il proprio inalienabile *ubi consistam*. “Ravvisare l’essenza dell’antichità nel simbolo di un’erma bifronte di Apollo-Dioniso” (Warburg [1929] 2016), come aveva insegnato Nietzsche, senza cedere a semplificazioni dicotomiche ma anzi facendo della prospettiva anfibologica il *proprium* di uno sguardo scientifico, stereometrico, sulla storia della tradizione classica, sembra dunque essere la preoccupazione che Warburg mette a dimora, e ci lascia da coltivare, in Tavola 41 e nei pannelli centrali dell’Atlante.

Didascalie delle immagini

* La numerazione delle immagini presenti nella tavola segue quella dell’edizione di Mnemosyne pubblicata in *Bildersammlung zur Geschichte von Sternglaube und Sternkunde*, “Aby Warburg Mnemosyne”. *Eine Ausstellung der Transmedialen Gesellschaft Daedalus in der Akademie der bildenden Künste* [1925-1930, 1984], catalogo della mostra (Wien 25 gennaio-13 marzo 1993), a c. di U. Fleckner, R. Galitz, C. Naber, H. Nöldeke, Dölling und Galitz, Hamburg 1993.

41.1 | Nicolò di Giacomo di Nascimbene, detto Nicolò da Bologna, *Medea*, iniziale D da un manoscritto delle *Tragoediae* di Seneca, fine del sec. XIV, Innsbruck, Universitätsbibliothek, Cod. 87, c.120r.

41.2 | *Scene dalla storia di Medea: Eeta dinanzi alla salma di suo figlio Apsirto (o Oineo di fronte alla salma del figlio Meleagro); Giasone e Medea in fuga*, manoscritto, metà del sec. XV, London, The British Library, Ms. Harley, 1766, fol. 31v.

- 41.3 | Agostino di Duccio, *Miracoli di San Bernardino*, bassorilievo, 1457-1461, Perugia, Chiesa di San Bernardino, portale.
- 41.4 | *Scene dalla storia di Medea: Creusa tra le fiamme; Medea uccide i suoi figli*, manoscritto, metà del sec. XV, London, The British Library, Ms. Harley, 1766, fol. 33r.
- 41.5 | Bottega di Michele da Verona, *Orfeo incanta gli animali*, dipinto, fine sec. XV-inizi XVI, Kraków, Zamek Królewski na Wawelu, collezione Lanckoronski (già Wien).
- 41.6 | Andrea del Castagno, *Davide con la testa di Golia*, dipinto su scudo di cuoio, 1450 ca., Washington, The National Gallery of Art.
- 41.7 | Maso Finiguerra (attribuito), *Pirro sacrifica Polissena sulla tomba del padre*, disegno a penna dalla cosiddetta *Cronaca fiorentina figurata*, 1460-1470, London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, fol. 38r.
- 41.8 | Maestro ferrarese, *Morte di Orfeo*, acquaforte su rame, 1465 ca., Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett.
- 41.9 | Gian Francesco Caroto, *Ercole come "vitorum dominator"*, rovescio della medaglia di Bonifazio Paleologo II, Marchese di Monferrato, 1517-1518.
- 41.10 | Mastro Giorgio (Giorgio Andreoli), *Caritas*, piatto in ceramica faentina da un'incisione di Marcantonio Raimondi da Raffaello, 1520, Firenze, Museo Bardini.
- 41.11 | Georg Pencz, *Cristo chiama a sé i bambini*, acquaforte su rame, 1548 ca.
- 41.12 | *Scene dalla storia di Medea*, xilografia, da Ovidio, *Metamorfosi*, Venezia (Nicolaus Moretus) 1586, libro 7, p. 135.
- 41.13 | Jacopo del Sellaio, *Orfeo ed Euridice*, cassone, post 1471, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen.
- 41.14 | Antonio Pollaiuolo, *Scene di lotta (Ercole e Caco)*, disegno a penna da un sarcofago del Camposanto di Pisa del II sec. d.C., 1471 ca., Torino, Biblioteca Nazionale.
- 41.15 | *Orfeo*, miniatura dall'*Ordine delle nozze dell'illustrissimo signor Missier Costantio Sforza d'Aragona e della illustrissima madonna Camilla di Aragona sua consorte* (1475), Roma, Biblioteca Vaticana, Cod. Vat. Urb. lat. 899, fol. 64v.
- 41.16 | Baldassarre Peruzzi, *Morte di Orfeo*, affresco, 1509-1510, Roma, Villa Farnesina, Sala del Fregio.
- 41.17 | Filippino Lippi (attribuito), *Due streghe intorno al fuoco magico nel tripode*, disegno a penna, 1495-1502, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.
- 41.18 | Ercole de' Roberti, *La moglie di Asdrubale accompagna i figli nel tempio in fiamme*(noto prima del 1930 come *Medea e i suoi figli*), dipinto, 1480-1490 ca., Washington, National Gallery of Art.
- 41.19 | Luca Signorelli, *Flagellazione di Cristo*, dipinto, 1480-81, Milano, Pinacoteca di Brera.

41.20 | Ercole de' Roberti, *Cristo sale al Golgota*, dipinto dalla predella dell'Altare Maggiore di San Giovanni in Monte a Bologna, 1482-1486, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister.

41.21 | Albrecht Altdorfer, *Sabba delle streghe*, disegno a penna, 1506, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques.

41.22, 41.23 | *Ecate (o Prudentia)*, statuette in bronzo da Padova, 1500 ca., Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung.

Bibliografia

Bordignon 2004

G. Bordignon, *L'espressione antitetica in Aby Warburg. La polarità semantica dei gesti dalle Pathosformeln all'arte del Rinascimento*, "La Rivista di Engramma" 32 (aprile 2004).

Bordignon 2012

G. Bordignon, *"L'unità organica della sophrosyne e dell'estasi". Una proposta di lettura della tavola 5 del Bilderatlas Mnemosyne*, "La Rivista di Engramma" 100 (settembre/ottobre 2012).

Capriotti 2013

G. Capriotti, *Mito, magia e iconografia. I sortilegi di Medea nelle stampe di Giovanni Antonio Rusconi per le Trasformazioni di Lodovico Dolce*, "Il Capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage" 7 (2013).

Centanni 2003

M. Centanni, *"Warburg aveva torto...": una lezione di metodo di Gertrud Bing (da applicare al caso dei "tre faunetti")*, "La Rivista di Engramma" 25 (maggio-giugno 2003).

Centanni 2012

M. Centanni, *Per una cronologia (warburghiana) del Rinascimento*, "Schifanoia" 42/43 (2012), 133-150.

Di Pilla 2015

A. Di Pilla, *Orfeo nella cultura cristiana tardo-antica: spunti dalla bibliografia recente*, "Zetesis" 2 (2015), 6-20.

Filosa 2012

E. Filosa, *Tre studi sul De mulieribus claris*, Milano 2012.

Fressola 2018

A. Fressola, *La danza delle Pathosformeln. Formulazioni dell'espressione corporea secondo la lezione di Mnemosyne*, "La Rivista di Engramma" 157 (luglio/agosto 2018).

Gelussi 2002

M. Gelussi, *La Danza di nudi di Antonio del Pollaiuolo (1460-1475). Un'ipotesi di riconoscimento di modelli iconografici antichi tratti dai sarcofagi dionisiaci ellenistico-romani*, "La Rivista di Engramma" 21 (novembre/dicembre 2002).

Gelussi 2005

M. Gelussi, *La scultura dipinta: disegni e deduzioni da sarcofagi nel Quattrocento*, in M. Centanni (a cura di), *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, Milano 2005, 405-422.

Jourdan 2008

F. Jourdan, *Orphée, sorcier ou mage?*, "Revue de l'histoire des religions" 1 (2008), 5-36.

Rodighiero 2003

A. Rodighiero, *"Ne pueros coram populo Medea trucidet": alcuni modi dell'infanticidio*, in *Ricerche euripidee*, a cura di O. Vox, Lecce 2003, 115-159.

Seminario Mnemosyne 2000

Seminario Mnemosyne, coordinato da M. Centanni, K. Mazzucco, *Madre della vita, madre della morte. Figure e Pathosformeln. Saggio interpretativo e letture grafiche di Mnemosyne Atlas, Tavola 5*, "La Rivista di Engramma" 1 (settembre 2000).

Wedepohl 2014

C. Wedepohl, *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* [ed. or. *Von der "Pathosformel" zum "Gebärdensprachatlas". Dürers Tod des Orpheus und Warburgs Arbeit an einer ausdrucksstheoretisch begründeten Kulturgeschichte*, in *Die entfesselte Antike. Aby Warburg und die Geburt der Pathosformel*, Hrsg. von M.A. Hürttig in Zusammenarbeit mit T. Kettelten, Köln 2012, 33-50], tr. it. di A. Pedersoli, "La Rivista di Engramma" 119 (settembre 2014).

Warburg [1893] 1966

A. Warburg, *La Nascita di Venere e la Primavera di Sandro Botticelli. Ricerche sull'immagine dell'antichità nel primo Rinascimento Italiano* [*Sandro Botticellis "Geburt der Venus" und "Frühling". Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der Italienischen Frührenaissance*, Leopold Voss, Hamburg-Leipzig 1893], in Id., *La rinascita del paganesimo antico*, a c. di G. Bing, tr. it. di E. Cantimori, Firenze 1966, 1-58.

Warburg [1905] 1966

A. Warburg, *Dürer e l'antichità italiana* [*Dürer und die italienische Antike*, "Verhandlungen der achtundvierzigsten Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg vom 3. bis 6. Oktober 1905", Leipzig 1906], in Id., *La rinascita del paganesimo antico*, a c. di G. Bing, tr. it. di E. Cantimori, Firenze 1966, 193-200.

Warburg [1914] 1966

A. Warburg, *L'ingresso dello stile ideale anticheggiante nella pittura del primo*

Rinascimento [Der Eintritt der antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance, Übertragung im "Kunstchronic" n.f. 25, 33, 8 Mai 1914], in Id., *La rinascita del paganesimo antico*, a c. di G. Bing, tr. it. di E. Cantimori, Firenze 1966, 283-307.

Warburg [1923, 1929] 1998

A. Warburg, *Il rituale del serpente. Una relazione di viaggio* [Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika, Vortrag gehalten am 21 april 1923], tr. it. G. Carchia, F. Cuniberto, Milano 1998.

Warburg [1929] 2016 Warburg [1929] 2016

A. Warburg, *Mnemosyne. Einleitung. Introduzione al Bilderatlas (1929)*, ed. e tr. it. di M. Ghelardi, "La Rivista di Engramma" 138 (settembre/ottobre 2016).

English abstract

Reflection upon the expressive need of representing pathos in its many meanings led Aby Warburg to define the hermeneutic device of *Pathosformeln*: in artistic works "gestures to the superlative degree" appear fixed in figurative formulae, in which, since the most remote times, "the full force of the passionate and fearful religious personality, in the grip of the mystery of faith, intervenes in the formation of artistic style". We find a systematic and overall consideration of these iconographic formulas in Warburg's last, unfinished work: the *Bilderatlas Mnemosyne* (1929). From Plate 4 to Plate 8, Warburg records the "pre-coined expressions", or archaeological models, that sealed the expressive values of suffering and mourning in iconographic patterns. At the core of the Atlas, the themes and figures of these panels reappear at a distance of centuries, keeping unchanged their pathetic eloquence: in Plate 41 Warburg recognizes the unleashing of Dionysian violence in the rediscovery of the myth of Orpheus.

The 'incipit' of Plate 41 presents the persistence of the myth of Medea in the Middle Ages spread by Senecan and Ovidian manuscripts rather than by Euripidean testimonies. While illuminated texts show Medea as a sorceress as well as a murderer, Renaissance art seems to look at ancient sculptural models of sarcophagi, and uses the posture of 'meditative' Medea to outline the figure of the caring mother rather than the one of the cruel parent: Medea accompanying her children becomes the devout follower of Christ or Saints, or even the personification of Caritas, enacting a "energetic inversion" of the engram inherited from Antiquity. Only Ercole de Roberti's work seems to recognize and faithfully convey the highly dramatic decision of Euripide's character.

As we see in Plate 5, in Antiquity, the expression of violence and suffering was effectively represented by the punishment of Orpheus: in the Renaissance this very same myth becomes widespread, representing, in Warburg's words, the "releasing of pathos". The dynamics of the Maenads seem to be borrowed by the soldiers in the episode of the Flagellation of Christ. Orpheus reappears in the Italian Renaissance with both Dionysian and Apollonian features, as suffering victim, and as embodiment of harmony and music.

In a pattern that lasts from Pisanello to Cinquecento medals, the depictions of the sacrifice of Polixena and of Herakles shows a pathos of destruction that binds victim

and executioner evident in the act of grabbing whether by the head, or by an arm. On the lower right part of the plate, the continuity of the figure of Medea through Latin texts enhances her role as a sorceress and priestess of Hekate in an age - the turn of the 15th century - when sorcery was a popular subject.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luav
Venezia • novembre 2019

www.engramma.org



la rivista di **engramma**

luglio/agosto **2018**

157 • Mnemosyne. Palinsesti

Editoriale

Anna Fressola, Anna Ghiraldini

Il Geburtstagsatlas di Ernst H. Gombrich (1937). Indice dei materiali pubblicati in Engramma

Seminario Mnemosyne

I documenti relativi al Geburtstagsatlas di Ernst H. Gombrich

Thays Tonin

Il Geburtstagsatlas di Ernst H. Gombrich: Tavole A, B, C

Clio Nicastro

La danza delle Pathosformeln

Anna Fressola

Riemersione del pathos dell'annientamento

Giulia Bordignon

Maria 'Niobe barocca': deduzione formale e riemersione engrammatica

Seminario Mnemosyne

El teatro de la mente. De Giulio Camillo a Aby Warburg

Corrado Bologna, Victoria Cirlot

La página web de la Warburg Library: una aproximación arqueológica

Pedro Incio

Bibliography. Works by Aby Warburg and secondary literature

Marilena Calcara, Monica Centanni