

la rivista di **en**gramma
marzo **2019**

163

Arianna: estasi e malinconia

La Rivista di Engramma
163

La Rivista di
Engramma

163

marzo 2019

Arianna: estasi e malinconia

a cura di
Monica Centanni e Micol Forti

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

163 marzo 2019

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 978-88-94840-89-6

ISBN digitale 978-88-94840-58-2

finito di stampare novembre 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 *Arianna: estasi e malinconia. Editoriale*
Monica Centanni e Micol Forti
- 13 *L'Arianna addormentata dei Musei Vaticani, già Cleopatra in Belvedere*
Claudia Valeri
- 35 *Un'iconografia dionisiaca nell'Iseum et Serapeum del Campo Marzio?*
Nicola Luciani
- 59 *Giocare a fare i Classici*
Sara Agnoletto
- 85 *Arianna prima di Arianna. Note sulla Pathosformel della 'bella addormentata' prima della 'Cleopatra' vaticana (1512)*
Giulia Bordignon
- 109 *Arianna in Andros: una invenzione di Tiziano*
Monica Centanni
- 149 *'Sotto gli occhi di tutti'*
Micol Forti
- 167 *Giorgio de Chirico, Arianna 1912-1913*
Matias Julian Nativo e Alessia Prati
- 185 *Arianna dalle belle trecce*
Massimo Crispi
- 223 *Arianna di Nanni Balestrini*
con una introduzione di Andrea Cortellessa
- 243 *"Arianna è scomparsa, il Minotauro è in agguato"*
Francesca Filisetti, a cura del Seminario Mnemosyne

“Arianna è scomparsa, il Minotauro è in agguato”

Lettura di Tavola 4 di Mnemosyne Atlas In Appendice la versione della Tavola nel Geburtstagsatlas di Ernst Gombrich

Francesca Filisetti, con Seminario Mnemosyne coordinato da Monica Centanni

I due poli estremi del carattere: l'espressione e l'ammutolimento passionali sono, nella loro forma di comunicazione gestuale, influenzati in ugual modo dalla pre-coniazione dell'Antichità restituita (all'epoca del Rinascimento europeo). L'oscillazione tra questi due dinamici poli opposti è il processo di base nella valorizzazione dell'espressione energetica nella cultura del Rinascimento europeo.

A. Warburg, G. Bing, *Diario Romano*, 1928-1929



Le prime tre tavole del Mnemosyne Atlas, siglate da lettere anziché da cifre, sono dedicate alle coordinate dell'Atlante e al rapporto uomo-cosmo (v. in Engramma, Iter per labyrinthum: le Tavole A B C, Seminario Mnemosyne 2015). Il gruppo immediatamente successivo, le Tavole 1-3, è dedicato alle rappresentazioni astrologiche (Babilonia, Atene, Alessandria, Roma). Tavola 4 inaugura la serie di pannelli che raccolgono le “pre-coniazioni antiche”, ovvero i modelli archeologici (Tavole 4-8). È attraverso questa soglia che si entra nel cuore di

Mnemosyne:

L'Atlante nella sua base materiale di immagini, vuole essere innanzitutto solo un inventario delle preconiazioni antiche che caratterizzano, concorrendo a plasmare lo stile, la rappresentazione della vita in movimento nell'età rinascimentale (Warburg [1929] 2016).

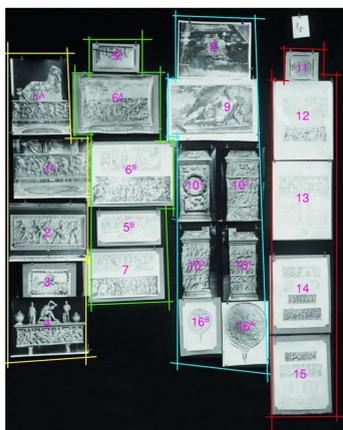
Un primo e fondamentale contributo riguardo i temi chiave di Tavola 4 si trova negli appunti raccolti da Gertrud Bing, che accompagnò Warburg nel suo ultimo viaggio in Italia, tra il 1928 e il 1929 (Ghelardi 2005):

Combattimento (Giganti) Ratto. Fatiche di Ercole. Gli inferi? Legame con la terra (divinità fluviale, Giudizio di Paride) e ascesa al cielo. Ascesa al cielo e caduta (Fetonte). Il redentore sofferente (Prometeo. Rapimento del fuoco. Superbia) (Warburg & collaboratori [1929] 2002, 21).

Per i materiali completi del pannello, vedi in Engramma la riproduzione di Tavola 4, le didascalie complete e i dettagli dei singoli elementi.

Un altro spunto importante si ricava dal passaggio di una lettera di Warburg a Fritz Saxl, datata 8 marzo 1929:

Visitando il Mitreo di Dieburg, mi si è rivelata la stretta connessione tra Mitra e la leggenda di Fetonte, ovvero tra l'ascesa al Sole e la caduta. Da un altro lato sono stato portato alle sculture su sarcofagi che a loro modo rappresentano una scena non direttamente di ascensione: il ritorno di Venere all'Olimpo dopo il Giudizio di Paride. Il *tertium comparationis* è tra il Giudizio di Paride e la leggenda di Fetonte, con i geni legati alla terra terrorizzati, in lutto o sbalorditi, o pieni di venerazione, che simboleggiano la dimensione terrestre, e le ninfe delle fonti sul sarcofago di Fetonte [Lettera di Fritz Saxl a Aby Warburg del 8/3/1929, WIA GC/31368].



Seguendo la disposizione degli appunti nella versione proposta da Bing e la conseguente numerazione adottata per le immagini, è possibile leggere nel montaggio di Tavola 4 un andamento verticale. Lo stesso montaggio a fasce verticali si registra anche nella composizione della successiva Tavola 5, dedicata a figure femminili in preda all'eccesso del pathos dionisiaco che porta fino all'esito della madre assassina (su Tavola 5, v. Bordignon 2012).

Lo scheletro-base compositivo di Tavola 4 si delinea attraverso quattro ambiti tematici, i quali, attraverso connessioni trasversali finemente intrecciate, si sovrappongono creando ulteriori livelli interpretativi. La partizione in quattro colonne non si pone come schema rigido, ma traccia un primo livello di orientamento.

Gran parte degli elementi che compongono la tavola sono riproduzioni di sarcofagi romani del I e III sec. d.C. che costituiscono il repertorio attraverso il quale il pathos antico penetra nella cultura rinascimentale, sia dal punto di vista formale del riuso del modello, sia dal punto di vista dell'assimilazione delle formule patetiche come engrammi validi per l'espressione dell'esperienza emotiva umana.

L'inventario delle "preformazioni anticheggianti" utilizzato dagli artisti del Rinascimento è tratto principalmente da sarcofagi antichi. André Jolles in una lettera a Johan Huizinga del 1921 scriveva: "Il Rinascimento ha avuto la sua culla in una tomba" (Settis [2000] 2013; Centanni 2017, 13). Lo stesso Warburg nella prima presentazione dell'Atlante – unico testo compiuto sul progetto *Bilderatlas* – nel 1929 presso la Biblioteca Hertziana a Roma afferma:

Occorre leggere con attenzione i documenti dell'archivio dell'anima. Ogni storico europeo può considerare come un bene ereditario, lasciato in testamento apposta per lui, la definizione che Cesare Guasti [storico e filologo contemporaneo a Warburg] ha dato della propria professione: 'Viva parola di uomini che da quattro e più secoli dormono nei sepolcri, ma che può destare e utilmente interrogare l'affetto' (Warburg [1929] 2014).

La memoria cristallizzata nei sepolcri è in grado di "interrogare l'affetto", risvegliando l'empatia nel presente. Le preformazioni anticheggianti, "i documenti dell'archivio dell'anima", mettono a disposizione degli artisti rinascimentali lo spettro delle impronte espressive che, anche nel caso di Tavola 4, coprono l'arco tra autocontrollo ed estasi. I modelli archeologici di Tavola 4 – principalmente sarcofagi romani del II sec. d.C. e disegni che riproducono gli stessi – esprimono formule di pathos dell'arte antica, "gesti al grado superlativo" in cui forma e contenuto si uniscono in un'unità di valenza espressiva. Nel loro percorso di sopravvivenza

all'interno della storia esse si polarizzano a seconda del contesto in cui vengono ri-attivate:

I dinamogrammi dell'arte antica sono lasciati in retaggio in uno stato di tensione massima ma non polarizzata, rispetto alla carica energetica attiva o passiva, all'artista che può reagire, imitare o ricordare. È solo il contatto con la nuova epoca a produrre la polarizzazione. Questa può portare a un radicale rovesciamento (inversione) del significato che essi avevano nell'antichità classica (Warburg [1927] 1970, 20 cit. in Gombrich [1970] 1983, 215; sul tema, v. Ghelardi 2012; Ghelardi 2016).



Mnemosyne Atlas, Tavola 4: riproduzioni di sarcofagi romani II sec. d.C.
4.1b *Gigantomachia*; 4.2 *Le Fatiche di Ercole*; 4.4 *Ratto delle Leucippidi*; 4.5a, 4.6a *Giudizio di Paride*.

In particolare, la seconda e l'ultima sezione verticale sono quasi totalmente occupate da disegni tratti dall'opera *Die antiken Sarkophagreliefs* di Carl Robert (Berlino 1890-1919) con il tema del *Giudizio di Paride* [4.6b; 4.5b; 4.7] e la *Caduta di Fetonte* [4.12; 4.13].



Mnemosyne Atlas, Tavola 4: disegni da sarcofagi romani
4.6b, 4.5b, 4.7 *Giudizio di Paride*; 4.12, 4.13 *Caduta di Fetonte*.

Leggendo il montaggio dalla prima colonna verticale: all'*incipit* costituito da Arianna dormiente [4.1a] segue il dettaglio del suo piedistallo, un sarcofago raffigurante la *Gigantomachia*, scoperto nel 1748 e collocato come basamento della statua vaticana nel 1772 [4.1b].



Mnemosyne Atlas, Tavola 4

4.1a *Arianna dormiente*, Musei Vaticani; 4.1b *Gigantomachia* (basamento della precedente).

Seguendo il primo percorso verticale, anche nel sarcofago successivo con le *Fatiche di Ercole* [4.2] ai Musei Vaticani è presente una scena di battaglia in cui l'eroe è raffigurato mentre cattura la cerva di Cerinea, il cinghiale di Erimanto e gli uccelli di Stinfalo. È interessante notare come il ginocchio piegato sull'animale catturato appaia in Tavola 8 in tre rappresentazioni del II secolo che vedono protagonista Mitra ritratto mentre uccide il toro; la stessa iconografia sarà presente nell'*Ercole e l'Idra* di Antonio Pollaiuolo (1460-1470) inserito nella Tavola 37 dedicata all'irruzione del pathos nell'arte rinascimentale.

Nell'immagine successiva, procedendo dall'alto verso il basso, è apposto un mosaico romano (con tutta probabilità un falso ottocentesco) che raffigura il *Ratto di Deianira* da parte del centauro Nesso [4.3]: Ercole è in secondo piano, ridotto al ruolo di spettatore passivo, mentre il mostro-animale assume la regia della scena.



Mnemosyne Atlas, Tavola 4

4.2 *Le Fatiche di Ercole*; 4.3 *Ratto di Deianira*.

Chiude questa prima sezione verticale un altro sarcofago Vaticano con il *Ratto delle Leucippidi* da parte dei Dioscuri, Castore e Polluce, allestito con la sovrapposizione di altri elementi, fra i quali un Persiano sconfitto in atto di difendersi [4.4].



Mnemosyne Atlas, Tavola 4

4.4 Sarcofago romano con il *Ratto delle Leucippidi*, montato con l'inserzione di tre statuette e due vasi marmorei: al centro Persiano aggredito.

La seconda colonna è composta da immagini di sarcofagi romani con la storia del *Giudizio di Paride*: al frammento proveniente da Villa Ludovisi [4.5a] e al rilievo di Villa Medici [4.6a], seguono due disegni tratti dai bassorilievi antichi [4.6b; 4.5b] e da ultimo una riproduzione del sarcofago di Villa Doria Pamphili [4.7].



Mnemosyne Atlas, Tavola 4

4.5a; 4.6a; 4.6b; 4.5b; 4.7 sarcofagi con *Giudizio di Paride* (e riproduzioni grafiche).

La serie dei sarcofagi con il *Giudizio di Paride* fa gioco a Warburg per diversi motivi, di ordine formale e semantico: *in primis* il tema è centrale nella relazione tra divinità olimpiche e geni della terra, e nel mito dell'ascesa al cielo, all'interno del repertorio escatologico proprio dell'iconografia funeraria. Così lo stesso Warburg negli appunti raccolti nel *Tagebuch* e nel *Diario romano*:

21.II.1929: mattino. Il sarcofago con il giudizio di Paride assume una importanza escatologica se si considera 'l'ascesa al cielo di Venere' come preannuncio per la persona morta nell'urna (Warburg, Bing [1928-1929] 2005, 63).

Il gioco tra le varianti sul tema di *Giudizio di Paride* attiva una costellazione di differenze e somiglianze rilevanti dal punto di vista interpretativo. Warburg, nella sua conferenza su Manet (1929) presenta anche i rilievi antichi presenti in Tavola 4 (e il tema tornerà in Tavola 55 del Mnemosyne Atlas): il frammento di un rilievo proveniente da Villa Ludovisi e il sarcofago meglio conservato di Villa Medici "costituiscono nel primo Rinascimento i veicoli principali grazie ai quali si è fisicamente

preservato nell'età moderna il mondo delle divinità pagane (Warburg [1929] 1984, 41). Nel sarcofago di Villa Ludovisi e in quello di Villa Medici la *Pathosformel* del Dio fluviale, passando per la mediazione di Raffaello e di Marcantonio Raimondi, subisce un'inversione che precipita proprio nel *Déjeuner sur l'herbe* (1863) e l'abbattimento sbigottito dei "geni della terra" davanti al traumatico evento cosmico, si converte nella "catarsi dell'accidia" degli amici che si intrattengono con Victorine nella colazione all'aperto:

Inversione energetica nello stato di quiete esteriore: le divinità fluviali non possono raddrizzarsi a causa dell'adorazione; invece le figure a colazione di Manet non vogliono: "lazy people!", la catarsi dell'accidia (Warburg, Bing [1928-1929] 2005, 81).

L'ultima immagine della serie del Giudizio di Paride è la riproduzione di un sarcofago di Villa Doria Pamphili e, a riprova dell'impaginazione del montaggio e del conseguente orientamento di lettura, la terza colonna si apre con una veduta aerea di Villa Doria Pamphili [4.8].



Mnemosyne Atlas, Tavola 4
4.8 Foto aerea di Villa Doria Pamphili.

Il simbolismo dell'ascensione e della caduta ricompare anche in una suggestiva immagine/auspicio che Warburg fissa nel suo Diario, proprio in relazione alla sua visita a Villa Doria Pamphili:

7.IV.1929: Al Casino di Villa Doria Pamphili ho visto il Giudizio di Paride: uccelli regali in trasvolata che al ritorno sono rimasti appiccicati allo pseudo arco di trionfo di un palazzo grandioso (Warburg, Bing [1928-1929] 2005, 95).

L'immagine guida di questo terzo registro verticale è però il Fiume Nilo, presente mediante la riproduzione di un'incisione di Cherubino Alberti del 1576 [4.9].



Mnemosyne Atlas, Tavola 4
4.9 Fiume Nilo.

Sotto, corrono i quattro lati dell'Ara Casali, con varie scene mitologiche sulle origini di Roma, fra le quali ricompare tra l'altro la scena del Giudizio di Paride come *primum movens* delle origini troiane di Roma, ancora la figura del Fiume e l'incontro tra Marte e Rea Silvia addormentata.



Mnemosyne Atlas, Tavola 4: 4.10 Ara Casali
4.10/1 Helios sul carro solare, Venere e Marte legati da Efesto (lato anteriore); 4.10/2 Marte e Rea Silvia, i pastori, Tevere, la Lupa (lato posteriore); 4.10/3 Giudizio di Paride, Scene di battaglia a Troia (lato minore sinistro); 4.10/4 Ettore trascinato da Achille intorno alle mura di Troia; Solennità funebri per Ettore (lato minore destro).

Chiudono la colonna due rappresentazioni grafiche di uno specchio etrusco con l'immagine di Prometeo che, dopo aver subito il supplizio divino, è raffigurato nel momento in cui viene liberato da Ercole e Castore. Fritz Saxl riconoscerà nella postura del corpo di Prometeo una corrispondenza formale e compositiva con la figura del Cristo nella *Pietà* di Cosmè Tura (1474, Paris, Musée du Louvre; presente in Tavola 42):

Vi è raffigurato Prometeo, e le sue braccia, durante il supplizio, vengono tenute in alto da due uomini. La somiglianza delle immagini sullo specchio con le immagini della deposizione di Cristo è commovente (Saxl [1929] 2004, 166).



Mnemosyne Atlas, Tavola 4 | 4.16a, 16b Ercole e Castore liberano Prometeo (specchio etrusco e riproduzione grafica).

Mnemosyne Atlas, Tavola 42 | 42.5 Cosmè Tura, *Pietà*, lunetta del Polittico Roverella in San Giorgio a Ferrara, 1474, Paris, Musée du Louvre.

Ancora una ascesa, la prima immagine della resurrezione di un corpo divino dagli Inferi: Prometeo come antecedente della figura di Cristo.

La quarta colonna si apre con il disegno di una gemma cinquecentesca con la *Caduta di Fetonte* – probabilmente parte della collezione di Cosimo I de' Medici [4.11]. Sotto, la stessa scena si trova rappresentata su illustrazioni di sarcofagi romani sempre da Carl Robert [4.12; 4.13; 4.14; 4.15], l'ultima delle quali è il sarcofago romano conservato alle Gallerie degli Uffizi utilizzato come modello per la gemma.



Mnemosyne Atlas, Tavola 4

4.11 Caduta di Fetonte, gemma rinascimentale; 4.12; 4.13; 4.14; 4.15 Caduta di Fetonte su sarcofagi romani e riproduzioni grafiche.

Nell'ultimo registro verticale, al tema della anabasi di Prometeo fa da contrappunto il tema della Caduta di Fetonte. La *Pathosformel* di Fetonte – il corpo disteso e capovolto a testa in giù – echeggia la postura del corpo di Ettore così come compare nel lato minore destro dell'Ara Casali, all'interno della ricapitolazione delle origini mitologiche di Roma.



Mnemosyne Atlas, Tavola 4

4.11 Caduta di Fetonte, gemma rinascimentale; 4.15 Storia di Fetonte su un sarcofago romano, marmo, ca. 170 d.C., Firenze, Galleria degli Uffizi; 4.10/4 Il corpo di Ettore trascinato da Achille, dall'Ara Casali (dettagli).

Ascesa e caduta, dunque, sono la polarità che Warburg attiva e presenta in Tavola 4. E proprio questa polarità si condensa nella figura cruciale del montaggio: l'immagine dell'Arianna Vaticana, posta in testa alla prima colonna [4.1a] è in posizione di incipit e innesca un primo percorso visivo nella Tavola. Che Arianna offra un filo importante per entrare nel senso della composizione è confermato da collegamenti con altre figure del montaggio. In testa alla terza colonna, è la figura *recubans* del Nilo [4.9]:



Mnemosyne Atlas, Tavola 4

4.1a *Arianna dormiente*, Musei vaticani; 4.9 *Il Nilo*, acquaforte di Cherubino Alberti.

Le divinità fluviali – come le ninfe addormentate – sono di solito rappresentate sdraiate, a mimare la posizione del corpo sinuoso o l'andamento orizzontale e fluido della corrente, ma la postura semidistesa segnala anche un collegamento tra le personificazioni di elementi naturali e la dimensione terrena, e una loro relazione con la sfera della passività:

Le raffigurazioni delle divinità fluviali sdraiate e delle ninfe esprimevano, secondo Warburg, la mancanza di libertà di questi demoni naturali, e quel pathos tragico che spesso compare nei racconti di Ovidio. Sono vittime passive dei capricci e degli amori degli dèi (Gombrich [1970] 1983, 248-249).

Un'altra immagine in dialogo posturale con Arianna è posta al fondo della prima colonna [4.4].



Mnemosyne Atlas, Tavola 4

4.1a *Arianna dormiente*, Musei vaticani; 4.4 *Persiano aggredito* (dettaglio)

Si tratta di un'altra figura posta, come Arianna, sul basamento di un sarcofago ma, in questo caso, si tratta di un nemico sconfitto, che alza il

braccio sinistro non già per esprimere il pathos dionisiaco ma per tentare di difendersi dalla violenza del vincitore. La variazione nel movimento delle braccia crea un collegamento tra Arianna e il Persiano sconfitto ma, contemporaneamente, marca anche la distanza semantica tra le due posture.

Se Arianna, a partire dalla sua posizione incipitaria ha un ruolo speciale in Tavola 4, le altre presenze femminili che compaiono nel montaggio sono senz'altro figure passive, oggetto di rapimento e di violenza da parte di mostri o di eroi. Deianira che, rapita e ingannata dal Centauro Nesso, involontariamente causa la morte di Ercole e poi decide di impiccarsi [4.3]; le figlie del re Leucippo, rapite dai Dioscuri Castore e Polluce in una contesa con i loro cugini [4.4]; Rea Silvia immersa nel sonno mentre Marte sta per arrivare e violentarla [4.10/2].



Mnemosyne Atlas, Tavola 4

4.1a *Arianna dormiente*, Musei vaticani; 4.4 *Ratto delle Leucippidi* (dettaglio); 4.10/2 *Marte e Rea Silvia addormentata*, dall'Ara Casali (dettaglio).

Sia l'immagine di una delle figlie di Leucippo rapita dai Dioscuri, sia quella di Rea Silvia addormentata sembrano varianti della posa di Arianna. Ma l'*Arianna Vaticana* non ha certo lo statuto totalmente passivo della fanciulla violentata o rapita. La statua la raffigura mentre dorme, e certo la fanciulla è in uno stato di passività e, come denuncia il gesto malinconico della mano al volto, il suo è il sonno desolato che segue l'abbandono da parte di Teseo; ma la posa semidistesa con il braccio destro rivolto all'indietro esprime al contempo una condizione di beatitudine estatica. Infatti, da principessa abbandonata dall'eroe Teseo, Arianna passerà all'incontro con il dio, all'unione con Dioniso. È questa doppia valenza a rendere la *Pathosformel* di Arianna carica di una tensione energetica in cui il "pathos passivo" assume una connotazione attiva, estatica, erotica:

La mano sinistra sostiene il volto mentre il braccio destro è volto all'indietro in un gesto di abbandono languido, totale, inconsapevolmente seduttivo. [...] Ma è proprio il doppio movimento delle braccia che rende così intensa ed

espressiva l'iconografia del marmo vaticano, riuscendo a condensare due episodi del mito di Arianna: l'abbandono da parte di Teseo sull'isola di Nasso e il successivo incontro della principessa cretese con Dioniso. Posa ambivalente questa di Arianna, ritratta in una *Pathosformel* complessa che esprime un doppio sentimento: sia il suo *essere abbandonata*, sia il suo *abbandonarsi* al languore della disperazione. [...] Arianna è (come ci racconta Ovidio) "fatta pietra", quasi morta dal dolore, ma pare che già stia sognando la sua propria rinascita. Con il braccio sinistro languidamente piegato dietro il capo, Arianna ci dice che, insieme alla postura del dolore e della nostalgia, sta mettendo in scena anche la posa dell'abbandono estatico propria della ninfa che sarà presto risvegliata alla vita e all'amore da Dioniso. Arianna, protomartire della *Pathosformel* della malinconia dolorosa, ci promette anche, con la bellezza del suo corpo svelato e con la postura estatica del braccio piegato, la prossima beatitudine dionisiaca (Seminario Mnemosyne 2017).

L'immagine del marmo vaticano ha un ruolo importante in Tavola 4 non solo perché, insieme al Laocoonte (presente in Tavola 6) l'Arianna (creduta al tempo Cleopatra, v. Valeri 2019) è uno dei ritrovamenti più importanti del Rinascimento. Ma Arianna è la figura che incarna perfettamente nel suo stesso corpo e nella sua doppia postura i motivi della mania estatica e della malinconia depressiva; così lo stesso Warburg:

Talvolta, nella mia veste di storico della psiche, mi sembra, con un riflesso autobiografico, di voler rilevare nel mondo figurativo la schizofrenia dell'Occidente: la ninfa estatica (maniacca) da un lato e la divinità fluviale in lutto (depresso) dall'altro come due poli tra i quali la persona sensibile cerca nella creazione il suo stile. Il vecchio gioco del contrasto: *vita activa* e *vita contemplativa* (Warburg, Bing [1928-1929] 2005, 91).

Su questa via, che Warburg ci indica anche grazie al montaggio di Tavola 4, l'immagine di Arianna non è soltanto allegoria di una possibile resurrezione, ma è figura della sua propria rinascita, della sua capacità di riavvolgere il filo alle origini del suo stesso mito. Quando la principessa cretese decide di aiutare l'eroe ateniese – figura dell'eroe civilizzato e razionale – Arianna rinnega se stessa e le sue origini, la sua storia arcaica legata agli antri delle grotte e alla tessitura; ma legata anche al toro di Europa, madre di suo padre Minosse; al toro con cui si unisce sua madre

Pasifae; al fratello-toro, il Minotauro. Arianna è una delle “figlie del Sole” (Kerényi [1944] 1949, 138) che ha le sue radici in un tempo ritmato da passioni amorose sfrenate dove la differenza tra uomo e animale ancora si confonde. L’incontro con Dioniso, il dio-toro, è forse un ritorno alle origini?

Il 15 novembre 1923 Aby Warburg, dal sanatorio di Kreuzlingen, in un momento di disperazione sulla possibilità di recupero della sua salute, scrive all’amata Mary Hertz, una lettera conservata presso l’Archivio del Warburg Institute di Londra, in cui a un certo punto leggiamo:

“Soll mich wundern wie sich alles auflöst. Ich kann aus den Labyrinth nicht mehr heraus: die Ariadne fehlt: nur ein Minothaurus lauert”.

“Mi chiedo come tutto si dissolva. Non posso più uscire dal labirinto: manca Arianna e c’è solo un Minotauro che sta in agguato”.

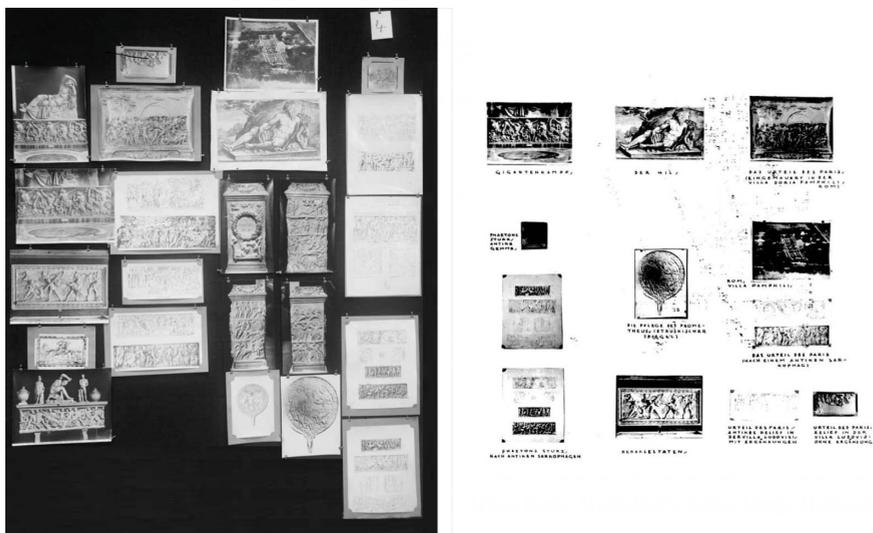
(Lettera di Aby Warburg a Mary Warburg Hertz del 15/11/1923, WIA, GC/371; trascrizione e traduzione di Maurizio Ghelardi)

Com’è noto Warburg ritroverà il suo filo di Arianna e sarà nelle parole salvifiche che daranno un nome diverso al suo male: non schizofrenia, ma polarità maniaco-depressiva (Binswanger [1966] 1971, 1977; Stimilli 2005; De Laude 2015). Abbiamo però preso il titolo della nostra lettura di Tavola 4 del Mnemosyne Atlas dall’immagine potente di una Arianna “che manca”, che Warburg ci restituisce appuntata in un momento di desolazione e di terrore per il mostro che sta sempre in agguato.

Confronto tra Tavola 4 di Mnemosyne Atlas e la versione di Tavola 4 nel *Geburtstagsatlas* di Ernst Gombrich

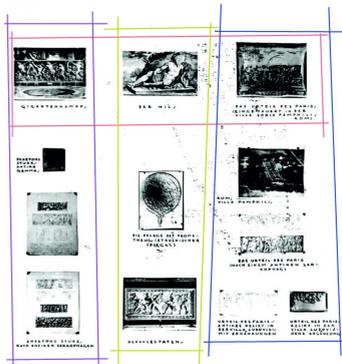
Il confronto tra la Tavola 4 di Mnemosyne Atlas del 1929 e la versione proposta da Gombrich nel 1937 (in anastatica nella prima edizione del *Geburtstagsatlas* pubblicata in Engramma) permette di evidenziare le strategie compositive differenti che operano i due autori nella creazione del senso del loro “Atlante” (un primo esempio di confronto tra le versioni di Warburg e di Gombrich, relativamente alle Tavole 7, 30 e 37, è stato proposto nel contributo di Settis, Pedersoli, Culotta 2017).

Nel caso di Tavola 4, Gombrich riduce le immagini da 23 a 12 e il riadattamento operato sull'intera tavola è violento al punto che il riferimento alla prima versione è poco più che un rimando remoto. In generale, sull'incomprensione da parte di Gombrich dell'opera e del pensiero di Warburg e in particolare sulla totale svalutazione del progetto Mnemosyne che lo stesso Gombrich opera in *Aby Warburg, An Intellectual Biography* (Gombrich [1970] 1983) si vedano, almeno: Wind [1971] 1992, 2018; Bilancioni [1984] 2004; Mazzucco 2007; Mazzucco 2011a; Mazzucco 2011b e, in Engramma, Centanni, Pasini 2000; Centanni 2003; Centanni, Fressola e Seminario Mnemosyne 2017b; Centanni, Fressola e Seminario Mnemosyne 2017c.



Confronto tra le due versioni di Tavola 4
 Aby Warburg e collaboratori, Mnemosyne Atlas 1929 | Tavola 4
 Ernst Gombrich, Geburtstagsatlas 1937 | Tafel 4

La Tavola si svuota e si alleggerisce, la messa a fuoco finalizzata a evidenziare i dettagli scompare, l'intervallo tra le immagini si fa più regolare e le dimensioni uniformi (sulla sottrazione da parte di Gombrich della spaziatura tra le immagini e dello "spazio per il pensiero" v. Cirlot 2017). Di fatto, la selezione ridotta delle immagini, la regolarità del formato e della spaziatura rendono la configurazione della Tavola più semplice ma depotenziano la costellazione di rimandi e interpretazioni attivata dalla versione originale.



L'impaginazione della tavola nella versione Gombrich si articola su tre colonne, ma in realtà il montaggio si lascia leggere anche in orizzontale, o meglio in senso centripeto, intorno allo specchio etrusco con Prometeo.

Per comprendere le motivazioni che stanno alla base di queste scelte (che riguardano tutte le tavole presentate nell' "edizione del compleanno" del 1937), è utile leggere la nota di commento che Gombrich appone a ciascuno dei 24 pannelli che costituiscono la sua selezione. Nel testo di commento a

Tavola 4 che accompagna la lettura del montaggio (v. in Appendice la Nota integrale di commento), "l'incipit tragico" che per Gombrich innesca l'intera dinamica del mito greco, è rappresentato non già da Arianna ma dal sarcofago che viene collocato come basamento della stessa statua nel XVIII secolo:

L'incipit tragico è costituito dai Giganti, che lottano invano per ascendere con un'elementare rabbia "titanica". I piedi di serpente sottolineano per figura la natura terrestre di questi antagonisti dell'Olimpo (v. Appendice).

La polarità tra estasi e malinconia attivata nel montaggio di Warburg dal dialogo tra il fiume Nilo e la ninfa/Arianna nella versione di Gombrich scompare e della statua vaticana rimane solo il suo piedistallo con la rappresentazione della *Gigantomachia*.

La battaglia e la successiva sconfitta di questi esseri mostruosi traccia la griglia di significato primario della Tavola di Gombrich, che consiste nella lotta dei demoni della terra per la conquista dell'Olimpo. Come scrive lo stesso autore:

La dinamica del mito greco e il tragico che spicca dai suoi motivi poggia su una profonda contrapposizione tra le divinità olimpiche di natura celeste e i

semidei - e il mondo degli eroi, che è connesso alla terra. È la contrapposizione di cui ci hanno reso consapevoli il *Canto delle Parche* nell'*Ifigenia* e il *Canto del destino* nell'*Iperione*, così come pure *L'Ideale e la Vita* di Schiller. La ribellione contro questa dicotomia, la lotta degli eroi per elevarsi alla luce, le loro vittorie e i loro fallimenti imprimono nel mito figure di indistruttibile forza espressiva. Warburg li unisce in questa tavola (v. Appendice).

Procedendo verticalmente, il movimento espressivo intensificato che anima la *Gigantomachia* si sposta nei corpi concitati presenti nei sarcofagi con la storia di Fetonte – punito da Zeus per aver guidato il carro del Sole:

Come nel mito di Fetonte, gli dei Olimpici infliggono una tremenda punizione all'*hybris* dell'eroe che aveva osato condurre il carro solare, quasi volesse diventare una delle divinità solari: come Fetonte, inerme, a capofitto, con il suo tiro impazzito, precipita nel fiume Eridano, gli dei elementari si lamentano per questa vittima dell'ira olimpica.

Rispetto alla serie dei disegni della *Caduta di Fetonte* proposta nella quarta colonna del montaggio di Warburg, Gombrich oltre a un cambiamento spaziale nella collocazione e nell'ordine del materiale iconografico, elimina i disegni del sarcofago romano del Louvre e di Villa Borghese che rappresentano delle varianti dello stesso tema e lascia soltanto la gemma cinquecentesca e i disegni dei suoi modelli.

Gombrich inoltre elimina le quattro immagini dell'Ara Casali, presenti nella versione warburghiana, e così semplifica e riduce ulteriormente la struttura sintattica attivata dal montaggio originale.

Alla destra della *Gigantomachia* si dispiega invece una traiettoria visiva orizzontale che collega la figura del Nilo con i demoni della natura del Giudizio di Paride di Villa Medici. Nonostante la diversa intensità patetica, le tre figure condividono la stessa natura terrestre, vittime passive del volere degli Dei:

A loro [ai Giganti] corrispondono le divinità elementari legate alla terra, come quelle del sarcofago del Giudizio di Paride che ammirano con reverenziale stupore e gesto di adorazione il raduno in cielo degli dei olimpici,

verso il quale si rivolgono le tre dee impegnate nella gara. Certo, l'ambientazione è serena e nulla pare ricordare la loro agitata contesa, ma è proprio per questo motivo che il loro tipo diventa per Warburg il simbolo espressivo del pathos passivo della consapevolezza terrena e dell'esistenza nella circolarità della natura.

Il tema del *Giudizio di Paride*, centrale per Warburg (in Tavola 4, ma anche in Tavola 55 e nei materiali per la conferenza su Manet: v. Warburg [1929] 1984; Centanni 2004; Ghelardi 2011; Wedepohl 2014) non risulta eliminato del tutto nella versione di Gombrich, ma notevolmente semplificato. In alto a destra, troviamo collocato in alto il sarcofago di Villa Medici di cui è eliminata la riproduzione grafica – probabilmente perché ritenuta una ripetizione inutile; segue la fotografia di Villa Doria Pamphili a cui è accostato il disegno con il sarcofago proveniente da quest'ultima. La serie si conclude con il frammento di Villa Ludovisi e il disegno relativo, tratto dal libro illustrato di Carl Robert.

Proseguendo nell'analisi del montaggio, si può notare come la struttura compositiva graviti attorno allo specchio etrusco del V secolo a.C. con la raffigurazione di Prometeo posto in posizione enfatica al centro del pannello, unica immagine che si discosta stilisticamente (e cronologicamente) dalle altre opere. Questa scelta opera un notevole scarto rispetto alla versione della tavola proposta da Warburg, creando una configurazione di pesi visivi in cui Prometeo, circondato da un consistente spazio bianco, domina il montaggio:

Come chi combatte con dolore e passione per la luce, come una figura di redenzione che appare già in alcuni passaggi dei drammi di Eschilo, e stranamente nella rappresentazione della cura di Prometeo e nella sua liberazione dalla rupe, appare preconiato il tipo di alcune rappresentazioni di Pietà.

La condizione di sofferenza che porta alla redenzione si ritrova anche nel sarcofago con le *Fatiche di Ercole* collocato al di sotto dello specchio con Prometeo:

Le sue fatiche [di Ercole] sono una lotta contro gli ostacoli alla sua divinizzazione, la sua morte tra le sofferenze è la preconditione della sua ascesa al luminoso regno dell'Olimpo.

Da questa descrizione del percorso di Ercole verso l'Olimpo si ricava chiaramente come nella nuova versione, di fatto, risulti neutralizzata anche la polarità warburghiana tra ascensione e caduta. Infatti, la Tavola 4 secondo Gombrich non mette in scena una polarità dinamica ma una dialettica tra *hybris* dell'ascesa al cielo dei Giganti o di Fetonte e la 'giusta' punizione divina che si abbatte sugli arroganti. Il mito della liberazione di Prometeo, posto non a caso al centro compositivo e semantico della tavola di Gombrich, conferma che la giustizia alla fine trionfa e l'atto generoso del Titano, dopo il passaggio doloroso per il calvario della punizione, si riscatta nella resurrezione, che diventa la prefigurazione della Resurrezione per eccellenza, quella di Cristo.

Fra le eliminazioni operate da Gombrich, da segnalare che nel nuovo montaggio sono scomparse tutte le immagini di fanciulle rapite o violate: manca Deianira, mancano le Leucippidi, manca Rea Silvia. Ma l'espunzione più eclatante – resa ancor più evidente dalla persistenza della traccia residua del basamento – è quella della figura che meglio incarna la complessa polarità warburghiana tra estasi e malinconia, che è proprio il nucleo semantico su cui interviene con violenza semplificatoria l'operazione di pulizia messa in atto da Gombrich. Come direbbe Warburg, "Die Ariadne fehlt": la grande esclusa è Arianna.

Appendice

La versione di Mnemosyne Atlas Tavola 4, secondo il *Geburtstagsatlas* di Ernst Gombrich (1937)

Tafel IV

Die Dynamik des griechischen Mythos und die eminente Tragik seiner Motive ruht auf einen tiefen Gegensatz zwischen olympischen Gottheiten der lichten Höhe und der Halbgoetter - und Heroenwelt, die der Erde verhaftet bleiben. Es ist der Gegensatz, den *Iphigenien's Parzenlied*, *Hyperion's Schicksalslied*, wie *Schiller's Ideal und Leben* in unser Bewusstsein getragen haben. Das Aufbaeumen gegen diesen Zwiespalt, der Kampf der Heroen um die Höhe des Lichtes, ihr Siegen und ihr Scheitern praegt im Mythos Gestalten von unzerstoerbarem Ausdrucksgehalt. Sie sind von Warburg auf dieser Tafel vereint.

Zorn vergeblich nach aufwaerts kaempfen, bilden den tragischen Eingang. Die Schlangenfuesse unterstreichen im Bildhaften das Erdgebundene dieser Antagonisten des Olymp.

Erdgebundene Elementargoetter, wie sie am *Paris-Urteils* Sarkophag in ehrfuerchtigem Staunen mit adorierendem Gestus nach der himmlischen Versammlung der

Tavola 4

La dinamica del mito greco e il tragico che emerge con evidenza dai suoi motivi poggia su una profonda contrapposizione tra le divinità olimpiche di natura celeste e i semidei, e il mondo degli eroi, che è connesso alla terra. È la contrapposizione di cui ci hanno reso consapevoli il *Canto delle Parche* nell'*Ifigenia* e il *Canto del destino* nell'*Iperione*, così come pure *L'ideale e la vita* di Schiller. La ribellione contro questa dicotomia, la lotta degli eroi per elevarsi alla luce, le loro vittorie e i loro fallimenti imprimono nel mito figure di indistruttibile forza espressiva. Warbur gli unisce in questa tavola.

L'incipit tragico è costituito dai Giganti, che lottano invano per ascendere con un'elementare rabbia titanica. I piedi di serpente sottolineano per figura la natura terrestre di questi antagonisti dell'Olimpo.

A loro corrispondono le divinità elementari legate alla terra, come quelle del sarcofago del *Giudizio di Paride* che ammirano con reverenziale stupore e gesto di

<p>olympischen Goetter blicken, zu der die drei streitenden Goettinnen eben frei auffahren, entsprechen ihnen. Zwar in ihren ruhigen Lagen erinnert nichts an Kampf und Aufbaeumen, aber gerade darum wird ihr Typus fuer Warburg zum Ausdruckssymbol des passiven Pathos irdischer Befangenheit und des Gebanntseins in den Freislauf der Natur.</p>	<p>adorazione il raduno in cielo degli dei olimpi, verso il quale si rivolgono le tre dee impegnate nella gara. Certo, l'ambientazione è serena e nulla pare ricordare l'agitata contesa, ma è proprio per questo motivo che il loro tipo diventa per Warburg il simbolo espressivo del pathos passivo della consapevolezza terrena e dell'esistenza nella circolarità della natura.</p>
---	--

<p>In der Umwertung, die die spaetere europaeische Kunst mit ihrer Bewegungsformel vornimmt, wird ihm dieser Ausdruckssin deutlich. Ihre resignierte dumpfmelancholische Ruhe wird in der Antike nur dort zur erregt teilnehmenden Trauer wo, wie im Phaeton Mythos, die Olymper die <i>Hybris</i> des Heroen furchtbar strafen, der es gewagt hatte, den Sonnenwagen lenken zu vollen, selbst einer der Lichtgoetter zu werdens: wie Phaeton hilflos, kopfueber, mit verwirrtem Gespann in den Fluss Eridanos stuerzt, klagen die Elementargoetter um dieses Opfer des olympischen Zornes.</p>	<p>Nella rivalutazione che in seguito l'arte europea intraprese con la formula del movimento, il senso di questa espressività divenne chiaro. Nell'antichità, la loro calma rassegnata e cupamente melanconica diventa lutto partecipato solo laddove, come nel mito di Fetonte, gli dei Olimpi infliggono una tremenda punizione all'<i>hybris</i> dell'eroe che aveva osato condurre il carro solare, quasi volesse diventare una delle divinità solari: come Fetonte, inerme, a capofitto, con il suo carro impazzito, precipita nel fiume Eridano, gli dei elementari compiangono questa vittima dell'ira olimpica.</p>
---	---

<p>Als ein leidender und leidenschaftlicher Kaempfer um das Licht als eine Erloeser Figur erscheint schon in manchen Stellen von Ayschylos Drama, und seltsam</p>	<p>Come chi combatte con dolore e passione per la luce, come una figura di redenzione che appare già in alcuni passaggi dei drammi di Eschilo, e stranamente nella</p>
---	--

scheint in der Darstellung der Pflege des Prometheus und der Abnahme vom Felsen der Typus mancher Darstellung vorgepraegt. *Pietà*

rappresentazione della cura di Prometeo e nella sua liberazione dalla rupe, appare preconiato il tipo di alcune rappresentazioni di *Pietà*.

Nur einem gelingt aus eigener Kraft und mit Hilfe der Goetter der Aufstieg aus der Welt, durch die Unterwelt, bis in den Olymps: Herakles, der darum Urbild des kaempfernden Helden ueberhaupt ist. Seine Arbeiten sind ja ein Kampf gegen die Hindernisse der Vergottung, sein Leidenstod ist Vorbedingung seiner Auffahrt in das Lichtreich des Olymp.

L'unico che riesce a innalzarsi con le proprie forze e con l'aiuto degli dei dal mondo, attraverso gli Inferi, sino all'Olimpo è Eracle, che è quindi il prototipo dell'eroe combattente. Le sue fatiche sono una lotta contro gli ostacoli alla sua divinizzazione; la sua morte tra le sofferenze è la precondizione della sua ascesa al luminoso regno dell'Olimpo.

Bibliografia

Bilancioni [1984] 2004

G. Bilancioni, *Aby Warburg, il gran signore del labirinto. A proposito dell'edizione italiana di Ernst Gombrich, Aby Warburg. Una biografia intellettuale* (da "il manifesto" 1984) "La Rivista di Engramma" 34 (giugno/luglio 2004).

Binswanger [1960] 1971, 1977²

L. Binswanger, *Melancholie und Manie. Phänomenologische Studien*, Pfullingen 1960 (*Malinconia e mania: studi fenomenologici*, tr. it. a cura di C. Gentili, Torino 1977 seconda edizione).

Binswanger, Warburg 2005

L. Binswanger, A. Warburg, *La guarigione infinita. Storia clinica di Aby Warburg*, a cura di D. Stimilli, tr. it di C. Maranzia, Vicenza 2005.

Bordignon 2012

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

Bordignon, Centanni, De Laude, Sacco e Seminario Mnemosyne 2015

G. Bordignon, M. Centanni, S. De Laude, D. Sacco (a cura del Seminario Mnemosyne coordinato da), *Iter per labyrinthum: le tavole A B C. L'apertura tematica dell'Atlante Mnemosyne di Aby Warburg*, "La Rivista di Engramma" 125 (marzo 2015).

Centanni 2003

M. Centanni, *L'attrazione psicologica di Warburg per il 'Laocoonte'. Un esempio di cattiva lettura di Ernst Gombrich*, "La Rivista di Engramma" 25 (maggio/giugno 2003).

Centanni 2004

M. Centanni, *Ninfa impertinente: Victorine e la Patera di Parabiago. A proposito dei modelli del Déjeuner sur l'herbe di Manet e, prima, di Raffaello*, "La Rivista di Engramma" 36 (ottobre 2004).

Centanni 2017

M. Centanni, *Fantasmî dell'antico. La tradizione classica nel Rinascimento*, Rimini 2017.

Centanni, Bergamo, Bordignon, Pisani, Sacco e Seminario Mnemosyne 2017a

M. Centanni, M. Bergamo, G. Bordignon, D. Pisani, D. Sacco (a cura del Seminario Mnemosyne coordinato da), *Tre forme di malinconia. Una ricognizione su figure di malinconici, a partire dall'Atlas Mnemosyne*, "La Rivista di Engramma" 144 (aprile 2017).

Centanni, Fressola e Seminario Mnemosyne 2017b

M. Centanni, A. Fressola (a cura del Seminario Mnemosyne coordinato da), *Ernst Gombrich, Geburtstagsatlas für Max M. Warburg (5 giugno 1937) Una prima edizione digitale*, "La Rivista di Engramma" 151 (novembre/dicembre 2017).

Centanni, Fressola e Seminario Mnemosyne 2017c

M. Centanni, A. Fressola (a cura del Seminario Mnemosyne coordinato da), *Ernst Gombrich, Zur Mnemosyne. Testo originale e traduzione italiana dell'Introduzione al Geburtstagsatlas(1937) con Note e appunti di lessico*, "La Rivista di Engramma" 151 (novembre/dicembre 2017).

Centanni, Pasini 2000

M. Centanni, G. Pasini, *Aby Warburg e i suoi biografî. Un ritratto intellettuale nelle parole di Giorgio Pasquali (1930), Gertrud Bing (1958), Ernst Gombrich (1970), Edgard Wind (1970)*, "La Rivista di Engramma" 1 (settembre 2000).

Cirlot 2017

V. Cirlot, *Zwischenraum/Denkraum. Oscillazioni terminologiche nelle Introduzioni all'Atlante di Aby Warburg (1929) e Ernst Gombrich (1937)*, "La Rivista di Engramma" 151 (novembre/dicembre 2017).

De Laude 2015

S. De Laude, *"Symbol tut wohl!". Il simbolo fa bene!, genesi del blocco ABC del Bilderatlas Mnemosyne di Aby Warburg*, "La Rivista di Engramma" 125 (marzo 2015).

Forster, Mazzucco 2002

K.W. Forster, K. Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, a cura di M. Centanni, Milano 2002.

Ghelardi 2002

Aby Warburg, *Mnemosyne, L'Atlante delle immagini*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2002.

Ghelardi 2005

Aby Warburg, Gertrud Bing, *Diario romano*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2005.

Ghelardi 2011

A. Warburg, *Miroirs de faille. À Rome avec Giordano Bruno et Édouard Manet, 1928-29*, textes établis par M. Ghelardi, Paris 2011.

Ghelardi 2012

M. Ghelardi, *Aby Warburg. La lotta per lo stile*, Torino 2012.

Ghelardi 2016

Aby Warburg, *Mnemosyne. Einleitung. Introduzione al Bilderatlas*, nuova edizione critica e traduzione di M. Ghelardi, "La Rivista di Engramma" 138 (settembre/ottobre 2016).

Gombrich [1937] 2017

E. Gombrich, *Geburtstagsatlas für Max Warburg. Zur Mnemosyne. Zur Erkenntnistheorie und Praxis der Symbolsetzung [1937]*, tr. it. e cura di Seminario Mnemosyne, coordinato da M. Centanni, A. Fressola, "La Rivista di Engramma" 151 (novembre 2017).

Gombrich [1970] 1983

E. Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, London 1970 (*Aby Warburg. Una biografia intellettuale* tr. it. di A. Dal Lago, P.A. Rovatti, Milano 1983).

Kerényi [1944] 1949

K. Kerényi, *Töchter der Sonne*, Zürich 1944 (*Figlie del Sole*, tr. it. di F. Barberi, Torino 1949).

Mazzucco 2007

K. Mazzucco, *Mnemosyne, il nome della memoria. Bilderdemonstration, Bilderreihen, Bilderatlas. Una cronologia documentaria del progetto warburghiano*, "Quaderni Warburg Italia" 4-5-6, Diabasis, Fiesole 2003.

Mazzucco 2011a

K. Mazzucco, *Quarant'anni di bibliofilia e iconofilia. Osservazioni sul montaggio del libro Mnemosyne di Aby Warburg*, "Rivista di Storia della Filosofia" 2 (2011), 303-338.

Mazzucco 2011b

K. Mazzucco, *The work of Ernst H. Gombrich on the Aby M. Warburg fragments*, "Journal of Art Historiography", 5 (December 2011).

Settis, Pedersoli, Culotta 2017

S. Settis, A. Pedersoli, S. Culotta, *Esercizi di confronto tra le tavole 7, 30, 37 del Geburtstagsatlas di Gombrich, e le corrispondenti tavole del Mnemosyne Atlas*, "La Rivista di Engramma" 151 (novembre/dicembre 2017).

Stimilli 2005

D. Stimilli (a cura di), *L. Binswanger, A. M. Warburg, La guarigione infinita: storia clinica di Aby Warburg*, Vicenza 2005.

Valeri 2013

C. Valeri, *Scienza antiquaria e restauro dei marmi antichi tra XVI e XVIII secolo. Alcuni esempi dai Musei Vaticani*, in *Ergänzungsprozesse. Transformation antiker Skulptur durch Resaurierung*, hrsg. Sascha Kansteiner, Berlin 2013, 23-42.

Valeri 2019

C. Valeri, *L'Arianna addormentata dei Musei Vaticani, già Cleopatra in Belvedere*, "La Rivista di Engramma" 163 (marzo 2019).

Warburg [1926-1929] 2001

A. Warburg, *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, hrsg. von K. Michels, C. Schoell-Glass, Berlin 2001.

Warburg [1927] 1970, 1983

A. Warburg, *Mnemosyne: Grundgriffe, I, Notizbuch*, in E. Gombrich (ed.), *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, London [1927] 1970 (*Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, tr. it. di A. Dal Lago, P.A. Rovatti, Milano 1983).

Warburg [1929] 1984

A. Warburg, *Il "Déjeneur sur l'herbe" di Manet. La funzione prefigurante delle divinità pagane elementari per l'evoluzione del sentimento moderno della natura*, tr. it. G. Carchia, "aut-aut" 199-200, 40-45.

Warburg [1929] 2002

A. Warburg, *Mnemosyne, L'Atlante delle immagini*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2002.

Warburg [1929] 2014

A. Warburg, *Die römische Antike in der Werkstatt Ghirlandaios. Traccia della conferenza alla Biblioteca Hertziana di Roma (19 gennaio 1929) con una Nota al testo (e agenda warburghiana)*, a cura di S. de Laude, "La Rivista di Engramma" 119 (settembre 2014).

Warburg [1929] 2016

A. Warburg, *Mnemosyne. Einleitung. Introduzione al Bilderatlas, nuova edizione critica e traduzione di Maurizio Ghelardi*, "La Rivista di Engramma" 138 (settembre/ottobre 2016).

Warburg, Bing [1928-1929] 2005

A. Warburg, G. Bing, *Diario romano*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2005.

Wedepohl 2014

C. Wedepohl, *Aby Warburg, Manet and Italian Antiquity*, tr. it. di H. Frankfort, "Bruniana & Campanelliana" XX/2 (2014), 385-402.

Wind [1971] 1992, 2018

E. Wind, *Review of E. H. Gombrich, Aby Warburg. An Intellectual Biography (1970)*,

"The Times Literary Supplement" 25 (June 1971), 735-736 (*Una recente biografia di Warburg*, in Id. (a cura di), *L'eloquenza dei simboli*, Milano 1992, 161-173); edizione digitale in "La Rivista di Engramma" 153 (febbraio 2018).

English abstract

Most of the elements that make up Panel 4 of the *Mnemosyne Atlas* are photographic images and drawings taken from Roman sarcophagi. As Warburg states in his writings, sarcophagi are an important repertoire from which Renaissance artists derive the pathetic formulae (*Pathosformeln*) that animate their works.

The main subjects in the Panel are the *Gigantomachy*, *The Fall of Phaethon*, *The Judgement of Paris*, *The Rape of Deianira*, *The Rape of the Daughters of Leucippus*, and *Mars and Rhea Silvia*. A crucial theme in the composition is the ascent to Olympus and the fall (of Giants and of Phaethon). However, the reclining figure of the Nymph (Ariadne or Rhea Silvia) or those of the "melancholic" River are also central formal themes. In both a semantic and formal sense, an important role in the montage is reserved for the figure in movement: the *Sleeping Ariadne* of the Vatican Museums, and the dual posture of the nymph – melancholic and ecstatic.

In an Appendix, the reading also offers a comparison with the reduced and simplified version of the same panel that Ernst Gombrich proposes in the 1937 edition of the *Geburtsatlas* – a version from which the image of Ariadne is expunged.

The title of the essay derives from a passage from an unpublished letter by Aby Warburg who from Kreuzlingen writes to Mary Hertz: "I wonder how everything dissolves. I can no longer leave the maze: Ariadne is missing and there is only a Minotaur, who is lying in wait".



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

www.engramma.org



la rivista di **engramma**

marzo **2019**

163 • Arianna: estasi e malinconia

Editoriale

Monica Centanni, Micol Forti

L'Arianna addormentata dei Musei Vaticani, già Cleopatra in Belvedere

Claudia Valeri

Un'iconografia dionisiaca nell'Iseum et Serapeum del Campo Marzio?

Nicola Luciani

Giocare a fare i Classici

Sara Agnoletto

Arianna prima di Arianna. Note sulla Pathosformel della 'bella addormentata' prima della 'Cleopatra' vaticana (1512)

Giulia Bordignon

Arianna in Andros: una invenzione di Tiziano

Monica Centanni

'Sotto gli occhi di tutti': note sulla raffigurazione di Arianna addormentata nell'arte del Novecento

Micol Forti

Giorgio de Chirico, Arianna 1912-1913

Matias Julian Nativo, Alessia Prati

Arianna dalle belle trecce

Massimo Crispi

Arianna di Nanni Balestrini

con una introduzione di Andrea Cortellessa

"Arianna è scomparsa, il Minotauro è in agguato"

Francesca Filisetti, a cura del Seminario Mnemosyne