la rivista di **engramma**
2004

34–37

edizioni**engramma**

La Rivista di Engramma
34-37

La Rivista di Engramma Raccolta

numeri 34-37
anno 2004

edizioni**engramma**

direttore
monica centanni

La Rivista di Engramma
a peer-reviewed journal
www.engramma.it

Raccolta numeri **34-37** anno **2004**
34 giugno/luglio 2004
35 agosto/settembre 2004
36 ottobre 2004
37 novembre 2004
finito di stampare novembre 2019

sede legale
Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

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

© 2019
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-94840-80-3
ISBN digitale 978-88-98260-46-1

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

6 | *34 giugno/luglio 2004*

160 | *35 agosto/settembre 2004*

262 | *36 ottobre 2004*

316 | *37 novembre 2004*

34
giugno/luglio **2004**

La Rivista di Engramma n. 34

Agnoletto | Bergamo | Bilancioni | Bonoldi | Bordignon | Centanni
Mazzucco | Selmin | Solacini | Pisani

WARBURG E MNEMOSYNE ATLAS

A CURA DEL SEMINARIO MNEMOSYNE

edizioni**engramma**

Direttore
monica centanni

Redazione
daniela sacco, linda selmin, katia mazzucco, alessandra pedersoli, lorenzo bonoldi, federica pellati, maria bergamo, claudia daniotti, elizabeth thomson, giulia bordignon, giacomo dalla pietà, sara agnoletto, luana lovisetto, valentina rachiele, luca tonin, giovanna pasini, valentina rachiele, monica centanni

Comitato Scientifico
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, lionello puppi

© 2019
edizioni**engramma**
La Rivista di Engramma n. 34 | giugno/luglio 2004
www.engramma.it
Sede legale | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia
Redazione | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia
Tel. 041 2571461
this is a peer-revewed journal

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 | Rassegna bibliografica degli studi critici su Aby Warburg e delle edizioni delle sue opere
a cura di Giulia Bordignon, Katia Mazzucco, Linda Selmin

27 | Aby Warburg. La dialettica dell'immagine
Monica Centanni

31 | Dal cosmo all'uomo e ritorno
a cura del Seminario Mnemosyne, coordinato da Monica Centanni e Katia Mazzucco

43 | Letture grafiche di tavola B
a cura del Seminario Mnemosyne

45 | La conquista del cielo: guerra e tecnica
a cura del Seminario Mnemosyne, coordinato da Monica Centanni e Katia Mazzucco

65 | Letture grafiche di tavola C
a cura del Seminario Mnemosyne

67 | L'americana scalza. Un inedito di Aby Warburg su Isadora Duncan
Linda Selmin

77 | Aby Warburg, il gran signore del labirinto
Guglielmo Bilancioni

81 | P&M | Sirene e motori
Lorenzo Bonoldi

83 | Galleria dei ritratti di Isabella d'Este: un aggiornamento
a cura di Lorenzo Bonoldi

105| L'immagine di Ebe
Claudia Solacini

131 | Antico *à la page*. Il "camerino d'alabastro" di Antonio Lombardo
Alberto Anselmi, Daniele Pisani

135| Grazia e inquietudine: Botticelli e Filippino Lippi
Sara Agnoletto

139| "Accettare e tradurre quel tanto di passato che aderisca allo spirito del dramma"
a cura della Redazione di Engramma

143| "Cantami, o Diva, d'Hollywood l'Achille"
Lorenzo Bonoldi

145| Donne, barbare, streghe
Maria Bergamo

147| "Fin dalla mia giovanezza mi son grandemente dilettato delle cose di architettura"
Daniele Pisani

Rassegna bibliografica degli studi critici su Aby Warburg e delle edizioni delle sue opere
aggiornata a giugno 2004

a cura di Giulia Bordignon, Katia Mazzucco, Linda Selmin

Opere di Warburg
§ Sigle

§ Studi e conferenze

§ Diari e corrispondenza

§ Mostre della KBW e *Bilderatlas Mnemosyne*

§ Raccolte

Bibliografia critica
§ Per un quadro essenziale del pensiero e dell'opera di Aby Warburg

§ Sul viaggio presso gli indiani Pueblo, la malattia di Warburg e il periodo di Kreuzlingen

§ Sulla Biblioteca e l'Istituto Warburg

§ Su Mnemosyne

§ Rassegna bibliografica generale

Opere di Warburg

Sigle

GS

A. Warburg, *Gesammelte Schriften. Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, a cura di G. Bing con la collaborazione di F. Rougemont, Teubner, Leipzig-Berlin 1932; nuova edizione a cura di H. Bredekamp, M. Diers, Akademie Verlag, Berlin 1998

RPA

A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, a cura di G. Bing, tr. it. di E. Cantimori, La Nuova Italia, Firenze [1966] 1996

ASW

A. Warburg, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, [1979] a cura di D. Wuttke in collaborazione con C.G. Heise, Verlag Valentin Koerner, Baden-Baden 1992

Renewal

A. Warburg, The Renewal of Pagan Antiquity, a cura di K. Forster, tr. ingl. di D. Britt, K. Forster, Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, Los Angeles 1999

A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, a cura di M. Ghelardi, Nino Aragno Editore, Torino 2004

Mnemosyne [1929] 1998

A. Warburg, *Mnemosyne. L'Atlante della Memoria di Aby Warburg*, Siena, Santa Maria della Scala 29 aprile-13 luglio 1998; Firenze, Galleria degli Uffizi 19 dicembre 1998-16 gennaio 1999; Roma, Biblioteca Hertziana 19 gennaio-6 febbraio 1999; Napoli, Museo Archeologico Nazionale 10-27 febbraio 1999; ricostruzione dell'*Atlante* a cura di M. Koos, W. Pichler, W. Rappl, G. Swoboda; materiali a cura di I. Spinelli, R. Venuti, Artemide edizioni, Roma 1998

Mnemosyne [1929] 2000

A. Warburg, *Gesammelte Schriften. Der Bilderatlas MNEMOSYNE*, a cura di M. Warnke in collaborazione con C. Brink, Akademie Verlag, Berlin 2000

Mnemosyne [1929] 2002

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

WIA

Warburg Institute Archive

Studi e conferenze

A. Warburg, *Matteo de' Strozzi. Ein italienischer Kaufmannssohn vor vierhundert Jahren*, "Hamburger Weihnachtsbuch" 1892, p. 236

A. Warburg, *Sandro Botticellis "Geburt der Venus" und "Frühling". Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der Italienischen Frührenaissance*, Hamburg-Leipzig 1893 (GS, pp. 1-59; *La "Nascita di Venere" e la "Primavera" di Sandro Botticelli. Ricerche sull'immagine dell'antichità nel primo Rinascimento italiano*, RPA, pp. 1-58)

A. Warburg, *I costumi teatrali per gli Intermezzi del 1589: i disegni di Bernardo Buontalenti e il "Libro di conti" di Emilio de' Cavalieri*, "Atti dell'Accademia del R. Istituto Musicale di

Firenze, 1895: Commemorazione della Riforma Melodrammatica", pp. 133-146 (GS, pp. 259-300; RPA, pp. 59-107)

A. Warburg, *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum. Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita: die Bildnisse des Lorenzo de' Medici und seiner Angehörigen*, Leipzig 1902 (GS, pp. 89-126; *Arte del ritratto e borghesia fiorentina: Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita. I ritratti di Lorenzo de' Medici e dei suoi familiari*, RPA, pp. 109-146)

A. Warburg, *Flandrische Kunst und florentinische Frührenaissance*, "Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen" 1902 (GS, pp. 185-206; *Arte fiamminga e primo Rinascimento fiorentino. Studi*, RPA, pp. 147-170)

A. Warburg, *Austausch künstlerischer Kultur zwischen Norden und Süden im 15. Jahrhundert*, "Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin" 1905 (GS, pp. 177-184; *Scambi di civiltà artistica fra Nord e Sud nel secolo XV*, RPA, pp. 171-178)

A. Warburg, *Delle "imprese amorose" nelle più antiche incisioni fiorentine*, "Rivista d'arte" 3, 1905 (GS, pp. 77-88; RPA, pp. 179-191)

A. Warburg, *Dürer und die italienische Antike*, "Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg, Oktober 1905", Leipzig 1906 (GS, pp. 443-449; *Dürer e l'antichità italiana*, RPA, pp. 193-200)

A. Warburg, *Arbeitende Bauern auf burgundischen Teppichen*, "Zeitschrift für bildende Kunst" n.f. 18, 1907 (GS, pp. 221-229; *Contadini al lavoro su arazzi di Borgogna*, RPA, pp. 201-210)

A. Warburg, *Francesco Sassettis letzwillige Verfügung*, in *Kunstwissenschaftliche Beiträge August Schmarsow gewidmet*, Leipzig 1907 (GS, pp. 127-158; *Le ultime volontà di Francesco Sassetti*, RPA, pp. 211-246)

A. Warburg, *Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara,* in "L'Italia e l'Arte straniera. Atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, 1912", Roma 1922 (GS, pp. 459-481; *Arte italiana e astrologia internazionale nel Palazzo Schifanoia di Ferrara*, RPA, pp. 247-272)

A. Warburg, *Das Bottega-Buch des Marco del Buono und des Apollonio di Giovanni. Florenz 1446-1463*, in Paul Schubring, *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento*, appendice II, Leipzig 1915, pp. 430-437

A. Warburg, *Piero Della Francescas Constantinschlacht in der Aquarellcopie des Johann Anton Ramboux*, in "L'Italia e l'Arte straniera. Atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, 1912", Roma 1922 (GS, pp. 251-254)

A. Warburg, *Luftschiff und Tauchboot in der mittelalterlichen Vorstellungswelt (Burgundische Teppiche mit Darstellung der Alexandersage im Palazzo Doria in Rom)*, "Hamburger Fremdenblatt, Illustrierte Rundschau" 85, n. 52, 2 marzo 1913 (GS, pp. 241-249; *Aeronave e sommergibile nella immaginazione medievale*, RPA, pp. 273-282)

A. Warburg, *Der Eintritt der antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance,* "Kunstchronic" n.f. 25, n. 33, 8 maggio 1914 (*L'ingresso dello stile ideale anticheggiante nella pittura del primo Rinascimento*, RPA, pp. 283-307; resoconto riassuntivo in GS, pp. 173-176)

A. Warburg, *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*, "Sitzungsberichte der Heidelberg Akademie der Wissenschaften", Philosophisch-istorische

Klasse, Jahrgang 1920, n. 26, Heidelberg 1920 (GS, pp. 487-558; *Divinazione antica pagana in testi ed immagini dell'età di Lutero*, RPA, pp. 309-390)

Warburg, conferenza inedita tenuta a Kreuzlingen il 21 aprile 1923; prima edizione (ridotta) *A lecture on Serpent Ritual*, "Journal of the Warburg Institute" II, 1939; già *Il rituale del serpente*, "autaut" 199-200, 1984; *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, a cura di U. Raulff, Klaus Wagenbach, Berlin 1988; tr. it. di G. Carchia, F. Cuniberto, *Il rituale del serpente*, Adelphi, Milano 1998

A. Warburg, *Zum Vortrage von Karl Reinhardt über "Ovids Metamorphosen" in der Bibliothek Warburg am 24. Oktober 1924*, (stampato come manoscritto), Hamburg 1924

A. Warburg, selezione di pagine tratte dal taccuino del 1927 *Burckhardt-Übungen*; tr. it. di R. Calasso, "Adelphiana" 1971; ora in "autaut" 199-200, 1984, pp. 46-49

J. Burckhardt, F. Nietzsche, *Carteggio*, con un inedito di A. Warburg, a cura di M. Ghelardi, Nino Aragno Editore, Torino 2002

A. Warburg, *Il "Déjeuner sur l'herbe" di Manet. La funzione prefigurante delle divinità pagane elementari per l'evoluzione del sentimento moderno della natura*, tr. it. di G. Carchia, "autaut" 199-200, 1984, pp. 40-45; già *Manet's "Déjeuner sur l'herbe". Die vorprägende Funktion heidnischer Elementargottheiten für die Entwicklung moderner Naturgefühls*, appunti appartenenti al progetto *Mnemosyne* dattiloscritti nel 1937 per il settantesimo compleanno di Max M. Warburg, pubblicati in *Kosmopolis der Wissenschaft. E.R. Curtius und das Warburg Institute. Briefe und andere Dokumente*, a cura di D. Wuttke, Verlag Valentin Koerner, Baden-Baden 1989, pp. 257-272

A. Warburg, *Introduzione all'Atlante Mnemosyne*, tr. it. di G. Sampaolo in *Mnemosyne. L'Atlante della Memoria di Aby Warburg*, materiali a cura di I. Spinelli, R. Venuti, Artemide edizioni, Roma 1998, pp. 23-26; traduzione condotta su *Mnemosyne. Selected Texts by Aby M. Warburg in typescript prepared by the Warburg Institute and sent to Max Warburg for his seventieth Birthday, 5 June 1937* [WIA 108.9]; già *Einleitung zum Mnemosyne-Atlas*, in *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst*, a cura di I. Barta-Fliedl, C. Geissmar-Brandi, Residenz Verlag, Salzburg-Wien 1992, pp. 171-173

Diari e corrispondenza

D. McEwan, *Ausreiten der Ecken. Die Aby Warburg-Fritz Saxl Korrespondenz 1910 bis 1919*, "Kleine Schriften des Warburg Institute London und des Warburg Archivs im Warburg Haus Hamburg" 1, 1998

D. McEwan, *"Mein lieber Saxl!" – "Sehr geehrter Herr Professor!". Die Aby Warburg-Fritz Saxl Korrespondenz zur Schaffung einer Forschungsbibliothek 1910-1919*, "Archiv für Kulturgeschichte" vol. 80/2, 1998, pp. 417-433

A. Warburg, *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, a cura di K. Michels, C. Schoell-Glass, Akademie Verlag, Berlin 2001

A. Warburg, E. Cassirer, *Il mondo di ieri. Lettere*, a cura di M. Ghelardi, Nino Aragno Editore, Torino 2003

Mostre della KBW e Bilderatlas Mnemosyne

A. Warburg, *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 gen-

naio-13 marzo 1993), a cura di U. Fleckner, R. Galitz, C. Naber, H. Nöldeke, Dölling und Galitz, Hamburg 1993

A. Warburg, *Mnemosyne. L'Atlante della Memoria di Aby Warburg*, Siena, Santa Maria della Scala 29 aprile-13 luglio 1998; Firenze, Galleria degli Uffizi 19 dicembre 1998-16 gennaio 1999; Roma, Biblioteca Hertziana 19 gennaio-6 febbraio 1999; Napoli, Museo Archeologico Nazionale 10-27 febbraio 1999; ricostruzione dell'*Atlante* a cura di M. Koos, W. Pichler, W. Rappl, G. Swoboda; materiali a cura di I. Spinelli, R. Venuti, Artemide edizioni, Roma 1998

Mnemosyne. Aby Warburg's Atlas of Memory (Exhibition Catalogue The Genia Schreiber University), a cura di I. Spinelli, Art Gallery, Tel Aviv University 1999

A. Warburg, *Gesammelte Schriften. Der Bilderatlas MNEMOSYNE*, a cura di M. Warnke in collaborazione con C. Brink, Akademie Verlag, Berlin 2000

Mnemosyne. Image World of Aby Warburg. Sources of the Images and Bibliography (Exhibition Catalogue in Japanese), a cura della Wako University, Department of Image-Cultures, 2001

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

Raccolte

A. Warburg, *Gesammelte Schriften. Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, a cura di G. Bing con la collaborazione di F. Rougemont, Teubner, Leipzig-Berlin 1932; nuova edizione a cura di H. Bredekamp, M. Diers, Akademie Verlag, Berlin 1998 [= GS]

A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, a cura di G. Bing, tr. it. di E. Cantimori, La Nuova Italia, Firenze [1966] 1996 [= RPA]

A. Warburg, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, a cura di D. Wuttke in collaborazione con C.G. Heise, Verlag Valentin Koerner, Baden-Baden [1979] 1992 [= ASW]

A. Warburg, *Essais florentins*, tr. fr. di S. Müller, Klincksieck, Paris 1990

A. Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity*, a cura di K. Forster, tr. ingl. di D. Britt, K. Forster, Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, Los Angeles 1999 [= *Renewal*]

Bibliografia critica

Per un quadro essenziale del pensiero e dell'opera di Aby Warburg

G. Pasquali, *Aby Warburg*, già in "Pegaso" II, 4, 1930, pp. 484-495; ora in *Pagine stravaganti di un filologo. I: "Pagine stravaganti vecchie e nuove. Pagine meno stravaganti"*, a cura di C.F. Russo, Le Lettere, Firenze 1994, pp. 40-54

E. Wind, *Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik*, già in "Beilageheft zur Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft" 25, 1931, pp. 163-179; tr. it. di E. Colli, *Il concetto di "Kulturwissenschaft" in Warburg e il suo significato per l'estetica*, in E. Wind, *L'eloquenza dei simboli*, Adelphi, Milano 1992, pp. 37-56

W. Heckscher, *The Genesis of Iconology*, in "Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des XXI Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964", Gebr. Mann, Berlin 1967, pp. 239-262

G. Bing, *Aby M. Warburg*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" XXVIII, 1965; tr. it. dell'autrice, *Introduzione* a RPA, pp. IX-XXXI

C. Ginzburg, *Da A. Warburg a E.H. Gombrich. Note su un problema di metodo*, già in "Studi medievali" serie III, VII, 1966, pp. 1015-1065, ora in *Miti, emblemi, spie*, Einaudi, Torino 1992, pp. 29-106

E. Gombrich, *Aby Warburg: an Intellectual Biography*, The Warburg Institute, University of London, London 1970; tr. it. di A. Dal Lago, P.A. Rovatti, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano [1983] 2003

W. Hofmann, G. Syamken, M. Warnke, *Die Menschenrechte des Auges: über Aby Warburg*, Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt am Main 1980

"Storie di fantasmi per adulti". Il pathos delle immagini nelle ricerche di Aby Warburg sulla rinascita del paganesimo antico, numero monografico di "autaut" 199-200, 1984

"Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums Hamburg 1990", a cura di H. Bredekamp, M. Diers, C. Schoell-Glass, VCH Acta Humaniora, Weinheim 1991

G. Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, Paris 2000

A. Pinotti, *Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*, Mimesis, Milano 2001

Sul viaggio presso gli indiani Pueblo, la malattia di Warburg e il periodo di Kreuzlingen

F. Saxl, *Warburg's Visit to New Mexico*, in *Lectures*, I, The Warburg Institute, London [1929-1930] 1957, pp. 325-330

C.G. Heise, *Persönliche Erinnerungen an Aby Warburg*, New York 1947

M. Diers, *Kreuzlingen Passion*, "Kritische Berichte" VII, 1979, pp. 5-14

U. Raulff, *Nachwort* in A. Warburg, *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, a cura di U. Raulff, Klaus Wagenbach, Berlin 1988; tr. it. di G. Carchia, F. Cuniberto, *Postfazione* in A. Warburg, *Il rituale del serpente*, Adelphi, Milano 1998, pp. 69-112

K. Königseder, *Aby Warburg im "Bellevue"*, in *Aby M. Warburg. "Ekstatische Nymphe... trauernder Flussgott". Portrait eines Gelehrten*, a cura di R. Galitz, B. Reimers, Dölling und Galitz Verlag, Hamburg 1995, pp. 74-98

Photographs at the Frontier. Aby Warburg in America 1895-1896, a cura di B. Cestelli Guidi, N. Mann, The Warburg Institute-Merrel Holberton, London 1998

Sulla Biblioteca e l'Istituto Warburg

F. Saxl, *Die Bibliothek Warburg und ihr Ziel*, "Vorträge der Bibliothek Warburg" 1, 1921-1922, pp. 1-10

O. Weinreich, *Schriften der Bibliothek Warburg*, "Archiv für Religionwissenschaft" vol. 23, 1925, pp. 339-341

J. Mesnil, *La bibliothèque Warburg et ses publications*, "Gazette des Beaux-Arts" vol. 68, 1926, pp. 237-241

Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, in *Die Universität Hamburg in Wort und Bild*, a cura di W. Weygandt, 1927, p. 18

E. Ziebarth, *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, "Hellas" vol. 7/1, 1927, p. 7

Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, "Minerva. Jahrbuch der gelehrten Welt" vol. 29/1, 1928, pp. 910-911

E. Ziebarth, *Hamburger Vorträge in der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, "Hellas" vol. 8/2, 1928, p. 32

J.B. Trapp, *The Warburg Institute*, "Studi Medioevali" terza serie, vol. 2/2, 1961, pp. 745-750

G. Tonelli, *Attività recenti del 'Warburg Institute' di Londra 1960-1961*, "Sguardi sulla filosofia contemporanea" 40, 1962

C.H. Landauer, *The survival of antiquity. The German years of the Warburg Institute,* PhD Dissertation, Yale University 1984

S. Settis, *Warburg continuatus. Descrizione di una biblioteca*, "Quaderni Storici" 58/a. XX, n. 1, 1985, pp. 5-38

T. von Stockhausen, *Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg: Architektur, Einrichtung und Organisation*, Dölling und Galitz, Hamburg 1992

M. Diers, *Porträt aus Büchern: Bibliothek Warburg und Warburg Institute, Hamburg-London*, Dölling und Galitz, Hamburg 1993

R. Hering, *"Der liebe Gott steckt im Detail". Aby Warburg und die Kulturwissenschaftliche Bibliothek*, "Auskunft. Mitteilungsblatt der Hamburger Bibliotheken" vol. 14, 1994, pp. 92-105

D. McEwan, *A Tale of One Institute and Two Cities: The Warburg Institute*, in *German-speaking Exiles in Great Britain (The Yearbook of the Research Centre for German and Austrian Studies)*, a cura di I. Wallace, vol. 1, 1999, pp. 25-42

H.M. Schäfer, *Das Warburg-Haus Hamburg. Denkort und Denkmal. Seine Buchbestände und eine bibliothekarische Situationsbestimmung*, "Auskunft. Mitteilungsblatt der Hamburger Bibliotheken" vol. 19/1, 1999, p. 48-53

D. Bauerle-Willert, *Aby Warburgs Daimonium: Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek*, in *Bibliotheken Bauen. Tradition und Vision*, a cura di S. Bieri, W. Fuchs, Basel-Boston-Berlin 2001, pp. 237-269

B. Biester, H.M. Schäfer (a cura di), *Das Warburg Institut als Hamburgensie und als Stätte internationalen Geistes. Ein Vortrag von Eva von Eckardt aus dem Jahr 1950. Mitgeteilt von Björn Biester und Hans-Michael Schäfer*, "Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte" vol. 87, 2001, pp. 149-171

N. Mann, *The Warburg Institute*, "Nouvelles de l'Institut national d'histoire de l'art" vol. 5, 2001, pp. 6-7

D. McEwan, *Mapping the Trade Routes of the Mind: The Warburg Institute*, in *Intellectual Migration and Cultural Transformation. Refugees from National Socialism in the English-Speaking World*, a cura di E. Timms, J. Hughes, Wien-New York 2003, pp. 37-50

H.M. Schäfer, *Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg. Geschichte und Persönlichkeiten der Bibliothek Warburg mit Berücksichtigung der Bibliothekslandschaft und der*

Stadtsituation der Freien und Hansstadt Hamburg zu Beginn des 20. Jahrhunderts, "Berliner Arbeiten zur Bibliothekswissenschaft" vol. 11, 2003

Su Mnemosyne

F. Saxl, *L' Atlante di Mnemosyne di Aby Warburg*, note inedite [1930], pubblicate in ASW, pp. 313-315; tr. it. di A. Landolfi in *Mnemosyne* [1929] 1998, pp. 21-22

D. Bauerle, *"Gespenstergeschichte für ganz Erwachsene": ein Kommentar zu Aby Warburg Bilderatlas Mnemosyne*, Lit Verlag, Münster 1988

A. Warburg, *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 cura di U. Fleckner, R. Galitz, C. Naber, H. Nöldeke, Dölling und Galitz, Hamburg 1993

Aby M. Warburg. "Ekstatische Nymphe... trauernder Flussgott". Portrait eines Geleherten, a cura di R. Galitz, B. Reimers, Dölling und Galitz Verlag, Hamburg 1995

Mnemosyne. Aby Warburg's Atlas of Memory (Exhibition Catalogue The Genia Schreiber University), a cura di I. Spinelli, Art Gallery, Tel Aviv University 1999

Rhetorik der Leidenschaft – Zur Bildsprache der Kunst im Abendland. Meisterwerke aus der Graphischen Sammlung Albertina und aus der Portraitsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (catalogo della mostra, Tokyo, National Museum of Western Art, 6 luglio-29 agosto 1999; Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe 24 settembre-7 novembre 1999), a cura di I. Barta-Fliedl, C. Geissmar-Brandi, N. Sato, Dölling und Galitz Verlag, Hamburg-München 1999

Mnemosyne. Image World of Aby Warburg. Sources of the Images and Bibliography (Exhibition Catalogue in Japanese), a cura della Wako University, Department of Image-Cultures, 2001

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

P.A. Michaud, *Passage des frontières. Mnemosyne entre histoire de l'art et cinéma*, "Trafic. Revue du Cinéma" vol. 45, 2003, pp. 87-96

Rassegna bibliografica generale

Aby Warburg. Aus Anlass der 50. Wiederkehr seines Todestages (Exhibition Prospectus), a cura della Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1979-1980

Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dei, a cura di M. Bertozzi, Ferrara 2002

Aby Warburg. La dialettica dell'immagine, numero monografico di "aut aut" 321-322, 2004

Aby Warburg. Von Michelangelo bis zu den Puebloindianern ,"Warburger Schriften" 5, 1991

A. Warburg, *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 cura di U. Fleckner, R. Galitz, C. Naber, H. Nöldeke, Dölling und Galitz, Hamburg 1993

G. Agamben, *Aby Warburg e la scienza senza nome*, già in "Settanta" luglio-settembre 1975; ora in "autaut" 199-200, 1984, pp. 51-66

G. Agosti, *Qualche voce italiana della fortuna storica di Warburg*, "Quaderni storici" 58/a. XX, n. 1, 1985, pp. 39-50

M. Barasch, *Pathos Formulae: Some Reflections on the Structure of a Concept,* in *Imago Hominis. Studies in the Language of Art,* New York University Press, New York 1994, pp. 119-127

F. Bassan, *Il pathos delle immagini in Aby Warburg,* in *Simbolo, metafora, linguaggi,* a cura di G. Coccoli, C. Marrone, Gutenberg, Roma 1998, pp. 185-201

D. Bauerle, *"Gespenstergeschichte für ganz Erwachsene": ein Kommentar zu Aby Warburg Bilderatlas Mnemosyne*, Lit Verlag, Münster 1988

Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst, a cura di I. Barta Fliedl, C. Geissmar, Salzburg-Wien 1992

K. Berger, *Souveniers sur Aby Warburg*, "Trafic. Revue du Cinéma" vol. 45, 2003, pp. 97-103

M. Bertozzi, *La tirannia degli astri: Aby Warburg e l'astrologia di Palazzo Schifanoia*, con testi di A. Warburg, E. Jaffé, R. Varese, Cappelli, Bologna 1985; edizione rivista e ampliata dall'autore, *La tirannia degli astri. Gli affreschi astrologici di Palazzo Schifanoia*, Sillabe, Livorno 1999

M. Bertozzi, *Melanconie barocche: Aby Warburg, Walter Benjamin e le metamorphosi di Saturno*, in *Metamorphosen. Wandlungen und Verwandlungen in Literatur, Sprache und Kunst von der Antike bis zur Gegenwart. Festschrift für Bodo Guthmüller zum 65. Geburtstag,* a cura di H. Marek, A. Neuschäfer, S. Tichy, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 2002, pp. 279-289

J. Bialostocki, *Aby Warburg Botschaft: Kunstgeschichte oder Kulturgeschichte?*, in *Übergabe des Aby-M. Warburg-Preises,* Hans Christians, Hamburg 1981, pp. 25-43

B. Biester, *"Ein forschender Bücherbesitzer". Aby M. Warburg und die Antiquare*, "Philobiblon" vol. 4, 2000, pp. 3-20

B. Biester, *Jessica,* "Rechtshistorisches Journal" vol. 19, 2000, pp. 500-501.

B. Biester, *Der innere Beruf zur Wissenschaft: Paul Ruben (1866-1943). Studien zur deutsch-jüdischen Wissenschaftsgeschichte. Mit einem Anhang: Edition und Kommentierung des Briefwechsels mit Aby M. Warburg, Hermann Usener, Ludwig Binswanger, Fritz Saxl, Gertrud Bing, Alfred Vagts, Hans Meier, Fritz M. Warburg und Carl August Rathjens,* Berlin-Hamburg 2001

G. Bilancioni, *Scienza dell'arte ed enigma figurato*, "Bollettino della Biblioteca della Facoltà di Architettura di Roma La Sapienza" 30, luglio-dicembre 1982, pp. 67-70

G. Bilancioni, *Aby Warburg, il gran signore del labirinto*, "Il Manifesto" 15.01.1984

G. Bing, *The Warburg Institute*, "The Library Association Record" 4, n. 1, 1934, pp. 262-266

G. Bing, *Aby M. Warburg*, memoria letta ad Amburgo nel 1958, pubblicata in "Rivista storica italiana" LXXII, 1960, pp. 100-113

G. Bing, *Aby M. Warburg*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" XXVIII, 1965; tr. it. dell'autrice, *Introduzione* a RPA, pp. IX-XXXI

A. Bodar, *Aby Warburg en André Jolles: Een florentijnse vriendschap*, "Nexus" 1, 1991, pp. 5-18

G. Brandstetter, *"Ein Stück in Tüchern". Rhetorik der Drapierung bei A. Warburg, M. Emmanuel, G. Clerambault*, "Vorträge aus dem Warburg-Haus" IV, 2000, pp. 105-139

B. Buchloh, *Warburgs Vorbild? Das Ende der Collage/Fotomontage im Nachkriegseuropa,* in *Deep Storage. Arsenale der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst* (catalogo della mostra), a cura di I. Schaffner, M. Winzen, München-New York 1997, pp. 50-60

H. Buchthal, *Persönliche Erinnerungen an die ertsen Jahre des Warburg Institute in London*, "Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte" vol. XLV, 1992, pp. 213-221

L. Burkart, *"Die Träumereien einiger kunstliebender Klosterbrüder...". Zur Situation der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg zwischen 1929 und 1933*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte" vol. 63, 2000, pp. 89-119

G. Careri, *Aby Warburg: rituel, Pathosformel et forme intermédiare,* "L'Homme. Revue française d'anthropologie" vol. 165, 2003, pp. 41-76

E. Castronuovo, *Esercizi gnostici. Aby Warburg, Marcel Duchamp, Simone Weil*, Imola 2002

F. Cernia Slovin, *Aby Warburg. Un banchiere prestato all'arte. Biografia di una passione*, Marsilio, Venezia 1995

B. Cestelli Guidi, F. Del Prete, *Mnemosyne o la collezione astratta,* in *Via dalle immagini. Verso un'arte della storia*, a cura di S. Puglia, Edizioni Menabò, Salerno 1999

B. Cestelli Guidi, *La collection pueblo d'Aby Warburg, 1895-1896. Culture matérielle et origines de l'image*, in A. Warburg, *Le Rituel du serpent. Récit d'un voyage en pays pueblo*, introduction par J.L. Koerner, textes de F. Saxl (1930) et de B. Cestelli Guidi, Macula, Paris 2003

R. Chernow, *The Warburgs: The Twentieth-Century Odyssey of a Remarkable Jewish Family*, Random House, New York 1993; tr. it. di N. Rosati, *I Warburg. L'odissea di una grande dinastia di banchieri*, Rizzoli, Milano 1993

C. Cieri Via, *Nei dettagli nascosto. Per una storia del pensiero iconologico*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1994

Il cosmo incantato di Schifanoia. Aby Warburg e la storia delle immagini astrologiche (catalogo della mostra, Ferrara, Palazzo Schifanoia 24 settembre-22 novembre 1998), a cura di C. Fratucello, C. Knorr, Ferrara 1998

S. Contarini, *Nello specchio di van Eyck. Warburg, Jolles, Huizinga*, "Intersezioni" vol. 21, agosto 2001, pp. 301-333

B. Da Forno, *Aby Warburg nella cultura italiana. Storia di una fortuna intermittente*, tesi di laurea in Lettere, relatore M. Centanni, Università Ca' Foscari di Venezia, A.A. 1999-2000

I. Dal Ben, *Percorsi attraverso Mnemosyne. Scene di rapimento amoroso nei pannelli dell'Atlante di Aby Warburg*, tesi di laurea specialistica in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni artistici, relatore M. Centanni, Università Ca' Foscari di Venezia, A.A. 2002-2003

Deep Storage. Arsenale der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst (Exhibition Catalogue), a cura di I. Schaffner, M. Winzen, München/New York 1997

G. Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, Paris 2002

G. Didi-Huberman, *La ninfa e la sua caduta*, "Trame" 3, 2002, pp. 13-26

G. Didi-Huberman, *Mouvements de bords*, "Trafic. Revue du Cinéma" vol. 45, 2003, pp. 128-135

G. Didi-Huberman, *Warburg, ons spook*, "De Witte Raaf" 103, 2003, pp. 5-9

M. Diers, *Kreuzlingen Passion*, "Kritische Berichte" VII, 1979, pp. 5-14

M. Diers, *Warburg aus Briefen: Kommentare zu den Kopierbüchern der Jahre 1905-18*, VCH Acta Humaniora, Weinheim 1991, pp. 233-243

M. Diers, *Porträt aus Büchern: Bibliothek Warburg und Warburg Institute, Hamburg-London*, Dölling und Galitz, Hamburg 1993

M. Diers, *Mnemosyne oder das Gedächtnis der Bilder Über Aby Warburg*, in *Memoria als Kultur*, a cura di O.G. Oexle, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 1995, pp. 74-94

M. Diers, *Die Erinnerung der Antike bei Aby Warburg und die Gegenwart der Bilder*, in *Urgeschichten der Moderne Die Antike im 20. Jahrhundert*, a cura di B. Seidensticker, M. Vöhler, Stuttgart 2001, pp. 40-65

H. Färber, *Une forme qui pense. Notes sur Aby Warburg*, "Trafic. Revue du Cinéma" vol. 45, 2003, pp. 104-120

S. Ferretti, *Il demone della memoria. Simbolo e tempo storico in Warburg, Cassirer, Panofsky*, Agorà Marietti, Casale Monferrato 1983

U. Fleckner, *Von kultischer Praktik zur mathematischen Kontemplation – und zurück*, in "Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums Hamburg 1990", a cura di H. Bredekamp, M. Diers, C. Schoell-Glass, VCH Acta Humaniora, Weinheim 1991, pp. 323-327

K. Forster, *Aby Warburg's History of Art: Collective Memory and the Social Meditation of Images*, "DÆDALUS" vol. 105, n. 1, 1976, pp. 169-176

K. Forster, *Monument/Memory and the Mortality of Architecture*, "Oppositions" 25, 1982, pp. 2-19

K. Forster, *Die Hamburg-America-Linie, oder: Warburg Kulturwissenschaft zwischen den Kontinenten*, in "Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums Hamburg 1990", a cura di H. Bredekamp, M. Diers, C. Schoell-Glass, VCH Acta Humaniora, Weinheim 1991, pp. 11-37

K. Forster, *Warburgs Versunkenheit*, in *Aby M. Warburg. "Ekstatische Nymphe... trauernder Flussgott". Portrait eines Gelehrten*, a cura di R. Galitz, B. Reimers, Dölling und Galitz Verlag, Hamburg 1995, pp. 184-206

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

From Mittelweg to the Middle East. Warburg Family Migrations to Israel. Warburg Family Reunion, Mohonk Mountain House, June 1999

H. Gebauer, *Warburg und seine Exlibris*, "Mitteilungen der Deutsche Exlibrisgesellschaft" vol. 1, 2001, pp. 3-4

M. Gelussi, *Antonio del Pollaiolo e l'irruzione dell'antico "in forma" di scultura (*Atlante della Memoria *di Aby Warburg, tav. 37)*, tesi di laurea specialistica in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni artistici, relatore M. Centanni, Università Ca' Foscari di Venezia, A.A. 2001-2002

M. Ghelardi, *Una torretta girevole corazzata in terra straniera. Aby Warburg per Firenze,* "Belfagor" LIII, n. 6, 1998, pp. 649-662

M. Ghelardi, *Un germe selvaggio della scienza: Franz Boll, Aby Warburg e la storia dell'astrologia,* prefazione a F. Boll, C. Bezold, *Interpretazione e fede negli astri. Storia e carattere dell'astrologia,* tr. it. di M. Ghelardi, S. Müller, Sillabe, Livorno 1999, pp. 7-23

C. Ginzburg, *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Feltrinelli, Milano 2000

E. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, The Warburg Institute, University of London, London 1970; tr. it. di A. Dal Lago, P. A. Rovatti, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano [1983] 2003

E. Gombrich, *Aby Warburg e l'evoluzionismo ottocentesco*, "Belfagor" XLIX, n. 6, 1984, pp. 635-649

E. Gombrich, *The Ambivalence of the Classical Tradition. The Cultural Psychology of Aby Warburg,* in *Tributes. Interpretes of our Cultural Tradition,* Phaidon, Oxford 1984, pp. 117-137

E. Gombrich, *Aby Warburg and A.-F. Rio,* in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan,* La Nuova Italia, Firenze 1994, pp. 48-52

E. Gombrich, *Aby Warburg: His Aims and Methods. An Anniversary Lecture,* "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" LXII, 1999, pp. 268-282

J. Grolle, *Walter Solmitz (1905 bis 1962), Schüler von Aby Warburg und Ernst Cassirer. Bericht von einem schwierigen Leben,* Dietrich Reimer, Berlin-Hamburg 1994

H. Günther, *Aby Warburg und seine Brüder*, in *Deutsche Brüder. Zwölf Doppelporträts*, Berlin 1994, pp. 254-286

J. Habermas, *Die befreiende Kraft der symbolischen Formgebung. Ernst Cassirer und die Bibliothek Warburg,* "Vorträge aus dem Warburg-Haus" 1, 1997, pp. 1-29

A. Haus, *Leidenschaft und Pathosformel: auf der Suche nach Bezügen Aby Warburgs zur Barocken Affektenlehre,* in *Europäische Barock-Rezeption,* a cura di K. Garber, Harrassowitz, Wiesbaden 1991, pp. 1319-1339

W. Heckscher, *The Genesis of Iconology*, in "Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des XXI Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964", Gebr. Mann, Berlin 1967, pp. 239-262

W.S. Heckscher, *Art and Literature*, "Saecula Spiritualia" 17, 1994, pp. 529-547

C.G. Heise, *Persönliche Erinnerungen an Aby Warburg*, New York 1947

K. Herding, *Warburgs "Revenants" – psycho-ikonographisch gezähmt,* "Kritische Berichte" XVIII, n. 3, 1990, pp. 27-37

W. Hofmann, G. Syamken, M. Warnke, *Die Menschenrechte des Auges: über Aby Warburg*, Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt am Main 1980

K. Hofmann, *"Angst und Methode" nach Warburg: Erinnerung als Veränderung*, in *L'art et les révolutions, V. Révolution et évolution de l'histoire de l'art de Warburg à nos jours,* a cura di H. Olbrich, Société alsacienne pour le Développement de l'Histoire de l'Art, Strasbourg 1992, pp. 7-14

W. Hofmann, *Der Mnemosyne-Atlas. Zu Warburgs Konstellationen*, in *Aby M. Warburg. "Ekstatische Nymphe... trauernder Flussgott". Portrait eines Gelehrten*, a cura di R. Galitz, B. Reimers, Dölling und Galitz Verlag, Hamburg 1995, pp. 172-183

M.A. Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History,* Cornell University Press, Ithaca 1984; tr. it. di A. Zoerle, *Panofsky e i fondamenti della storia dell'arte*, Jaca Book, Milano 1991

P. van Huisstede, *De Mnemosyne Beeldatlas van Aby Warburg: een laboratorium voor beeldgeschiedenis*, Proefschrift ter verkrijging van de graad van Doctor aan de Rijsuniversiteit te Leiden, 3 dicembre 1992, 2 voll.

P. van Huisstede, *Der Mnemosyne-Atlas. Ein Laboratorium der Bildgeschichte*, in *Aby M. Warburg. "Ekstatische Nymphe... trauernder Flussgott". Portrait eines Gelehrten*, a cura di R. Galitz, B. Reimers, Dölling und Galitz Verlag, Hamburg 1995, pp. 130-171

P. van Huisstede, *Towards an Electronic Edition of the Mnemosyne Atlas*, in *Darstellung und Deutung: Abbilder der Kunstgeschichte*, a cura di M. Bruhn, Weimar 2000

C. Imbert, *Warburg, de Kant à Boas*, "L'Homme. Revue française d'anthropologie" vol. 165, 2003, pp. 11-40

M. Iversen, *Retrieving Warburg's Tradition,* "Art History" XVI, n. 4, 1993, pp. 541-553

R. Jaeger, *Die dynamischen Architektur-Abstraktionen des Otto Heinrich Stohmeyer*, in *Bau einer neuen Welt. Architektonische Visionen des Expressionismus*, a cura di Kunstsammlungen Böttcherstasse, Bremen und Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung, Berlin-Cologne 2003, pp. 185-189

F. Janshen, *Spurenlesen. Um Aby Warburgs "Schlangenritual"*, in *Denkräume. Zwischen Kunst und Wissenschaft*, a cura di S. Baumgart et al., Dietrich Reimer, Berlin 1993, pp. 87-112

W. Kaegi, *Das Werk Aby Warburgs. Mit einem unveröffentlichten Brief Jacob Burckhardts,* "Neue Schweitzer Rundschau" I, n. 5, 1933, pp. 283-293

R. Kany, *Mnemosyne als Programm: Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin*, Max Niemeyer, Tübingen 1987

R. Kany, *Lo sguardo filologico. Aby Warburg e i dettagli,* "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa" XXV, 1987, pp. 1265-1283

W. Kemp, *Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft, 2. Walter Benjamin und Aby Warburg*, "Kritische Berichte" 3, 1973, pp. 30-50 e 1, 1975, pp. 5-25; tr. it. *Walter Benjamin e la scienza estetica*, "autaut" 189-190, 1982, pp. 215-262

E. Klessmann, *M.M. Warburg & Co. 1798-1998. Die Geschichte des Bankhauses*, Hamburg 1998

K. Königseder, *Aby Warburg im "Bellevue"*, in *Aby M. Warburg. "Ekstatische Nymphe... trauernder Flussgott". Portrait eines Gelehrten*, a cura di R. Galitz, B. Reimers, Dölling und Galitz Verlag, Hamburg 1995, pp. 74-98

Kosmopolis der Wissenschaft. E.R. Curtius und das Warburg Institute. Briefe und andere Dokumente, a cura di D. Wuttke, Baden-Baden, 1989

H. Kurig, *Aby Warburg und das Johanneum,* "Gymnasium. Zeitschrift für Kultur der Antike und Humanistische Bildung" vol. 98/2, 1991, pp. 159-175

H. Liebeschütz, *Aby Warburg as Interpreter of Civilisation,* "Leo Baeck Institute Year Book" 14, 1971, pp. 225-236

K. Lippincott, *"Urania Redux": A View of Aby Warburg's Writing on Astrology and Art,* in *Art History as Cultural History. Warburg's Project,* a cura di R. Woodfield, G+B Arts International, Amsterdam 2001, pp. 151-182

S. Lütticken, *Enkele notities bij Warburgs Manet tekst*, "De Witte Raaf" 103, 2003, p. 3

Y. Maikuma, *Der Begriff der Kultur bei Warbur, Nietzsche und Burckhardt*, Athenäum, Königstein/Ts 1985

N. Mann, *Mnemosyne: "Dalla parola all'immagine"*, in *Mnemosyne* [1929] 2002, pp. VII-XI

N. Mann, *'Denkenergetische Inversion': Aby Warburg and Giordano Bruno*, "Publications of the English Goethe Society" vol. 72, 2003, pp. 25-37

F.-R. Martin, *Images Pathétiques, Aby Warburg, Carlo Ginzburg, et le travail de l'historien de l'art*, "Les Cahiers du Musée national d'Art moderne" 63, 1998, pp. 5-37

G. Mastroianni, *Il buon Dio di Aby Warburg*, "Belfagor" vol. 55/4, 2000, pp. 413-442

K. Mazzucco, *L'atlante della memoria di Aby Warburg. Genesi e meccanismi di una macchina per le idee figurate*, tesi di laurea in Conservazione dei Beni Culturali, relatore M. Centanni, Università Ca' Foscari di Venezia, A.A. 1999-2000

D. McEwan, *Arch and Flag: Leitmotifs for the Aby Warburg Bookplate*, "Bookplate International" vol. 3/2, 1996, pp. 93-109

D. McEwan,*Aby Warburg und die Figur des Nikolaus im 'Russischen Struwwelpeter*, "German Life and Letters" vol. 50/3, 1997, pp. 354-364

D. McEwan, *Ausreiten der Ecken. Die Aby Warburg-Fritz Saxl Korrespondenz 1910 bis 1919*, "Kleine Schriften des Warburg Institute London und des Warburg Archivs im Warburg Haus Hamburg" 1, 1998

D. McEwan, "*Mein lieber Saxl!" - "Sehr geehrter Herr Professor!". Die Aby Warburg - Fritz Saxl Korrespondenz zur Schaffung einer Forschungsbibliothek 1910-1919'*, in "Archiv für Kulturgeschichte" vol. 80/2, 1998, pp. 417-433

D. McEwan, "*...Wahrscheinlich latenter Antisemitismus*", "Vierteljahresschrift für Geschichte und Gegenwart Voralbergs" vol. 51/2, 1999, pp. 197-198

D. McEwan, *Making a Reception for Warburg: Fritz Saxl and Warburg's Book Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*, in *Art History as Cultural History. Warburg's Project*, a cura di R. Woodfield, G+B Arts International, Amsterdam 2001, pp. 93-120

K. Michels, *Transplantierte Kunstwissenschaft. Deutschsprachige Kunstgeschichte im amerikanischen Exil*, Berlin 1999

K. Michels, C. Schoell-Glass, *Aby Warburg et les timbres. En tant que document culturel*, "Protée. Revue internationale de théories et de pratique sémiotiques" vol. 30/2, 2002, pp. 85-92

A.M. Meyer, *Concerning Warburg's "Costumi teatrali" and Angelo Solerti*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" L, 1987, pp. 171-188

A.M. Meyer, *Aby Warburg and his Early Correspondence*, "The American Scholar" LVII, 1988, pp. 445-452

P.-A. Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Macula, Paris 1998

P.-A. Michaud, *Zwischenreich. Mnemosyne, ou l'expressivité sans sujet*, "Les Cahiers du Musée national d'Art moderne" 70, 1999-2000, pp. 42-61

K. Michels, *Ein Versuch über die K.B.W. als Bau der Moderne*, in M. Diers, *Porträt aus Büchern: Bibliothek Warburg und Warburg Institute, Hamburg-London*, Dölling und Galitz, Hamburg 1993, pp. 71-81

C. Naber, *Pompeji in Neu-Mexico: Aby Warburgs amerikanische Reise*, "Freibeuter" XXX-VIII, 1988, pp. 88-97

C. Naber, *Der Hamburger Kreis um Ernst Cassirer und Aby Warburg*, in *Die Juden in Hamburg, 1590 bis 1990*, a cura di A. Herzig, S. Rhode, Dölling und Galitz, Hamburg 1991, pp. 393-406

C. Naber, *"Heuernte bei Gewitter": Aby Warburg 1924-1929*, in *Aby M. Warburg. "Ekstatische Nymphe... trauernder Flussgott". Portrait eines Gelehrten*, a cura di R. Galitz, B. Reimers, Dölling und Galitz Verlag, Hamburg 1995, pp. 104-129

J. Negel, *Distanz und Bedeutung. Biographische Notizen zu Aby Warburgs Religionsbegriff*, "Theologie und Glaube" vol. 90, 2000, pp. 575-601

E. Panofsky, necrologio di Aby Warburg in *Worte zur Beisetzung von Professor Dr. Aby M. Warburg*, Roetherdruk, Darmstadt 1929

A. Parente, *A proposito di Croce e Aby Warburg*, "Rivista di studi crociani" XVII, n. 2, 1980, pp. 203-205

G. Pasquali, *Aby Warburg*, già in "Pegaso" II, 4, 1930, pp. 484-495; ora in G. Pasquali *Pagine stravaganti di un filologo. I: "Pagine stravaganti vecchie e nuove. Pagine meno stravaganti"*, a cura di C. F. Russo, Le Lettere, Firenze 1994, pp. 40-54

C. Pellizzer, *Gli dei* en promenade. *Una lettura della tavola 55 dell'Atlante della Memoria di Aby Warburg*, tesi di laurea specialistica in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni artistici, relatore Augusto Gentili, Università Ca' Foscari Venezia, A.A. 2003-2004

H. Pfotenhauer, *Das Nachleben der Antike. Aby Warburgs Auseinandersetzung mit Nietzsche*, "Nietzsche-Studien" XIV, 1985, pp. 298-313

Photographs at the Frontier. Aby Warburg in America 1895-1896, a cura di B. Cestelli Guidi, N. Mann, The Warburg Institute-Merrel Holberton, London 1998

A. Pinotti, *Chaos Phobos. Arte e pericolo in Warburg, Worringer, Klee*, in *Il paesaggio dell'estetica. Teorie e percorsi*, Torino 1997, pp. 127-136

A. Pinotti, *Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*, Mimesis, Milano 2001

A. Pinotti, *"Lo studio degli estremi". Benjamin morfologo tra Warburg e Goethe*, in *Giochi per melanconici. Sull'*Origine del dramma barocco tedesco *di Walter Benjamin*, a cura di A. Pinotti, Mimesis, Milano 2003

E. Pinto, *Mécénat familial et histoire de l'art: Aby Warburg et l'"iconologie critique"*, "Revue de synthèse" IV série, n. 1, 1987, pp. 91-107

E. Pinto, *Aby Warburg: essais florentins et autres textes*, prefazione a Aby Warburg, *Essais florentins*, Klincksieck, Paris 1990, pp. 9-42

U. Port, *'Katharsis des Leidens'. Aby Warburgs 'Pathosformeln' und ihre konzeptionellen Hintergründe in Rhetorik, Poetik und Tragödientheorie*, in *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Sonderheft 1999, pp. 5-42

S. Radnóti, *Das Pathos und der Dämon. Über Aby Warburg*, "Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum" XXXI, 1985, pp. 91-102

M. Rampley, *From Symbol to Allegory: Aby Warburg's Theory of Art*, "The Art Bulletin" 79, n. 1, 1997, pp. 41-55

M. Rampley, *Archives of Memory: Walter Benjamin's Arcades Project and Aby Warburg's Mnemosyne Atlas*, in *The Optic of Walter Benjamin, III. De-, dis-, ex-*, a cura di A. Coles, Black Dog, London 1999, pp. 94-117

M. Rampley, *Mimesis and Allegory. On Aby Warburg and Walter Benjamin*, in *Art History as Cultural History. Warburg's Projects*, a cura di R. Woodfield, G+B Arts International, Amsterdam 2001

W. Rappl, *Les sentiers perdus de la mémoire*, "Trafic. Revue du Cinéma" vol. 9, 1994, pp. 28-37

U. Raulff, *Aby Warburg: Ikonische Prägung und Seelengeschichte*, in *Wegbereiter der historischen Psychologie*, a cura di G. Jüttermann, Beltz-Psychologie-Verl.-Union, München-Weinheim 1988, pp. 125-130

U. Raulff, *Nachwort* in A. Warburg, *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, a cura di U. Raulff, Klaus Wagenbach, Berlin 1988; tr. it. di G. Carchia, F. Cuniberto, *Postfazione* in A. Warburg, *Il rituale del serpente*, Adelphi, Milano 1998, pp. 69-112

U. Raulff, *Zur Korrespondenz Ludwig Binswanger-Aby Warburg im Universitätsarchiv Tübingen*, in "Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums Hamburg 1990", a cura di H. Bredekamp, M. Diers, C. Schoell-Glass, VCH Acta Humaniora, Weinheim 1991, pp. 66-67

U. Raulff, *"Idea vincit": Warburg, Stresemann und die Briefmarke*, "Vorträge aus dem Warburg-Haus" 6, 2002, pp. 125-162

U. Raulff, *Wilde Energien. Vier Versuche zu Aby Warburg*, "Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft" 19, 2003

B. Roeck, *Aby Warburg Seminarübungen über Jacob Burckhardt im Sommersemester 1927*, "Idea" 10, 1991, pp. 86-88

B. Roeck, *Psychohistoire im Zeichen Saturns. Aby Warburgs Denksystem und die moderne Kulturgeschichte*, in *Kulturgeschichte heute*, a cura di W. Hardtwig, H.-U. Wehler, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 1996, pp. 231-254

B. Roeck, *Der junge Aby Warburg*, Beck, München 1997

B. Roeck, *Florenz 1900. Die Suche nach Arkadien*, München 2001

E. Rosenbaum, A.J. Sherman, *Das Bankhaus M.M. Warburg & Co. 1798-1938*, Christians, Hamburg 1976

C.F. von Rumohr, *Italienische Forschungen*, Nicolai'sche Buchhandlung, Berlin 1828

M.A. Russel, *Aby Warburg and Art in Hamburg's Public realm, 1896-1918*, PhD Dissertation, University of Cambridge, 2000

M.A. Russel, *The Building of Hamburg's Bismarck Memorial, 1898-1906*, "The Historical Journal" 43/1, 2000, pp. 133-156

M.M. Sassi, *Dalla scienza delle religioni di Usener ad Aby Warburg*, in *Aspetti di Hermann Usener filologo della religione*, a cura di G. Arighetti, Giardini, Pisa 1982, pp. 65-91

F. Saxl, *Die Bibliothek Warburg und ihr Ziel*, "Vorträge der Bibliothek Warburg" 1, 1921-1922, pp. 1-10

F. Saxl, necrologio di Aby Warburg in *Worte zur Beisetzung von Professor Dr. Aby M. Warburg*, Roetherdruk, Darmstadt 1929

F. Saxl, *Warburg's Visit to New Mexico* [1929-1930], in *Lectures*, I, The Warburg Institute, London 1957, pp. 325-330

F. Saxl, *L'Atlante di Mnemosyne di Warburg*, note inedite [1930], pubblicate in ASW, pp. 313-315; tr. it. di A. Landolfi in *Mnemosyne* [1929] 1998, pp. 21-22

F. Saxl, *Brief an den Verlag B.G. Teubner, Leipzig*, lettera inedita non datata attribuita al 1930 [WIA, 104, fol. 9], pubblicata in *Mnemosyne* [1929] 2000, pp. XVIII-XX; tr. it. di B. Müller, M. Ghelardi in *Mnemosyne* [1929] 2002, pp. 137-139

F. Saxl, memoria inedita sulla storia della Biblioteca Warburg redatta nel 1943, pubblicata in E. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, The Warburg Institute, University of London, London 1970; tr. it. di A. Dal Lago, P. A. Rovatti, *La storia della Biblioteca Warburg (1866-1944)*, in E. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano [1983] 2003, pp. 277-290

S. Schade, *Charcot and the Spectacle of tha Hysterical Body. The "Pathos Formula" as an Aesthetic Staging of Psychiatric Discourse – A Blind Spot in the Reception of Warburg*, "Art History" XVIII, 1995, pp. 499-517

P. Schmidt, *Aby Warburg und die Ikonologie*, Harrassowitz, Wiesbaden 1993

C. Schoell-Glass, *Aby Warburg und der Antisemitismus. Kulturwissenschaft als Geistespolitik*, Fischer, Frankfurt 1998

C. Schoell-Glass, *An episode of Cultural Politics During the Weimar Republic: Aby Warburg and Thomas Mann Exchange a Letter Each*, "Art History" XXI, n. 1, 1998, pp. 107-128

C. Schoell-Glass, *Aby Warburg: Forced Identity and "Cultural Science"*, in *Jewish Identity in Modern Art History*, a cura di C.M. Soussloff, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1999, pp. 218-230

C. Schoell-Glass, *"Serious Issues": the Last Plates of Warburg's Pictures Atlas Mnemosyne*, in *Art History as Cultural History. Warburg's Projects*, a cura di R. Woodfield, G+B Arts International, Amsterdam 2001, pp. 183-208

L. Selmin, *Onda mnestica e corpo danzante. Il movimento e la permanenza dell'antico nella teoria di Aby Warburg*, tesi di laurea specialistica in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni artistici, relatore M. Centanni, Università Ca' Foscari di Venezia, A.A. 2001-2002

S. Settis, *Presentazione* a J. Seznec, *La sopravvivenza degli antichi dei. Saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentali*, Bollati Boringhieri, Torino [1981] 1990, pp. VII-XXIX

S. Settis, *Warburg continuatus. Descrizione di una biblioteca*, "Quaderni storici" 58/a. XX, n. 1, 1985, pp. 5-38

S. Settis, *Kunstgeschichte als vergleichende Kulturwissenschaft: Aby Warburg, die Pueblo-Indianer und das Nachleben der Antike*, in "Künstlerischer Austausch. Akten des XXVIII internationalen Kongresses für Kunstgeschichte", a cura di T.W. Gaehtgens, Akademie Verlag, Berlin 1993, pp. 139-158

S. Settis, *Pathos und Ethos, Morphologie und Funktion*, "Vorträge aus dem Warburg-Haus" I, 1997, pp. 31-73

C. Severi, *Warburg anthropologue ou le déchiffrement d'une utopie. De la biologie des images à l'anthropologie de la mémoire*, "L'Homme Revue française d'anthropologie" vol. 165, 2003, pp. 77-128

K. Sierek, *Programme de travail*, "Trafic. Revue du Cinéma" vol. 45, 2003, pp. 121-127

A. Spagnolo-Stiff, *L'appello di Aby Warburg a un'intesa italo-tedesca: la guerra del 1914-1915. Rivista Illustrata*, in *Storia dell'arte e politica culturale intorno al 1900. La fondazione*

dell'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze, a cura di M. Seidel, Marsilio, Venezia 1999, pp. 249-269

L. Squillaro,*Dall'allegoria antica all'impresa rinascimentale: il viaggio di fortuna seguendo la rotta di Aby Warburg (Atlante della Memoria, tavola 48),* tesi di laurea specialistica in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni artistici, relatore M. Centanni, Università Ca' Foscari di Venezia, A.A. 2001-2002

M.P. Steinberg, *Aby Warburg's Kreuzlingen Lecture: a Reading*, in A. Warburg, *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America*, Cornell University Press, Ithaca 1995, pp. 59-114

D. Stimilli, *Daimon und Nemesis*, "Res. Anthropology and Aesthetics" vol. 44, 2003, pp. 99-112

T. von Stockhausen, *Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg. Architektur, Einrichtung und Organisation*, Dölling und Galitz, Hamburg 1992

"Storie di fantasmi per adulti". Il pathos delle immagini nelle ricerche di Aby Warburg sulla rinascita del paganesimo antico, numero monografico di "autaut" 199-200, 1984

B. Stumpfhaus, *Zu Warburgs Nietzsche Rezeption,* "Johann Wolfgang Goethe-Universität. Zentrum zur Erforschung der Frühen Neuzeit. Mitteilungen" vol. 3, 1995, pp. 104-113

G. Syamken, *Warburgs Umwege als Hermeneutik, More Majorum,* "Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen" XXV, 1980, pp. 15-26

J. Tanaka, *Aby Warburg: Das Labyrinth des Gedächtnisses*, Tokyo 2001

A. Vidler, *Agoraphobia. Psychopathologies of Urban Space*, in *Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)-London 2000, pp. 25-50

B. Villhauer, *Aby Warburgs Theorie der Kultur. Detail und Sinnhorizont*, Berlin 2002

P. Vuojala, *Pathosformel. Aby Warburg ja avain tunteiden taidehistoriaan,* Jyväskylän Yliopisto, Jyväskyla 1997

W. Waetzold, *In memoriam Aby Warburg,* "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz" III, n. 5, 1930, pp. 197-200

E. Warburg, *Times and Tides,* Hamburg 1983

Warburg und die Warburgs, "Warburger Schriften" 3, 1988

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

M. Warnke, *Editorische Vorbemerkungen*, in *Mnemosyne* [1929] 2000, pp. VII-X; tr. it. di B. Müller, M. Ghelardi in *Mnemosyne* [1929] 2002, pp. XV-XVIII

S. Weigel, *Aby Warburg's Schlangenritual: Reading Culture and Reading Written Texts,* "New German Critique" XXII, n. 2, 1995, pp. 135-153

S. Weigel, *Aby Warburgs "Göttin im Exil". Das "Nymphenfragment" zwischen Brief und Taxonomie, gelesen mit Heinrich Heine,* "Vorträge aus dem Warburg-Haus" IV, 2000, pp. 65-103

S. Weigel, *Zur Odyssee von Benjamins Trauerspiel im Warburg-Kreis. Ein Brief Fritz Saxls an Gershom Scholem*, "Trajekte" vol. 3/5, 2002, pp. 10-12

E. Wind, *Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik*, "Beilageheft zur Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft" 25, 1931, pp.

163-179; tr. it. di E. Colli, *Il concetto di "Kulturwissenschaft" in Aby Warburg e il suo significato per l'estetica*, in E. Wind, *L'eloquenza dei simboli*, Adelphi, Milano 1992, pp. 37-56

E. Wind, *The Warburg Institute Classification Scheme*, "The Library Association Record" 2, n. 5, 1935, pp. 193-195

E. Wind, recensione a E. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, "The Times Literary Supplement" 25 June 1971, pp. 735-736; tr. it. di E. Colli, *Una recente biografia di Warburg*, in E. Wind, *L'eloquenza dei simboli*, Adelphi, Milano 1992, pp. 161-173

D. Wuttke, *Aby Warburgs Methode als Anregung und Aufgabe*, Harrassowitz, Wiesbaden 1977

D. Wuttke, *Ernst Robert Curtius and Aby M. Warburg*, in "Acta Conventus neo-latini Sanctandreani. Proceedings of the Fifth International Congress of Neo-Latin Studies", McFarlane, Binghamton (New York) 1986, pp. 627-635

D. Wuttke, *Aby M. Warburgs Methode als Anregung und Aufgabe. Mit einem Briefwechsel zum Kunstverständnis*, Wiesbaden 1990

D. Wuttke, *Die Emigration der kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg und die Anfänge des Universitätsfaches Kunstgeschichte in Grossbritannien*, in "Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums Hamburg 1990", a cura di H. Bredekamp, M. Diers, C. Schoell-Glass, VCH Acta Humaniora, Weinheim 1991, pp. 141-163

D. Wuttke, *Aby Warburgs Kulturwissenschaft*, "Historische Zeitschrift" CCLVI, 1993, pp. 1-30

D. Wuttke, *Dazwischen. Kulturwissenschaft auf Warburgs Spuren*, 2 Voll. Baden-Baden 1996

D. Wuttke, *Die Belle Époque und der Fragebogen. Eine Trouvaille: Die Antworten Aby M. Warburgs*, Bamberg 1999

G. Zanetti, *La filologia dell'uomo non sapiens: Aby Warburg*, "Intersezioni" V, n. 1, 1985, pp. 173-188

PER UNA RASSEGNA BIBLIOGRAFICA COMPLETA FINO AL 1995

D. Wuttke, *Aby M. Warburg. Bibliographie 1866 bis 1995: Werk und Wirkung*, Baden-Baden 1998

La redazione di "Engramma" ringrazia per la collaborazione Claudia Wedepohl del Warburg Archive di Londra.

Aby Warburg. La dialettica dell'immagine
Recensione del numero monografico:"aut aut" 321-322 (maggio / agosto 2004)

Monica Centanni

Nel 1984 la rivista "aut aut" pubblicava un numero monografico dedicato ad Aby Warburg che intitolava: "Storie di fantasmi per adulti". Il pathos delle immagini nelle ricerche di Aby Warburg sulla rinascita del paganesimo antico. Il fascicolo proponeva alcuni importanti testi warburghiani: il breve saggio sul *Déjeuner* di Manet; la prima traduzione italiana della celebre conferenza sul *Rituale del Serpente*; il prezioso frammento su Burckhardt e Nietzsche (di recente riedito da Maurizio Ghelardi, per i tipi della Aragno in: J. Burckhardt, F. Nietzsche, *Carteggio*, Torino 2002). Oltre ai titoli d'autore venivano anche proposti al pubblico italiano un saggio del filosofo italiano Tito Vignoli, letto e apprezzato da Warburg, e i contributi di due importanti studiosi debitori, in modi diversi e per certi versi contrastanti, della lezione warburghiana: Ernst Gombrich e Edgar Wind. Ma "aut aut" pubblicava anche i contributi critici importanti di alcuni giovani intellettuali italiani, che erano destinati ad aprire una nuova stagione di riflessione sul pensiero di Warburg: i saggi di Giorgio Agamben, *Aby Warburg e la scienza senza nome*; di Alessandro Dal Lago, *L'arcaico e il suo doppio*; di Gianni Carchia, *Aby Warburg: simbolo e tragedia*, sono a tutt'oggi un punto di riferimento imprescindibile nella bibliografia warburghiana. La redazione della rivista così presentava quel numero:

> "Questo fascicolo speciale è dedicato ad Aby Warburg. Si tratta di una figura anomala ma molto significativa nel quadro delle modificazioni di pensiero tra Otto e Novecento. Non è un vero e proprio storico dell'arte, eppure si occupa soprattutto di pittura rinascimentale. Non è un vero e proprio filosofo, eppure la sua riflessione abbraccia la zona più delicata

> del pensiero contemporaneo, l'irrompere dell'irrazionalismo dopo Nietzsche. Ma si occupa anche di antropologia e di psicologia, di storia delle religioni e di astrologia, e il suo obiettivo è apertamente una nuova e mai scritta 'scienza' dell'uomo" (dalla Premessa in "aut aut" 1984).

Il tono della presentazione denuncia tutta la novità del rilancio del pensiero di Warburg nel panorama culturale non solo italiano.

A distanza di vent'anni, per il suo numero 321-322 "aut aut" propone un nuovo fascicolo monografico su Aby Warburg, con cui la rivista inaugura anche una nuova veste grafica e il suo approdo presso un nuovo editore (ora Il Saggiatore). Nell'arco di tempo tra il 1984 e il 2004 il nome e il metodo di Aby Warburg si sono progressivamente diffusi e affermati e non solo nell'ambito degli studi di storia dell'arte e dell'iconologia: anche se, come nota il curatore nella Premessa, la pubblicazione delle opere complete di Warburg è ancora in fieri (e si preannuncia annosa), gli studi e l'attenzione critica non solo sulle opere, ma soprattutto sul pensiero e sul metodo dello studioso a partire dagli anni novanta è cresciuta esponenzialmente. Una tappa importante della rinascita warburghiana è stata la riscoperta dell'opus magnum, l'Atlante Mnemosyne: le edizioni tedesche e italiana dei materiali fotografici conservati all'Archivio del Warburg Institute di Londra, gli studi critici, le mostre dei materiali che sono state organizzate nell'ultimo decennio, a Vienna, Siena, Firenze, Roma, e recentemente Venezia. Nel panorama degli studi warburghiani però – come si rileva anche dal sommario di questo numero – l'indagine sul Bilderatlas non ha guadagnato l'importanza che merita.

Come dimostra comunque, una volta di più, questo ricco numero di "aut aut", nonostante su Aby Warburg molto sia stato scritto e detto, molto c'è ancora da fare, da pubblicare, da studiare. Il fascicolo presenta ben nove testi di Warburg, alcuni dei quali inediti, di diversa estensione e importanza. Anche per la ricostruzione storica del ruolo dello studioso amburghese nel panorama culturale contemporaneo si segnalano le importanti testimonianze di Warburg su Max Weber, a proposito della pubblicazione dell'Etica protestante e lo spirito del capitalismo, e la corrispondenza epistolare con il filologo Ulrich von Wilamowitz Moellendorff, il "nemico di Nietzsche" che nel 1924 – in assenza del maestro ancora lontanto per la malattia – era stato invitato da Fritz Saxl a tenere una conferenza presso la Biblioteca dell'Istituto. Del periodo del ricovero a Kreuzlingen vengono pubblicati due preziosi frammenti di diario provenienti dall'Archivio Binswanger: documenti che contribuiscono in modo significativo

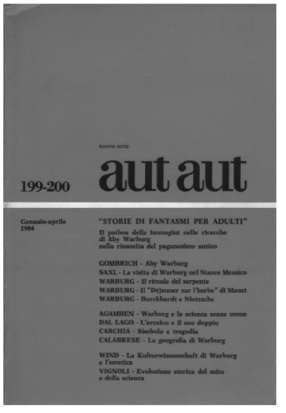
alla revisione dell'immagine di un Warburg in balia delle sue ossessioni, e rilanciano invece il profilo di un uomo armato di un'incredibile dose di tenacia e di consapevolezza e impegnato in una lotta attiva contro i suoi demoni. Nella sezione 'Materiali' vengono pubblicati inoltre: la commemorazione di Fritz Saxl del 1929, fonte primaria per ricostruire il clima e i progetti in cantiere nell'Istituto alla morte del maestro; un testo del figlio Max Adolf nel centenario della nascita, denso e interessante non solo dal punto di vista della ricostruzione biografica; alcune preziosissime pagine del linguista Hermann Osthoff la cui teoria sui paradigmi difettivi, o meglio "suppletivi" delle lingue indoeuropee – del tipo *bonus/melior/optimus* – fornì a Warburg uno spunto ermeneutico e uno schema metodologico per indagare le fluttuazioni di significato e i "suppletivismi" morfologico-semantici nell'evoluzione delle *Pathosformeln*.

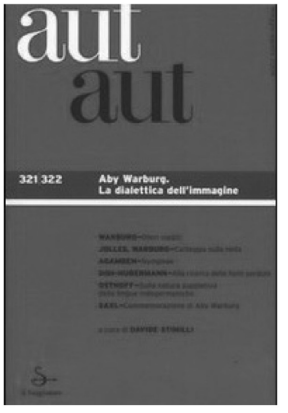
Tra i contributi critici – di Giorgio Agamben, Andrea Cavalletti, Silvia Contarini e Maurizio Ghelardi, Mattia Vinco, Davide Zoletto – si segnala il saggio di Georges Didi-Huberman che, tornando sugli studi botticelliani, prende in esame non solo il famoso saggio sulla Primavera, ma anche i materiali critici ulteriori che da quel primo fondamentale saggio hanno preso l'avvio per la lettura dei testi pittorici di Botticelli; ma Didi-Huberman insiste soprattutto sull'importanza del metodo di ricerca di Warburg e, già dal titolo del suo contributo – Alla ricerca delle fonti perdute – dà risalto in particolare alla teoria dell'assenza di una "fonte originale" (più in generale, sull'abolizione necessaria di ogni "idolo delle origini"): la complessità delle relazioni fra le fonti letterarie e iconografiche, che porta Warburg a ipotizzare paradossalmente un essenziale "anacronismo delle fonti", va indagata con strumenti ermeneutici adeguati, senza cedere alla tentazione della riduzione a uno stemma geometrico univoco.

Ma forse il contributo più importante per gli studi warburghiani viene dalle coordinate teoretiche date al volume dal curatore Davide Stimilli, già dal titolo stesso La dialettica dell'immagine (locuzione mutuata da uno dei sottotitoli pensati da Warburg per l'Atlante Mnemosyne): l'immagine è considerata come invenzione essenzialmente dialettica, inserita in un sistema di dinamogrammi forti e insieme instabili, in dialogo con altre immagini e costantemente in relazione attiva con l'espressione razionale e verbale, la lingua altra del logos. Un'impostazione forte, questa di Davide Stimilli, che mira a riscattare il pregiudizio (derivante da Gombrich, ma anche dall'evoluzione della disciplina in chiave panofskiana) di una matrice vagamente genericista e tendenzialmente irrazionalista che

pesa sull'iconologia warburghiana. Aby Warburg, ricorda Stimilli, scriveva nel 1928 che "senza Hegel è impossibile comprendere la Biblioteca Warburg", e iscriveva così la sua opera (la Biblioteca ma, metonimicamente, anche l'Istituto e l'Atlante) nella ricerca di un ordine, di punti di orientamento da disegnare sulla mappa dell'irriducibile complessità del mondo. In questo senso tutta l'opera ultima di Warburg, e in primis l'Atlante, si propone come pharmakon, rimedio allo stato di smarrimento che inquieta l'homo occidentalis. E proprio questo senso di smarrimento e questa fertile, 'studiosa' inquietudine Warburg esemplarmente incarna quando, da Kreuzlingen, scrive: "La mia malattia consiste in ciò, che io perdo la capacità di collegare le cose nei loro semplici rapporti causali". Come sottolinea acutamente Giorgio Pasquali, una volta uscito vincitore dallo scontro con i suoi mostri, Warburg *redux* traduce nella ricerca dell'Atlante la sua intensa esperienza psichica, e compie così la sua impresa di uomo e di studioso con un atto da maestro.

Lo sguardo attento alle variegate corrispondenze, agli inestricabili nessi che agiscono come gangli nervosi nella tradizione occidentale, secondo una prospettiva platonica (o, più propriamente, neoplatonica) che conferisce un valore all'attività mimetica e vitale della poiesis imaginale, nei molteplici, mai semplificabili, raccordi che inaspettatamente producono senso e, infine, costruiscono impreviste armonie. Ma anche (e soprattutto, verrebbe da dire, assecondando lo spunto di Stimilli) il desiderio di razionalizzazione, di punti di orientamento, di schemi e di categorie. Un'artificiosa-artistica idea di ordine, questa warburghiana, ordine che pure si sa già preventivamente precario: idea che deve a una lezione decisamente aristotelica (ancora tutta da riscattare dalla gabbia scolastica) le sue coordinate teoretiche e di metodo.





DAL COSMO ALL'UOMO E RITORNO
Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola B [già in Engramma n. 10]

a cura del Seminario Mnemosyne, coordinato da Monica Centanni e Katia Mazzucco

MATERIALI TAVOLA B | APPUNTI DI WARBURG E COLLABORATORI E DIDASCALIE
LETTURA AGGIORNATA DI TAVOLA B (SETTEMBRE/OTTOBRE 2016)
LATINA VERSIO

Un primo colpo d'occhio alle dieci figure appuntate sulla tavola B dell'Atlante permette di focalizzare un evidente elemento comune: il protagonismo e la centralità dell'uomo nella sua fisicità. In ognuno dei documenti visivi montati sul pannello – dalle illustrazioni di manoscritti e libri, ai disegni di due maestri del Rinascimento – l'oggetto della raffigurazione è il corpo umano, come riflesso delle potenze astrali, come modello medico-anatomico, come centro e misura del mondo. L'uomo, presentato in tutte le figure nella sua nudità, è immagine ideale dell'identità tra macrocosmo e microcosmo (percorso A).

Una complicazione all'uniformità della tavola si annuncia, però, in un meccanismo visivo a scatola cinese: le figure dei "corpi proporzionali" disegnati da Leonardo e Dürer (figg. 6-7) sono accerchiati, nel montaggio, da immagini di "uomini zodiacali" (figg. 1-2-3-4-5-8-9-10, tutte riconducibili alla tradizione demonico-astrologica) a loro volta circondati, marcati, costellati dai segni astrologici e planetari.

Nelle immagini della tavola il corpo dell'uomo è la figura-schema posta al centro del sistema cosmico. Ma, leggendo più attentamente il senso della collocazione della figura umana nel cuore della sintassi cosmica, si avverte che l'apparente monotonia formale nella serie è smentita da netti scarti di significato: non un unico antropocentrismo ma vari antropocentrismi che rispondono a prospettive teoretiche e filosofiche radicalmente diverse (percorso B). La figura-uomo può essere considerata il centro del sistema cosmico in almeno due versioni di significato: centro in quanto oggetto passivo centripeto (o per meglio dire "centripato") degli influssi celesti, astrali o comunque cosmici (figg. 1-2-3); centro in quanto soggetto attivo, irradiatore centrifugo (per meglio dire "centripoietico") dell'ordine cosmico (figg. 6-7; percorso C).

Nella prima versione dell'antropocentrismo, l'uomo è considerato oggetto di influssi cosmici (B1) che, a seconda della temperie culturale e filosofica, possono essere gli influssi delle potenze angeliche celesti (fig. 1) o gli influssi delle potenze cosmiche (figg. 2-3). In questo senso, nella visione di Ildegarda di Bingen (fig. 1) l'uomo appare come creatura perfetta, al centro del grande disegno della creazione su cui pare convergere, destinalmente, la potenza della macchina cosmologica, che, in continuità con la teoria aristotelica, appare costruita da Dio come una sorta di mirabile contenitore.

La figura-uomo è, allora, il corpo creaturale privilegiato e prediletto che non a caso verrà prescelto anche dal Figlio di Dio per la sua incarnazione: nell'illustrazione della visione di Ildegarda emerge anche dal punto di vista iconografico la continuità nella forma umana, che da Adamo conduce alla figura di Cristo. Questo presupposto teorico suggestiona l'immagine al punto che la rappresentazione di fig. 1 ci riporta alla tipologia di un Cristo Crocifisso. L'analogia è giustificata anche dalle fonti teologiche: alcuni testi patristici propongono Cristo come figura di microcosmo e macrocosmo. Il greco Cerino di Gerusalemme (IV sec. d.C.), aveva affer-

mato, con forte suggestione icastica, che le braccia di Cristo sono i limiti del mondo, la figura di Cristo descrive il cosmo da lui creato.

Ma il vincolo che rinchiudeva l'uomo nel cosmo era teoreticamente aristotelico, prima che religiosamente cristiano. E in questo innesto della filosofia scolastica sulla teologia sta il senso della cosmologia medievale. La macchina teoretico-teologica si stringe, perfettamente armoniosa, in una morsa che neutralizza qualsiasi possibilità di "infinito", di *non-universum*.

Nelle figg. 2-3 – le miniature del XV sec. con *Eracle dominatore del cosmo* e *L'uomo zodiacale* dei fratelli Limburg – la figura-uomo è oggetto di un altro tipo di influsso: non più le potenze delle sfere celesti, ma le potenze demoniche degli astri chiudono la figura in un cerchio in cui l'uomo appare nell'occhio di una concentrazione di influssi che toccano puntualmente le singole parti del suo corpo. Ancora altre potenze, demonico-astrologiche anziché angeliche, condizionano materialmente il carattere, il temperamento, la salute, lo spirito, l'essenza stessa e il destino dell'uomo (B2).

Le immagini, accanto a quella di Ildegarda di Bingen – che sembrerebbe apparentabile a Vitruvio e collegabile morfologicamente alla riemersione della figura antica nell'*homo quadratus* di Leonardo – teoreticamente sono agli antipodi rispetto alla concezione classica e poi rinascimentale.

Nella speculazione medievale "la terra non solo stava al centro, ma era anche l'ultimo polo di riferimento di tutti gli influssi cosmici che avvenivano sempre dall'alto verso il basso" (Hans Blumemberg). La rottura di questa morsa teoretico-teologica è opera del pensiero rivoluzionario di Niccolò da Cusa, che aprirà la via al nuovo platonismo rinascimentale: se il cosmo è infinito, se anche la terra è stella tra le altre stelle in movimento, se non si dà un centro e non esiste più un orientamento prefissato, il sistema aristotelico-tolemaico, fondato sulla contiguità-continuità dell'universo, si incrina in un punto fondamentale: affermando la discontinuità del cosmo, la sua apertura al *multiversum*, il metro della conoscenza diventa uno strumento inutilizzabile per la conoscenza di Dio.

Se non c'è centro cosmologico, l'uomo può riconoscere in se stesso il centro. Il rango dell'uomo nel mondo è garantito dal fatto che Dio nella creazione del mondo ha investito tutte le sue facoltà. In questo senso può essere rilanciata la proposizione di Protagora secondo cui "L'uomo è mi-

sura di tutte le cose che sono per il loro essere, di tutte le cose che non sono per il loro non essere".

Nella "versione attiva", rinascimentale, dell'antropocentrismo, la figura-Uomo diventa il soggetto irradiante senso sul cosmo (C). Già in fig. 2 l'uomo era rappresentato in figura di un Ercole potenzialmente vittorioso (ancora in chiave misterico-allegorica) sui demoni che lo accerchiano. L'immagine con *Le proporzioni* del corpo umano di fig. 6 viene recuperata da Leonardo e richiamata a nuova vitalità e ricchezza di significato rispetto allo schema vitruviano (in quel contesto del tutto funzionale al discorso tecnico sulla proporzione e l'armonia). Il cerchio-quadrato è una forma di inquadramento, di geometrica corrispondenza, non più di accerchiamento. L'uomo, nella ritrovata pienezza della sua *dignitas* ontologica conquista un'autonomia, anche morfologica, al prezzo della responsabilità attiva di dare misura alle cose: un cosmo non più preordinato si costruisce quasi per armonia di irradiamento dalle misure-base dello schema corporeo umano. Perfetto capovolgimento del determinismo aristotelico, ancora più evidente nello spaccato düreriano (il disegno di fig. 7, libero anche dalla cornice geometrica del cerchio-quadrato) in cui dalle specifiche misure proporzionali delle membra si propagano cerchi concentrici, onde performative delle misure del mondo. Nota Ferruccio Masini, a proposito di Leonardo:

> "La natura [è] concepita non [più] come caotica negazione di ogni forma, bensì come l'officina marmorea in cui si attua e si invera la pienezza della forma medesima".

In questo senso l'illustrazione antropocentrica è anche disegno anatomico, non realistico ma paradigmatico:

> La realizzazione della conoscenza è ottenuta mediante l'attività del dar forma. Il disegnatore dell'illustrazione anatomica non fotografa, ma realizza un'astrazione e una costruzione dell'essenziale. [Karl Jaspers, *Leonardo filosofo*]

L'immagine dell'Uomo leonardesco e düreriano (figg. 6-7), figura di una *Humanitas* che si pone come misura di tutte le cose, era in qualche misura anticipata in fig. 2, in cui l'uomo al centro del cosmo era, in realtà, già un Eracle dominatore.

Sottotraccia, rispetto all'antitesi essenziale che mette in figura i due poli dell'antropocentrismo, sta la visione riduttivamente pragmatica dell'uso degli influssi cosmici. Tra le due versioni, passiva e attiva, dell'antropocentrismo, la tavola B propone una serie di figure di passaggio, in una zona di neutralità parassitaria, e di applicazione funzionalistica, rispetto a questa dialettica tutta ontologica.

La figura-uomo, non più racchiusa nel cerchio cosmico o zodiacale delle potenze demoniche, è un "testo" di sperimentazione della forza, malefica ma soprattutto benefica, delle influenze superiori: così accade nelle illustrazioni dei calendari in figg. 4-5-8, dove si schematizzano e si funzionalizzano le valenze mediche della melothesia, segnalando le corrispondenze tra le zone astrali e le parti del corpo (già in fig. 3, peraltro, i segni del cerchio zodiacale slittavano sul corpo a segnalare la puntualità degli influssi) (B3).

Anche le figg. 9-10, tratte dal *De occulta philosophia* di Agrippa von Nettesheim, ci mostrano una versione pragmatico-funzionale del vincolo che lega l'uomo alle potenze cosmiche, ora in senso tutto magico (B4): corpo e mano si rinchiudono nuovamente in un cerchio che li descrive e che ne prescrive legami e destino. In questa prospettiva pragmatico-funzionale, la salvezza – terapeutica, destinale, o magica – si acquista a prezzo di una accettata dipendenza.

Fatta eccezione, comunque, per le figure 6-7 – l'Uomo come figura della libera e attiva *Humanitas* di Leonardo e Dürer –, la tavola B ci presenta differenti versioni di quella che potremmo definire la tendenza a una prospettiva andropatica dell'antropocentrismo.

Dalle visioni mistiche di Ildegarda (fig. 1), al corpo come immagine dello zodiaco (fig. 3), alle prescrizioni medico-astrologiche (figg. 4-8), fino alla chirosofia (fig. 10), l'uomo appare soggetto – o meglio assoggettato – agli influssi delle potenze del cosmo (B) nelle sue diverse e possibili manifestazioni, fino al Pentacolo di Salomone di fig. 9 – destinato a diventare un segno salvifico nella simbologia massonica . L'ipotesi sottesa è una visione magico-materialistica dei vincoli tra uomo e cosmo: vincoli che desistono soltanto nella libertà dell'immagine umanistica ma che, prima e dopo, sono le coordinate obbligate in cui l'uomo cerca di inventare il suo spazio di libertà, come possibilità di intervento sul reale. Così Warburg nel 1920:

> "Siamo nell'età di Faust, nella quale lo scienziato moderno, oscillando fra pratica magica e matematica cosmologica, cerca di conquistare al proprio pensiero lo spazio fra se stesso e l'oggetto per una contemplazione spassionata."

Magia dunque come deriva pratica, applicazione delle teorie cosmologiche. Così Warburg, nel 1925, nella conferenza su Franz Boll:

> "Ciò che noi chiamiamo magia, dal punto di vista della tarda antichità non è che cosmologia applicata, un'applicazione del principio di identità tra soggetto e mondo che sbocca infine in pratiche laboriose".

La visione cosmologica influenza lo schematismo del corpo "patico"; ma la coscienza della funzionalità dell'influsso demonico avvia il traslato della rappresentazione nella funzione terapeutica. Il passaggio è icasticamente sottolineato da Warburg mediante l'immagine dei segni zodiacali attaccati "quali fossero sanguisughe" alla figura umana:

> "Nel lussuoso manoscritto istoriato, di qualità artistica eccellente, del duca di Berry [...] l'uomo zodiacale è raffigurato in piedi in uno spazio ovale, coperto dalla testa ai piedi da segni zodiacali quali fossero sanguisughe. Tuttavia il bordo ovale suddiviso secondo l'astronomia allude al fatto che si era pur sempre consapevoli del significato metaforico, non letterale, traslato".

L'immagine warburghiana è particolarmente suggestiva e sottile: la derivazione pratica della melothesia si estrinseca, infatti, in laboriose procedure terapeutiche, come i salassi – e proprio ai salassi, in rapporto alle corrispondenze astrali, si riferiscono le immagini delle figg. 4 e 5. Dalla condensazione dei saperi cosmologici, astrologici, medici, magici si configura, quindi, una diversa forma di "orientamento" dell'uomo nel cosmo, che si attua molto praticamente in corrispondenze magiche, ma anche in indicazioni medico-terapeutiche.

In questi termini le figg. 6-7 acquistano anche il ruolo di "fulcro" e "guida" all'interno del montaggio della tavola, indicando prepotentemente – nella loro singolarità formale e artistica – la via dell'antropocentrismo "attivo": il corpo umano è ricettore delle diverse forme delle influenze astrali, ma anche unità di misura del cosmo intero e punto d'irradiazione di forze diverse (C).

A rappresentare il modello di Uomo nuovo – e la nuova "sovranità dell'artista", per dirla con Kantorowicz – sono due maestri del Rinascimento più volte citati negli scritti di Warburg come esempi di stile "non retorico": Leonardo e Dürer. Il passo fondamentale compiuto dai due artisti è il recupero della tradizione classica svincolata dalle sue derive magiche orientali ma anche lontana dalle cadute nella maniera dedita al decorativismo o alla "retorica muscolare". L' "eccellenza artistica" dei due disegni – strategicamente evidenziata dal montaggio della tavola – trova infatti corrispondenza nel loro ruolo sintomatico e documentario, quali punti emergenti di un percorso di evoluzione. Così Warburg nel 1905:

> "L'antichità aiutava [Dürer] nella mediazione italiana non soltanto come stimolo dionisiaco, bensì come acquetamento apollineo: l'Apollo del Belvedere gli stava dinanzi allorché egli indagava la misura ideale del corpo virile, e alle proporzioni di Vitruvio egli raffrontava la reale natura. Questo almanaccare faustiano sulle proporzioni ha dominato Dürer con intensità crescente per tutta la sua vita; per contro, presto gli venne a mancare il gusto di quel barocco manierismo del movimento di stile anticheggiante".

Nelle due opere (figg. 6-7) il corpo umano è il risultato ideale dello studio anatomico, basato tanto sulle proporzioni geometriche derivanti da Vitruvio, quanto sull'osservazione diretta e sperimentale. Fu proprio dopo il viaggio in Italia, e per i due decenni successivi – dopo i contatti con Jacopo de' Barbari, lo studio dell'Alberti e degli scritti vitruviani – che Dürer sviluppò la propria teoria e redasse i *Quattro libri sulla proporzione umana.*

Nell'epoca in cui le teorie e le immagini evocate da Marsilio Ficino e i quadrati numerici di Agrippa von Nettesheim (figg. 9-10) potevano essere "considerati insieme in quanto tarde propaggini di un'antichissima pratica pagana, perché appunto radicate unitariamente nella magia curativa ermetica mediata dagli arabi" (Warburg, 1920), artisti come Leonardo e Dürer si muovevano in direzione opposta. Il superamento di queste stesse tradizioni, attraverso un processo intellettuale e di spiritualizzazione, sta alla base della celebre *Melancolia I* dell'artista tedesco – opera evocata implicitamente dai temi che tessono la trama della tavola B e presente, effettivamente ed efficacemente, come "immagine-guida" nella tavola 58. Le pratiche iatroastrologiche erano la cura all'influenza negativa di Saturno ma, scrive Warburg nel 1920:

> "[La] mitologia magica [è] il vero e proprio materiale che nella trasformazione artistica è spiritualizzato. Da quel demone planetario accigliato, divoratore di fanciulli, dalla cui lotta entro il cosmo con un altro pianeta reggente dipende la sorte della creatura irradiata, nasce in Dürer, in virtù di una metamorfosi umanizzante, l'incarnazione plastica dell'uomo lavoratore che pensa".

Al centro del cosmo rinascimentale troviamo allora l'intellettuale liberato dal giogo dei demoni astrali, attraverso lo studio dei "veri" classici e della natura intesa come un testo leggibile con il sapere recuperato dalla scienza antica. L'uomo vitruviano è misura di tutte le cose, padrone di sé e del proprio orizzonte, ma ottiene la propria autonomia al prezzo della responsabilità e a rischio di essere schiacciato nella depressione sotto il peso del cosmo intero.

I due lavori di Leonardo e Dürer sono racchiusi in una sorta di anello di immagini, ma non costituiscono la conclusione di un percorso più o meno cronologico dispiegato sulla tavola - dalla figura-uomo soggetto alle influenze degli astri all'Uomo "emancipato" del Cinquecento. È l'opera di occultismo di Agrippa (figg. 9-10), infatti, a essere presentata in chiusura della tavola, immediatamente sotto a quella dei due "campioni" del Rinascimento, e contemporanea ai due disegni. Un altro elemento evidenzia la volontà warburghiana di restituire in tutta la loro complessità le trame dei temi affrontati – contro una inadeguata linearità storico-cronologica e in favore di una "equidistanza morfologica" (Andrea Pinotti). Proprio sopra i disegni di Dürer e Leonardo troviamo infatti un'illustrazione tratta da un calendario medico (fig. 4), direttamente accostabile agli altri "uomini zodiacali" della tavola, ma datata 1724.

A conferma di questa scelta in favore della molteplicità, nel montaggio efficace di tavola B proprio le opere più distanti tra loro per fattura, destinazione, contenuti, sembrano legate da una palese parentela formale (l'uomo "inscritto") se non addirittura sovrapponibili – quasi identici sono l'uomo di Leonardo e quello di Agrippa von Nettesheim (figg. 6-9)

Unico sottile – e profondo – elemento di distinzione, è il significato della "figura geometrica" che circoscrive il corpo: sia essa il cerchio (figg. 1-2-3-6-7-9) o il quadrato (figg. 4-6-8), il ribaltamento di senso si ha laddove la cornice è proiezione (fig. 6) e onda propagante (fig. 7) del pensiero umano (C) – anche attraverso la corporeità – e non, all'inverso, gabbia che lo costringe (B).

In questo senso sarà da notare ancora che nella struttura compositiva della tavola, un'evidenza particolare acquista la fascia centrale dove si trovano collocate le immagini di "dominatori" del cosmo Eracle (fig. 2), l'*homo quadratus* (fig. 6), l'uomo magico nel Pentacolo (fig. 9): una serie tematicamente e morfologicamente omogenea che scende dalla figura astrologica, per l'astrazione geometrizzante, fino al materialismo magico. La visione d'insieme della tavola B, però, fa rilevare una continuità tra la visione medievale dell'inizio anticipata dalla concezione astrologica dell'*homo zodiacalis*, fino alla deriva dell'uso terapeutico (ovvero scientifico), ma anche – prima e dopo – superstizioso e magico degli influssi e dei vincoli cosmici. Così già Warburg mette in luce questa continuità:

> "L'augure pagano che si presentava per giunta sotto il manto dell'erudizione scientifica, era difficile a combattere e tanto più a vincere".

Tanto più difficile da vincere perché se la conoscenza – mistica, sapienziale – si perde, resiste (fino alla nostra epoca) la superstizione magica fino alla deriva chiromantica. La mano prestata alla "chirosofia" (fig.10) – unico frammento anatomico tra corpi interi – acquista infatti un valore particolare se considerata in relazione al pannello successivo: la tavola C dell'Atlante ci proietta nella contemporaneità dei voli aerei e del telegrafo, ma anche della sopravvivenza e delle degenerazioni del sapere astrologico – come ad esempio la pratica ancora diffusa della "chiromanzia". Da questo rispetto solo il Rinascimento, in tav. B rappresentato dagli uomini liberi di figg. 6 e 7, si pone come rottura della continuità ed eccedenza dallo schema.

*La numerazione delle singole riproduzioni contenute nelle tavole fa riferimento alla numerazione dell'edizione dell'Atlante Vienna 1994.

INCIPIT MNEMOSYNE. TABULA B
latina versio a Giacomo Dalla Pietà confecta

In tabula B hominis imago primas partes agit. Humanum corpus vi, pulchritudine symmetriaque eminens, modo siderum imperio subiectum, modo in anatomica et therapeutica scientia simul schema et arena, modo in medio orbe ut mensura positum, quasi "metron" proportionum omnium rerum, designatum est. Dum hominis corpus, una imagine, "macrocosmon" cum "microcosmon" iungit.

In tabula B figurae inter se formaliter simillimae videntur, verum variae ac diversae significationes exprimunt. Nam non una, sed multiplices hominis centralitates cernuntur: hic homo angelorum, siderum, stellarum imperio subiectus; illic homo, omnibus vinculis solutis, omnium rerum "metron" et orbis dominator. In figuris 1, 2, 3 homo vel angelorum vel siderum imperio subicitur: in figura 1 (Ildegarda van Bingen mystica visione) homo ipso gerarchiis angelicis subiectus videtur. Nam in hominem, Dei eximiam creaturam et orbis regem, omnia convergunt: quam ob rem etiam Christus formam humanam elexit et homo factus est. Itaque in figura 1 corporis humani habitus Christo cruci affixo simillimus est.

In figuris 2 et 3 homo non iam angelorum sed daemonum et siderum imperio submissus videtur. Alia corporis pars alium daemonum imperium patitur: sic hominis ingenium, indoles, valetudo fatumque e daemonum siderumque arbitrio pendent. Contra, in figuris 6 et 7, homo rinascimentalis — a Leonardo et Dürer delineatus - omnium rerum "metron" proponitur.

Iam in fig. 2 homo, in circulo zodiacali adhuc recinctus sed daemonum et siderum quasi victor, ut Hercules effingitur. In figura 6 autem homo Vitruvianus omnium rerum cardo est. Sic homo, novo officio accepto, cosmi "metron" fit, omnia ad sui corporis proportiones aptans: ergo Leonardianus circulus quadratus (fig. 6) non hominis claustrum, sed proportionis instrumentum, schema geometricum harmoniaeque exprimendae modus est.

Etiam et etiam in figura 7 libertas hominis confirmatur: in Düreriana figura ex hominis imagine proportiones in omnes res emanantur, et hominis corpus quasi sol per mundum radios effundens videtur. Sic Ferruccio Masini, de Leonardo loquitur:

> La natura [è] concepita non [più] come caotica negazione di ogni forma, bensì come l'officina marmorea in cui si attua e si invera la pienezza della forma medesima.

Proinde centralis hominis figura a Leonardo delineata, etiam anatomiae paradigma est. Ceterum in tabula B alia hominis centralitas perspicitur, tota pragmatica centralitas. Ita figurae 4, 5, 8 melothesiae doctrinam ostendunt: in aliam corporis partem aliud sidus dominator.

In figuris 9-10 homo exteriore imperio rursus submittitur, sed nunc imagines ad magicam non ad medicam artem pertinent: novus circulus, magicus quidem, corpus et manum cingit clauditque. Ergo homo, siderum imperio subiectus, ex astrorum potentia valetudinem (per scientiam medicam) et fortunam (per scientiam magicam) adipisci conatur.

In tabula B plurimae figurae — omnes praeter figg. 6-7 "andropathicam" quendam centralitatem exprimunt.

Homo plerumque vel siderum vel angelorum potentia subiectus putatur: sic evenit in Sanctae Ildegarda mystica visione (fig. 1), sic in medicis praescriptionibus (figg. 4, 8), sic in chirosofica figura (fig. 10); item in Pentacolo (fig. 9), quod est Salomonis imago, Massoneriae symbolum, salutis amuletum. Quae figurae omnes in unum conveniunt: variis modis homo in mundo — vel mystice vel astrologice vel magice — obstringitur. Quod claustrum in Rinascimentalibus figuris (figg. 6, 7) deficit: homo enim sine vinculis delineatus est.

Ergo ars magica cosmologicae scientiae filia videtur. Ipse Warburg, in lectura in honorem Franz Boll, magicam doctrinam non aliam quam cosmologicam scientiam applicatam habendam adfirmavit. Influxus cosmologici corpus 'pathicum' et eius imagines afficiunt: sed homo iisdem figuris daemonicis valetudinis gratia utitur. Quam ob rem Warburg Zodiaci signa hominis corpori adherentia sanguisugis aequiparavit: verum in figg.4 et 5 melothesia applicata in ipso sanguine detracto efficitur.

Ita homo per astrologicam disciplinam, cum magica et medica doctrina iunctam, mundum accomode habitat et, dixerim, suam viam invenit. Verum tamen figurae 6 et 7, quae hominem 'agentem' haud 'patientem' centralitatem cosmicam delineant, in tabula B capitales sunt: hominis corpus enim omnium rerum 'metron' et, sicut sol lucem diffundens, roboris, industriae, animique alacritatis fulcrum fit.

'Homo novus', in plenitudine suae virtutis pulchritudinisque (figg. 6, 7) delineatur a Leonardo et Dürer qui- iuxta Warburg sententiam — ornamentis nunquam indulserunt et in modo pingendi a musculorum rhetorica abhorruerunt.

In figuris Leonardiana et Düreriana — 6 et 7 — humani corporis imago simul ex Vitruviano canone invenitur et ex anatomica pervestigatione

oritur. Dürer enim, cum in Italia moratus esset, libros quattuor de humana proportione scripsit.

Item Düreriana 'Melancholia' — opus quod Tabulae 58 adest — in eodem itinere philosophico collocanda: contra saturninum influxum iatroastrologica therapia adhibebatur. Sed — Warburg dixit — idem animus a Saturno perturbatus et ad melancholiam commotus, in humanam meditationem atque in artificis industriam convertitur.

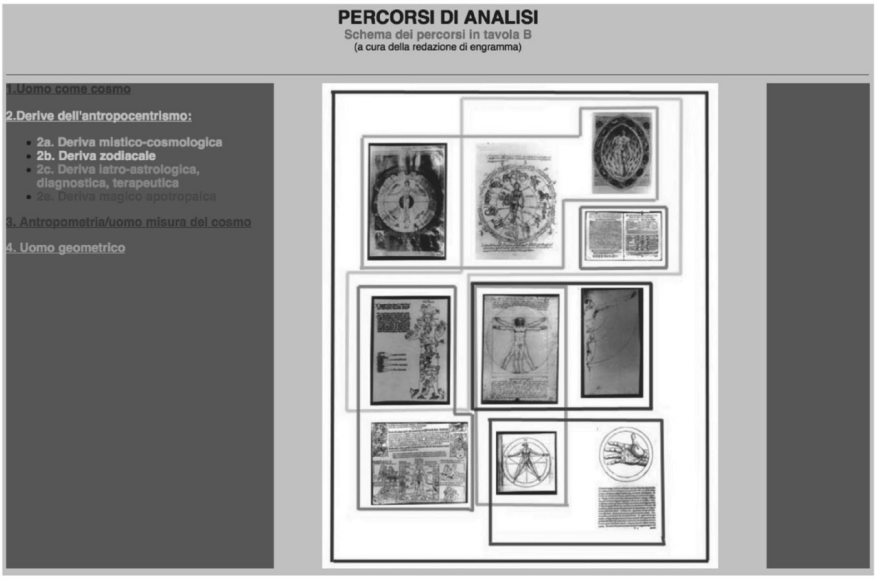
Aevo Rinascimentali homo cum sua dignitate in medio mundo ponitur: hic homo autem a siderum daemonumque vinculis et imperio solutus, tandem liber exsistit sed periclitatur. Nam saturnina melancholia eum minitatur. Figurae 6 et 7 — opera a Leonardo et Dürer confecta — non extremae in compositione sed media in tabula positae sunt. Quomodo Warburg iter formale, haud chronologicum, ostendit. Ita in tabulae superiore ordine, medici calendarii figura in saeculo XVIII impressa (fig.4), proxima ac simillima 'zodiacali' (id est medioevali) homini (figg.2, 3) videtur. In tabula multae figurae circumscriptae formaliter simillimae sunt, sed circuli aut quadrati significatio varia est: modo hominis claustrum fit (figg. 1, 2, 3, 4, 5, 8, 9, 10) modo geometricum schema corporisque canon (fig. 6), undas propagantes ad mundum omnem metiendum (fig. 7).

In tabulae B media sectione imagines hominum dominantium insident: Hercules (fig 2), homus quadratus (fig. 6), homo 'Pentacolus' (fig. 9). Denique in tabula B traditio de influentia cosmica homineque submisso ac vinculato continuata patet: ab astrologia, per geometriam et medicinam, usque ad magiam. Manus chirosophicam — in figura explicitaria (fig 10)— declinationem chiromanticam usque ad nostra tempora ostendit. Ergo figurae Rinascimentales (figg. 6 ,7) quae liberam et activam humanitatem per formam corporis delineant, avulsae atque abruptae ex tabulae continua textura 'andropathica', apparent.

Letture grafiche di tavola B

Schema dei percorsi in tavola B [impaginazione originale 2004]

a cura del Seminario Mnemosyne



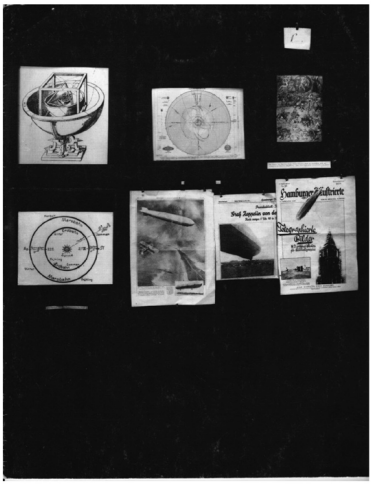
La conquista del cielo: guerra e tecnica

Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola C [già in Engramma n. 5]

a cura del Seminario Mnemosyne, coordinato da Monica Centanni e Katia Mazzucco

Materiali Tavola C | appunti di Warburg e collaboratori e didascalie
Lettura aggiornata di Tavola C (febbraio 2017)
English version | Latina versio

La tavola C è costituita da sole sette figure: in questo montaggio non si presenta la possibilità di applicare i principi che si sono dimostrati validi criteri di lettura per le tavole analizzate in precedenza. Questa difficoltà nel rintracciare un'uniformità metodologica conferma il bisogno di non



stabilire, per la lettura delle tavole dell'Atlante, codici di decrittazione ermeneutica e percorsi prestabiliti.

Nella tavola C la prima immagine in alto a sinistra (la macchina orbitale di Keplero) e l'ultima in basso a destra (le fotografie dello Zeppelin trasmesse per via telegrafica) non funzionano come incipit ed explicit narrativi; e neppure, come in altri casi, è identificabile un'immagine "fulcro", attorno alla quale si intrecciano i percorsi semantici.

La tavola presenta un'impostazione apparentemente lineare e progressiva: dalle prime conquiste della "scienza" moderna (la rappresentazione delle misure delle orbite astronomiche) alle ultime sue acquisizioni (la trasmissione via telegrafo di immagini). Lo sguardo di Warburg si concentra qui sulla potenza dei diversi mezzi di riproduzione (le macchine della tecnica), e quindi sulla accresciuta possibilità di trasmissione delle "idee figurate".

Anche sotto questo rispetto, risulta fondamentale per la comprensione del senso l'inserimento della fig. 3, l'immagine dei Figli del pianeta Marte, tratta da un manoscritto di area tedesca datato 1404: l'immagine ha diverse valenze e funzioni nella composizione della tavola. La prima considerazione è che si tratta dell'unica rappresentazione "artistica" della serie: l'unica figura che fa della tavola C una tavola congruente rispetto alla costruzione dell'Atlante della Memoria; se non fosse stata inserita tra le altre anche la fig. 3, la tav. C potrebbe essere la tavola di un Atlante sui progressi della 'scienza e della tecnica' e Warburg uno storico della scienza positivista, anziché uno storico della cultura. Inserendo la figura "eccentrica" dei Figli di Marte, Warburg ottiene come primo effetto di conferire alla tavola C un valore teorico e una complicazione di significato consonante alla polisemia delle altre tavole dell'Atlante. Il legame di omogeneità tematica della fig. 3 rispetto alle altre figure va ricercato nel tipo di considerazione che Warburg, esplicitamente, dedica nei suoi studi alla scienza astrologica: scostandosi dalla vulgata illuministica Warburg riconosce nell'astrologia una forma scientifica di sapere. In questo senso l'antico potere demonico delle divinità antiche, catasterizzato in segni astrali e costellazioni, diviene un modo diverso di descrizione del cosmo apparentabile alla cosmologia e all'astronomia delle civiltà arcaiche. La potenza delle divinità si trasmette alle loro raffigurazioni materiali: disegnati nel cielo i profili degli dèi e dei demoni antichi diventano punti di orientamento. E qui si presenta, nella sua prima schematizzazione "tecni-

ca" (quella astrologica) un altro dei temi portanti della tavola: l'idea, che passa attraverso tutte le figure, dell'orientamento nel cosmo. Il filo tematico percorre in modo continuo la struttura della tavola: tutte le figure sono legate alla progressiva acquisizione di una "immagine coerente del cosmo" (così Kurt Forster), che avviene primariamente grazie alla proiezione di una sua configurazione teorica. L'orientamento nel cosmo è la premessa indispensabile per la conquista del cosmo, che avviene grazie all'invenzione da parte dell'uomo, via via sempre più tecnologicamente avanzata, di macchine: veicoli (aereo, dirigibile), apparecchiature per la misurazione (astrolabi, strumentazioni di bordo), mezzi per catturare e trasmettere via etere le immagini (la fotografia, il telegrafo). In questo senso anche il catasterismo tardo-antico (e poi medievale e rinascimentale) viene visto come uno dei tentativi di appropriazione del cosmo tramite la conoscenza, come pulsione di riavvicinamento della terra al cielo.

L'interesse si concentra su un tema che unisce fra loro le figure della tavola: la diffusione e veicolazione delle immagini, specie dal punto di vista delle possibilità di riproducibilità offerte dalla tecnica. I Figli di Marte (come i "figli" degli altri pianeti) in fig. 3 stanno ancora sulla pagina di un manoscritto, ma presto passeranno a decorare i cicli astrologici dei palazzi cortesi (si pensi agli affreschi di Palazzo Schifanoia a Ferrara studiati da Warburg). Poi, a partire dalla fine del XV secolo, grazie al perfezionarsi e al diffondersi delle tecniche incisorie, diventano un soggetto sempre più rappresentato e diffuso: con le ali della stampa le incisioni astrologiche, riprodotte in più copie e in una forma accessibile a tutti, erano pronte a diventare strumento di orientamento e di indottrinamento "scientifico". La migrazione delle divinità, già avviata dal processo di catasterizzazione ellenistica, si trasmette, di travestimento in travestimento, anche nel passaggio fra gli "stili" dal Nord al Sud e viceversa. In questi passaggi le immagini dei demoni antichi cavalcano di epoca in epoca le diverse tecniche riproduttive. L'efficacia della stampa come nuovo medium di diffusione, con specifico riferimento a previsioni astronomico-metereologiche, è comprovata dai molti esempi di critica.

Così Warburg:

> "[Viene attaccata] la stampa illustrata di tipo sensazionale, la quale cercava di far effetto per esempio alla dieta di Worms creando il panico del diluvio ad opera di un Seytz. Si sente l'intervento dell'illustrazione silografica come potente nuovo espediente agitatorio per influenzare il pubblico non dotto".

Ancora Warburg:

> "La paura dei prodigi naturali vaticinati in cielo e sulla terra, condivisa da tutt'Europa, fu assunta a servizio della stampa quotidiana: se il pensiero erudito aveva preso il volo già in virtù della stampa a lettere mobili, ora, con l'arte grafica illustrativa, anche l'immagine, il cui linguaggio era per giunta internazionalmente comprensibile, ebbe le sue ali; fra Nord e Sud queste ominose ed eccitanti procellarie saettavano in qua e in là, mentre ogni partito cercava di assicurare questi "slogans figurati" (come si potrebbero chiamare) della sensazione cosmologica al servizio della propria causa".

La tavola C, dunque, rappresenta a prima vista il progresso della tecnica come lotta all'irrazionale e come mezzo tutto umano per fronteggiare la prepotenza della natura. Da questo punto di vista è centrale l'immagine dello Zeppelin: nel settembre del 1929 il dirigibile di Eckner aveva compiuto per la seconda volta la traversata atlantica, inverando positivisticamente la vittoria dell'uomo sulle forze della natura. A quanto sappiamo dai frammenti dei suoi diari, Warburg era stato colpito soprattutto dalla manovra compiuta dall'equipaggio per evitare una tempesta segnalata in tempo dai moderni strumenti di bordo, annotato così icasticamente: "La colonna di mercurio come arma contro Satana Phobos".

In un primo momento Warburg aveva pensato di opporre all'immagine del dirigibile tratta dai giornali, quella del pesce sospeso nell'aria (segno zodiacale in cui quell'anno sarebbe avvenuta la nefasta congiunzione dei pianeti) tratta dai Practica del 1524 di Leonhard Reymann. Il documento faceva già parte del suo materiale di ricerca sull'età di Lutero, ma in quel contesto, al contrario del significato che avrebbe assunto in tav. C, aveva funzionato come esempio di panico suscitato dalla superstizione astrologica. Se Warburg avesse inserito in tav. C l'immagine zodiacale del pesce nell'aria, nell'associazione con le altre immagini si sarebbe concretizzato visivamente lo spunto di riflessione offerto dal saggio su Lutero di circa un decennio prima, ma il significato complessivo sarebbe stato ribaltato. Il pesce volante di un'illustrazione del XVI secolo, che accompagnava la profezia di un'incontrollabile calamità naturale, sarebbe risultato giustapposto ai ritagli di noti giornali tedeschi con le baldanzose e trionfanti fotografie di tutt'altro tipo di volo; quindi il pesce astrologico sarebbe stato proposto non come immagine di quel demone contro cui la scienza vittoriosa aveva impugnato le armi, ma come prefigurazione di un nuovo mezzo tecnologico (morfologicamente assimilabile proprio a un grande

pesce), atto a superare la potenza della natura e a evitarne, grazie alla sua sofisticata strumentazione, gli effetti devastanti.

Ma Warburg introduce nella tavola un altro scarto: segnalando la presenza di un ulteriore livello di lettura: nella successione della fig. 3, di ambito astrologico, con la fig. 4, un disegno sulle orbite planetarie della Terra e di Marte. Il demone che la scienza dovrebbe sconfiggere con le sue armi non è semplicemente la potenza naturale o genericamente la superstizione astrologica è Marte: il dio giustapposto alla potenza prometeica della téchne, il demone della guerra e della distruzione che, anche dal punto di vista della figurazione geometrica, eccede la configurazione di un movimento armonico delle orbite planetarie.

Così Warburg :

> "Riguardo alla volta celeste si potrebbe affermare che la tragedia prometeica dell'uomo consiste in questo: su di noi non esiste un firmamento stabile [...]. Nel Mysterium Cosmographicum di Keplero del 1596 è raffigurato, come immagine emblematica dell'armonia delle sfere, un sistema di corpi solidi regolari inscatolati l'uno nell'altro. Ciascuno di questi corpi in conformità con la dottrina pitagorca presente in Platone rappresenta una sfera [...]. Ma proprio riguardo all'orbita di Marte – come Keplero dovette riconoscere – non bastava più il sistema fino allora conosciuto, che poneva il cerchio come l'unità di moto a base dei moti dei pianeti. Mancava l'introduzione dell'ellisse nella cosmografia matematica".

Nella pacificata e positivistica fiducia nel progresso della scienza si innesta una nota di angoscia: non solo anche i demoni astrologici erano un tentativo di rappresentazione scientifica del cosmo, ma di più, la deriva della téchne sta nel suo utilizzo non a fini di conoscenza ma di distruzione. Nel segno di Marte.

L'apparente positivismo scientista della tav. C viene dunque smentito clamorosamente dall'inserzione della fig. 3, che viene ad essere l'accesso privilegiato per entrare nell'ottica compositiva della tavola, la chiave prospettica che ne orienta il senso e che ordina la sequenza delle altre figure. La potenza incandescente e straordinaria della tecnica non rappresenta un'univoca evoluzione verso il bene e la conoscenza: al centro del dibattito culturale post-bellico – per altro in una temperie di pathos che Warburg interiorizza e incarna fino al limite dello squilibrio mentale – sta proprio il tema della tecnica al servizio della distruzione. Già nella troppo

nota conferenza del 1923 sul "Rituale del Serpente" Warburg concludeva il suo excursus sulla relazione tra riti-superstizioni-miti e tecnica con un attacco alla tecnica come assassina dello spirito:

> "Il telegrafo e il telefono distruggono il cosmo. Il pensiero mitico e il pensiero simbolico, nel loro sforzo per spiritualizzare il rapporto fra l'uomo e il mondo circostante, creano lo spazio per la preghiera o per il pensiero; il contatto elettrico istantaneo uccide".

Nel discorso proposto dalla tavola C la considerazione della tecnica è senza dubbio più complessa e articolata, e la chiave prospettica ci viene offerta ancora dall'immagine dei Figli di Marte della fig. 3 (e dall'orbita di Marte eccedente ogni ipotesi di armonia). La tecnica, dono prometeico, affronta demoni e potenze oscure e, a volte, vince anche la violenza della natura. Ma l'attacco per la conquista del cosmo sferrato dall'uomo, armato della sua intelligenza e degli strumenti che riesce a costruire, è un oltraggio e ha la sua deriva nei monstra tecnologici, mirabilia e tremendi prodigi. La tecnica è un'altra forma di magia, che ha a che fare per sua natura con le potenze che crede illusoriamente di debellare. Come nota Warburg "per monstra ad sphaeram": tragicamente la costruzione imaginale di un ordine cosmico si può inventare soltanto con l'energia delle potenze demoniche, ma quella forza, se implacata, promette comunque derive di distruzione.

Da qui i collegamenti con la tavola precedente (B) e con la seguente (1) coinvolgono temi generali più che singole immagini come fulcro di specifici percorsi. Da notare è il dato che la tavola C si colloca all'inizio dell'Atlante: le tre tavole iniziali siglate con le lettere A B C sono in certo modo a sé stanti, porte di accesso sulle possibili vie di interpretazione dell'intera opera. Se la tavola A apre un discorso molto preciso sulle migrazioni geografiche e temporali delle divinità antiche – poste in relazione significativa con un altro tracciato genealogico, l'albero folto della gens Tornabuoni – la tav. B mostra con le sue figure l'umano desiderio di riflettersi nel cosmo e di riflettere in sé il cosmo, universo misurato, rappresentato e conquistato da quella téchne che nella tavola C rivela anche la propria deriva annientatrice.

Il tema centrale della tav. B si può definire quindi 'l'uomo e il cosmo': orientamento attraverso l'avvicinamento delle stelle all'uomo, corrispondenze tra macrocosmo e microcosmo, configurazioni astrali nel corpo (melothesia) e monstra del corpo (teratologia). Sono i primi passi del-

la conquista medico-scientifica nella visione del corpo umano proposto come metafora e rappresentazione del corpo cosmico. La presa di distanza dal corpo "mostruoso" (B.5)è la premessa necessaria per tracciare il disegno del corpo "virtuoso" come faranno, in pratica, Leonardo e Dürer (B.6,B.7); allo stesso modo, il superamento dell'astrologia in Keplero mediante l'applicazione della matematica alle figurazioni demoniche, prelude allo studio 'scientifico' delle orbite astrali.

Con la successiva tav. 1 sembrano invece iniziare – anche cronologicamente – gli excursus in profondità dei tracciati, le immersioni.

Il nesso che lega la tav. C alla tav. 1 sta proprio in una immagine: in fig. 1.8 (da un pannello della mostra tenuta alla KBW 1.8) vediamo comparire Perseo (già presente in C.3 tra i Figli di Marte) nei diversi abiti delle sue peregrinazioni dall'homo niger, 'demonio' dei decani di Schifanoia guardiano della propria decade, al messaggero che unisce le dimensioni terrena e ultraterrena, l'antichità e la cristianità, fino al 'demone' pacificato della costellazione nella Cappella Chigi.

Ricompare nella tav. 1 anche il tema dell'orientamento, considerato sotto il rispetto della lettura/decifrazione: il medium prescelto è la pratica mantica dell'epatoscopia, da Babilonia all'Etruria (1.4,1.7). Scrive Warburg:

> "In un certo qual modo esiste un unico fegato cosmico di cui quello umano e quello animale non sono che singole manifestazioni strettamente collegate tra di loro".

Nel saggio su Lutero, tra le pagine dedicate all'interpretazione dei fenomeni come premonizione di eventi importanti, leggiamo anche:

> "Il processo di acquisizione di un 'orizzonte orientato' del cosmo, del corpo, della razionalità, raggiunge un suo punto critico con la descrizione anatomica di Dürer, laddove ciò che conta non è la definizione per differenza rispetto al monstrum, bensì la ricostruzione del disegno di un corpo naturaliter 'virtuoso'".

*La numerazione delle singole riproduzioni contenute nelle tavole fa riferimento alla numerazione dell'edizione dell'Atlante Vienna 1994.

Conquering the Heavens: war and technology
Readings of Mnemosyne Atlas, Panel C
translated by Elizabeth Thomson

Table C consists of only seven figures. It does not seem possible to apply to it the principles that were valid criteria of interpretation for the tables analysed previously. This difficulty in achieving a uniform methodology confirms that the interpretation of the tables of the Atlas does not need a definition of codes of hermeneutic decipherment and previously defined paths.

In table C the first image in the upper left hand corner (Keplero's orbit machine) and the last figure in the lower right hand corner (the photographs of the Zeppelin that were transmitted telegraphically) do not function as introductory and explicit narratives. Neither, as in other cases, can a "key" image be identified around which the semantic paths are woven.

The table presents an apparently linear and progressive lay out. It goes from the first conquests of modern "science" (the description of the measurements of the astronomic orbits) to its latest conquests (the telegraphic transmission of images). Warburg's attention is concentrated on the power of the various means of reproduction (the machines of technology), and therefore on the wider possibility of transmitting "illustrated ideas".

Under this aspect figure 3, the picture of the Children of the planet Mars, taken from a German manuscript dated 1404, is fundamental to the understanding of the table. The picture has various values and functions in the composition of the table. Firstly, it is the only "artistic" representation in the series: it is the only figure that makes table C congruent to the construction of the Atlas of Memory. If figure 3 had not been included, table C could have been a table from an Atlas on the progress of "science and technology" and Warburg a historian of positivist science rather than of culture. Thus, by including the "eccentric" figure of the Children of Mars, Warburg primarily confers table C with a theoretical value and a complication of meaning that is consonant with the polysemy of the other tables of the Atlas. The thematic homogeneity of figure 3 as regards the other figures can be found in the considerations Warburg explicitly made in his astrological studies. Standing back from vulgate Enlightenment thinking, Warburg recognises astrology as a scientific form of knowledge. Accordingly, the antique demonic power of ancient divinity, catasterised in astral signs and constellations, becomes a different way of describing the universe (related to the cosmology and astronomy of archaic civilisations). The power of the divinities is transmitted by their material representation: the profiles of the gods and the ancient demonics drawn against the sky become points of orientation. Thus, in its first "technical" schematization (that of astrology), another of the table's key themes can be seen: the idea that runs through all the figures of the orientation in the cosmos. This theme recurs continually in the structure of the tables. All the figures are linked to the progressive acquisition of a "coherent image of the cosmos" (according to Forster), that primarily takes place thanks to the projection of one of his theoretical configurations. Orientation in the cosmos is the necessary requirement for the conquest of the cosmos, that occurs thanks to men's inventions which are technologically increasingly advanced, technical instruments, vehicles (aeroplanes, airships), measuring equipment (astrolabe, flight instruments), means of receiving and transmitting pictures through space (photograph, telegraph). Accordingly, the late-antique catasterism (and later mediaeval and renaissance) is seen as one of the attempts to conquer the cosmos through knowledge as the driving force of rapprochement between the earth and sky.

Interest is concentrated on a theme that links the figures in the table: the diffusion and transmission of images, in particular from the point of view of the possibility of reproduction offered by technology.. The Children of Mars (as "the Children of other planets") in figure 3 still have their place

on the page of a manuscript. However, they are soon to decorate the astrological cycles of noble palaces (for example, the decans of Palazzo Schifanoia, Ferrara), which Warburg studied. Later, at the end of the fifteenth century, thanks to the great improvement and diffusion of engraving techniques, they became a subject that is portrayed very often. With the wings of printing, astrological engravings, which were reproduced in a form that was accessible to everyone, were ready to become an instrument of "scientific" orientation and indoctrination. The migration of the divinities, which had already begun with the process of Hellenistic catasterism, is transmitted (in various disguises), also in passages of "styles" from North to South and vice-versa. In these passages, in their intrinsic tendency to ostentation, the pictures of ancient demons even span the various techniques of reproduction over the ages. The efficiency of printing as a new medium of diffusion, with specific reference to astronomic-meteorological forecasts, is confirmed by many examples of criticism of the new instruments of the media.

Warburg writes:

> "Illustrated painting of a sensational type [is attacked] which, for example, tried to create an effect by using the example of diet at Worms, thus creating panic of a deluge by Seytz. The intervention of the xylographic illustration is perceived as a frightening, powerful new means of influencing an uneducated audience".

Warburg writes further:

> "The fear of natural wonders foretold in the sky and on the earth, shared by the whole of Europe, was used by the daily newspapers. If the scholarly line of thinking had already begun thanks to printing and letters now, with illustrative graphic arts, pictures grew wings, especially since they could be understood world-wide. From north to south these ominous and exciting petrels flitted to and fro, while each party attempted to take advantage of these "figurative slogans" (as they could be called) of cosmological sensations according to their own cause".

Therefore, at a first glance table C represents the progress of technology as a fight against irrationality and as a completely human means to confront the force of nature. From this point of view the figure of the Zeppelin plays a key role. In September 1929 Eckner's airship crossed the Atlantic for the second time thus confirming man's victory against the forces of nature. As is known from passages from Warburg's diary, he

had been particularly struck by the crew's manoeuvre to avoid a storm that had been identified in time by the modern instruments on board. He vividly wrote:

> "The column of mercury as a weapon against Satan Phobos".

At first Warburg had considered contrasting the picture of the airship (taken from the newspapers) with that of a fish suspended in the air – the zodiac sign in which the ill-omened conjunction of the planets was to have happened that year, taken from Leonhard Reymann's Practica of 1524 (picture on left). The document was already part of his research material on the age of Luther, but in that context, contrary to the meaning it was to assume in table C, it acted as an example of panic caused by astrological superstition. If Warburg had included the zodiac picture of the fish in the air in table C, in association with the other images, the idea from the study on Luther written about a decade earlier would have been visually concretised. However, the overall meaning would have been turned upside down. The flying fish in an illustration from the sixteenth century, that accompanied the prophesy of an uncontrollable natural disaster would have been placed side by side with the extracts of famous German newspapers with the bold photographs of a completely different type of flying. The astrological fish would therefore have been proposed not as an image of the very demon that science had defeated, but as a foreshadowing of a new technological means (morphologically similar to a large fish), capable of overcoming the power of nature and at avoiding its devastating effects thanks to its sophisticated instruments.

But Warburg, rather than foreshadowing the Zeppelin with the sixteenth century zodiac fish, introduces another deviation in the table. Figure 3 (astrologically oriented) followed by figure 4 (a drawing of the planetary orbits of the earth and Mars) indicates further levels of interpretation. The demon that science should defeat with its weapons is not simply the natural power or generic astrological superstition. God placed side by side the Promethean power of Mar's téchne, the demon of war and destruction that, from the point of view of geometric figuration, surpasses the configuration of a harmonic movement of the planetary orbits.

In the pacified and positivistic faith in the progress of science there is a note of anguish. Not only the astrological demons were an attempt of scientific portrayal of the universe. But, even more, the drift of the téchne

lies in its use that is not aimed at knowledge but at destruction. In the sign of Mars. The apparent scientific positivism of table C is spectacularly denied by the inclusion of figure 3 that is a privileged access to enter into the compositive optic of the table, the key perspective that directs the meaning and places the sequence of the other figures in order.

The incandescent and extraordinary power of technology does not represent a univocal evolution towards good and knowledge. It is the subject of technology at the service of destruction that is at the centre of the post-war cultural debate, which took place in a climate of pathos that Warburg interiorises and embodies to the borders of mental insanity. Already in the too famous conference of 1923 on the Ritual of the Snake, Warburg concluded his excursus on the relationship between rites-superstition-myths and technology with an attack on technology as assassin of the spirit:

> "The telegraph and telephone are destroying the universe. Mythic though and symbolic thought in their attempt to spiritualise the relationship between man and the world surrounding him, create the space for prayer or for thought, instantaneous electronic contact kills".

In the theme proposed in table C, the consideration of technology is doubtless more complex and articulated and the key perspective is offered to us once again by the image of the Children of Mars in figure 3 (and from the orbit of Mars which is superfluous to any hypothesis of harmony). Technology, Promethean offering, confronts demons and darker powers and sometimes even overcomes the violence of nature. However, the outrage against the artificial attack to conquer the universe by mankind, armed with his intelligence and the instruments he is able to construct, is derived from the technological monstra, wonders and terrible omens. Technology is another form of magic that, due to its nature, is linked to the powers it illusorily believes to defeat. As Warburg says "per monstra ad sphaeram".. Tragically the theoretical construction of a cosmic order can only be invented with the energy of demonic powers. But that unrelenting force promises, however, the growth of destruction. In this case the links with the preceding table (B) and with the following (1) involve more general themes rather than individual images as the heart of specific paths. It should be noted that table C is found at the beginning of the Atlas: the three initial tables with the letters A, B and C are, to a certain extent, independent, the doorway to possible modes of interpreting the entire work. Table A opens a very precise discussion on

geographic and temporal migration of ancient divinities – placed in a meaningful relationship with another chronological path, the bushy tree of the genus Tornabuoni. The images of table B show the human desire to be reflected in the cosmos and to reflect the cosmos in oneself – a measured universe that is represented and conquered by *techne* that reveals its own annihilating drift in table C.

The main theme of table B can be defined as "man and cosmos": orientation towards man's drawing nearer to the stars; correspondence between macro-cosmos and micro-cosmos; astral configuration in the body (melotesia) and monster of the body (teratology). These are the first steps of scientific conquests thanks to medical science, knowledge of the cosmic body: the keeping at a distance of the "monstruous" body (B. 5) is the essential requisite to follow the drawing of the "virtuous" body (as will be done by Leonardo and Dürer (B.6, B7). In the same way, surmounting astrology in Keplero by applying mathematics to demonstrate figures, there is a foreshadowing of the "scientific" study of astral orbits. On the other hand, with the following table 1, the detailed excursus of the diagrams, the immersion in their allotted territories (elementary border areas made of liquid materials that change shape according to their content) seems to begin – also chronologically.

The link between table C and table 1 lies in one image. In figure 1.8 (from an exhibition panel held at KBW 1.8) Perseus appears (already present in C.3 including the Children of Mars) in his different vests during their pilgrimages: from the "homo niger", demon of the Schifanoia decans, guardian of their own ten days, to the messenger who unites the terrestrial and ultra-terrestrial dimensions, ancient times and Christianity, pacified "demon" of the constellation of the Chigi Chapel.

The theme of "orientation" reappears in table 1 and is considered under the aspect of encipherment. The chosen medium is the divinatory practice of hepatoscopy, from Babylon to Etruria (1.4, 1.7). Warburg writes:

> "In a certain way there is only one cosmic liver and the humans and the animals are only individual manifestations of this that are closely linked together."

In his study on Luther on the pages dedicated to the interpretation of phenomena such as premonitions of important events we can also read:

> " To some extent, even so, Durer had already put this Babylonian mentality behind him.(...) The impulse that guided Durer's burin was his scientific interest in a phenomenon of nature."

The process of acquiring an "oriented horizon" of the cosmos, of the body of rationality reaches a critical point with the anatomic description of Dürer where what counts is not the difference in characteristics as regards the monstrum but rather the reconstruction of the drawing of a "virtuous" naturaliter body.

Tabula C
latina versio a Giacomo Dalla Pietà confecta

Septem figuris tabula C composita est: hac in tabula ratio legendi qua in aliis tabulis, iam a nobis exploratis, utimur, vana ac irrita videtur. Dum difficultas in invenienda una ratione methodologica ac hermeneutica nos animo confirmat ad fugitanda praecepta strictiora praestitutaque itinera in pervestigatione Atlantis Mnemosynes.

Nam in tabula C figurae extremae, altera laevo margine in superiore ordine collocata (Kepleriana orbium planetarum machina), altera dextero margine, in inferiore ordine posita (photographicae imagines de Zeppelin, telegraphica via propalatae) munere incipitariae et explicitariae figurae non funguntur; verum deest etiam figura centrata in qua itinera semantica complectentur.

Prima inspectione in tabula C proponitur iter simplex, quasi linearis rerum progressio: a prima pervestigatione scientiae (orbium planetarum dimensio in machina figurata) usque ad novissima inventa (imagines via telegraphica communicatae). Magna vis potentiaque in vehiculis mediaticis et in machinis quibus imagines finguntur a Warburg conspiciuntur; itaque ipsius cogitatio intenditur ad novam auctamque facultatem tradendi "figurata phantasmata".

In tabula respicienda praecipua ad intelligendam compositionem figura 3 cum imagine 'De Martis Filiis' ex codice germanico anno 1404 ascripto, videtur: ei imagini plurimae significationes in tabulae compositione attribuendae.

Primum nobis considerandum figuram 3 unam imaginem opere artificioque confectam esse: itaque haec figura tantum efficitur ut tabulae C convenientia quaedam sit cum aliis tabulis in Atlante collectis. Nam nisi figura 3 in tabula C collocata esset, omnis tabula lineis normatis simplicibusque evolveretur et a Warburg proponeretur argumentum de rationali et positivistico progressu scientifico ac technologico. Extraria imago de Martis Filiis inter alias figuras interposita denotat tabulae polysemiam et eius congruentiam in Atlantis compositione. Fig.3 exhibet analogiam in re cum aliis figuris, quae confirmatur in studiis warburgianis de astrologia: a vulgata illuministica digrediens, Warburg astrologiam rinascimentalem disciplinam scientificam agnoscebat. Propterea dei antiqui cum eorum daemonica potentia, astris sideribusque per catasterismum factis, cosmologicae descriptionis rationem quandam praebent, astronomiae ab antiquissimis gentibus exercitae similem. Numinosa potentia in deorum imagines siderales transfunditur: in coelo figurae deorum delineatae conspiciuntur et regiones designant. Aliud argumentum in tabula capitale et omnino pervasivum, scientifica (id est astrologica) prima expressione, hic emergit: directio cursusque in cosmo. Hoc iter thematicum continuatur per omnes tabulae figuras, concatenatas in progressum ad adhibendam "congruentem cosmicam figuram" (ita Kurt Forster): quae exquisita congruentia initium capit a cosmo theorice figurato. Directio certa cursusque in cosmo propositiones necessariae ad potestatem super mundum videntur: humana in mundo potestas machinis valentioribus, gradatim inventis, augetur. Machinae inventae fuerunt vehicula (aereomobile, dirigibile), instrumenta ad dimetendum apta (astrolabium, machinamenta navalia), machinationes captandi et communicandi imagines verbaque per aetherem apparatae (photographia, telegraphum). Hac in ratione ipsa theoria de catasterismo in sera antiquitate (et postea in medioevali et rinascimentali aevo) recepta, experimentum humanum in comprehensione cosmi per scientiam atque impulsio ad appropinquandam terram coelo habetur.

Figurae in tabula nexibus plurimis concatenantur: tamen unum argumentum praecipuum videtur, id est propalatio ac transmissio imaginum ipsius potentiae technologicae gratia. Filii Martis (sicut filii Veneris, Iovis et aliorum planetarum) in fig. 3 in folio quodam codicis conspiciuntur; sed mox translaturi erant ad ornandas scaenas astrologicas in palatiis nobiliaribus (vide opera *a fresco* in ferrarensi Palazzo Schifanoja picta et a Warburg ipso pervestigata); postea ab extremo XV saeculo, technica impressoria perfecta et pervulgata, figurationes astrologicae ubicumque finguntur; deinde imagines astrologicae technica typographica propul-

sae vulgataeque iterum atque iterum replicatae et exemplatae, ubique apparent omnium oculis expositis, ut vehicula mediatica ad scientiam astralem comparandam et pervulgandam. Cum migratio deorum initium a catasterismo hellenistico cepisset, gradatim translata est variis stylis ab Europa septentrionali ad meridianam et vice versa: hoc in itinere deorum antiquae imagines, ad exhibitionem intrinsecus proclives, in saeculorum aetatibus inventionibus technicis crebre exemplatae vectantur. Nova arte graphica figurae pervulgantur et potentia imaginum astralium in astronomicis metereologicisque ominibus diffunditur. Quae potentia demonstrata est cum saepe nova ars mediatica oppugnaretur.

Sic Warburg:

> "[Viene attaccata] la stampa illustrata di tipo sensazionale, la quale cercava di far effetto per esempio alla dieta di Worms creando il panico del diluvio ad opera di un Seutz. Si sente l'intervento dell'illustrazione silografica come potente nuovo espediente agitatorio per influenzare il pubblico non dotto [italica versio]".

Et Warburg etiam:

> "La paura dei prodigi naturali vaticinati in cielo e sulla terra, condivisa da tutta Europa, fu assunta a servizio della stampa quotidiana: se il pensiero erudito aveva preso il volo già in virtù della stampa a lettere mobili, ora, con l'arte grafica illustrativa, anche l'immagine, il cui linguaggio era per giunta internazionalmente comprensibile, ebbe le sue ali; fra Nord e Sud queste ominose ed eccitanti procellarie saettavano in qua e in là, mentre ogni partito cercava di assicurare questi "slogans figurati" (come si potrebbero chiamare) della sensazione cosmologica al servizio della propria causa".

Itaque in tabula C prima inspectione gradus in technologia humanissima experimenta adversus naturae vim immanitatemque videntur. Hoc in respectu photographia ex Zeppelin capta, imago magni momenti est: anno 1929, in mense Septembri dirigibile ab Eckner gubernatum alteram Oceani Atlantici transvolationem perfecit, qua humana victoria adversus naturam pro positivistica speculatione confirmaretur. E notis fragmentisque in diariis collectis, constat Warburg maxime miratum esse eam dirigibilis administrationem qua procella, novissimis instrumentis tempestive indicata, evasa esset. Ita Warburg icastice adnotavit: "La colonna di mercurio come arma contro Satana Phobos".

Primum, Warburg animo suo conceperat Zeppelin imaginem, ab ephemeridis deductam, iuxta imaginem magni Piscis in aere suspensi collocare: imago Piscis e Leonhard Reymann *Practica* (1524 edita) deducta erat, id est zodiacale signum sub quo infausta coniunctio planetaria eodem anno facta esset. Figura Piscis iam in documentis, collectis a Warburg in pervestigatione de aetate Lutheri, inerat. Attamen si Warburg inseruisset in tabula C imaginem Piscis in aere librantis in serie cum aliis figuris in tabula positis, rationem prioris exquisitionis de Luthero confirmavisset. Verum tota significatio subversa esset. Imago Piscis impressa XVI saeculo, illic concomitata cum funesta ac ineluctabili calamitate, apposita esset aliis figuris ex germanicis ephemeridibus deductis in quibus conspicimus superbae transvolationis Oceani imagines photographicas: itaque Piscis sideralis non respiciendus esset ut daemon contra quem disciplina scientifica instrumentis suis victrix emergeret, sed ut praefiguratio novissimi vehiculi, id est dirigibilis formaliter magno pisci in aere suspenso adsimulabilis. Machina enim est apparata ad obstandam praepotentem naturam atque ad calamitates vitandas sophisticatae technologiae gratia.

At Warburg novissimum Zeppelin in Pisci XVI saeculo impresso non praefigurat, sed in tabula C aliam significationem inicit: figura 3 - astrologica imago - proxima figurae 4 (lineamenta de orbibus planetariis Terrae et Martis), designat aliud limen hermeneuticum. Daemon disciplina scientifica debellandus non est sic et simpliciter nec figura potentiae naturalis nec phantasma religionis astrologicae: deus in armis (vel per machinas) naturae potentiae obstaturus atque ad prometeicam technologiam applicatus, Mars esse videtur. Numen bellicosum, deus vastator et terribilis, etiam sub specie geometrici lineamenti, ab orbium planetarum harmonia declinans. Sic Warburg:

> "Riguardo alla volta celeste si potrebbe affermare che la tragedia prometeica dell'uomo consiste in questo: su di noi non esiste un firmamento stabile [...]. Nel *Mysterium Cosmographicum* di Keplero del 1596 è raffigurato come immagine emblematica dell'armonia delle sfere, un sistema di corpi solidi regolari inscatolati l'uno nell'altro. Ciascuno di questi corpi in conformità con la dottrina pitagorica presente in Platone rappresenta una sfera [...]. Ma proprio riguardo all'orbita di Marte - come Keplero dovette riconoscere - non bastava più il sistema fino allora conosciuto, che poneva il cerchio come l'unità di moto a base dei moti dei pianeti. Mancava l'introduzione dell'ellisse nella cosmografia matematica".

Fides pacificata et positiva in progressu scientifico infitiatur, et angor quidam subiit: si olim daemones siderales figurationes scientificae propositi essent, nunc doctrina scientifica ad vastationem non ad intelligentiam mundi applicata corruerit. Sub martiali signo.

Hac in ratione figura 3 collocata, pro speculatione positivista et progressiva, obscuratur: itaque imago cum Filiis Martis ianua tabulae fit, aditus et prospectus ad eius significationes, gubernaculum consecutionis figuralis.

Potentia technologica, fulgida ac mirabilis, non semper homines ad bonum et ad sapientiam universos ducit: téchne ad vastationem adhibita abusaque videtur argumentum quod in controversia est post finem Primi Belli Mundialis. Quaestio de technica turbat mentes patibiliores, ut Warburg qui usque ad conturbationem mentis exprimit pathos atque immo sensum temporis sui. In lectura de ritu draconis, anno 1923 apud Kreuzlingen in nosocomio pronuntiata - nimis nota lectio quamquam Warburg voluisset obscuram atque ineditam - excursus de nexibus inter ritus, religiones, fabulas mythicas versus technologicas inventiones, concludebatur in petitionem contra technologiam mortiferam, spiritui infestam:

> "Il telefono e il telegrafo distruggono il cosmo. Il pensiero mitico e il pensiero simbolico, nel loro sforzo per spiritualizzare il rapporto fra l'uomo e il mondo circostante, craeno lo spazio per la preghiera o per il pensiero; il contatto elettrico istantaneo lo uccide".

Iter hermeneuticum in tabula C proponit sententiam quandam de technica sine dubio multiplicem et quaestionem graviorem, in se ipsa implicatam. Ianua est eadem imago de Filiis Martis in fig.3 (et in fig. 4 orbis Martis declinans ab planetarum orbium harmonia). Technologia, prometheicum donum, obstat contra daemones et potentias obscuras; quandoquidem victrix videtur et potentiam naturae superat; verum tamen impetum factum ab hominibus ad comprehendendum cosmum, armis intelligentiae et instrumentis inventis apparatisque, corruit in monstra technologica, mirabilia et ominosa praesagia.

Technologia altera magia est, quae naturaliter tractat materiam quam subiectam arbitretur. Sic Warburg adnotat: "per monstra ad sphaeram". Cosmica compositio imaginalis invenienda tantum in numinum daemoniumque potentia. Verum haec vis, implacabilis et inexorabilis, utique latura dissolutiones atque ultimas calamitates.

Nexus cum tabulis contiguis in *Mnemosyne* compositione (B, 1) omnia argumenta, nullas singulas figuras per significantia itinera implicant. Memorandum tabulam C in capite *Atlantis* positam esse: tres tabulae incipitariae (A, B, C) sunt ab aliis seiunctae, quasi aditus totius operis aperientes ut itinera hermeneutica patefiant. In tabula A initium capit argumentum definitum de migrationibus deorum per spatium ac per tempora: in tab. A inest alter iter genealogicum, arbor densa gentis Tornabuoni. In tabula B ostenditur per imagines hominum cupido ut in cosmo figura humana respondat et in se homo cosmum reverberet: cosmus, id est universus mundus, figuratus et comprehensus ea technologia quae in tabula C vastatrix videtur.

Tabulae B argumentum est de homine et mundo: collocatio in cosmo, per admotiones siderum ad hominem acquirenda; vincula inter macrocosmum et microcosmum; figurationes siderales in ipso corpore humano (melothesia); monstra (teratologia). Primi gradus ad theoriam scientificam conspiciuntur, per doctrinam medicam quae ducit ad intelligentiam corporis humani et, per analogiam, ad figurationem corporis cosmici: depulsio corporis monstruosi (B.5) hypothesis necessaria videtur ad delineandam figuram corporis humani "virtuosi": hoc perfectum in Leonardo et in Dürer (B.6, B.7). Eodem modo Keplero supergreditur limen astrologicum in applicandis lineis geometricis figurationibus daemonicis: itaque preafigurat explorationem scientificam orbium sideralium.

In tabula 1 initium capiunt, etiam sub specie chronologica, excursus itinerum et eorum perscrutationes explicationesque: quasi descensus in intimis liminibus, finibus ultimis, dilapsis, aquatilibus, formam mutantibus pro vasibus. Una imagine tabula C cum tabula 1 vincitur. In fig.1.8 (deducta ex expositione in KBW 1.8) apparet Perseus — qui iam aderat in C.3 inter Filios Martis — variis vestimentis indutus per varias migrationes: homo niger, "daemon" in decanis Schifanoiensibus, custos decadis suae; viator et cursor coniungens mundum et Inferos, sed etiam aevum antiquum cum aevo christiano usque ad daemonem pacificatum in sideribus Capellae Chigi.

Rursum in tabula 1 conspicitur argumentum de humana dispositione in cosmo, sub specie praesagi, divinationis, explicationis, praesertim manticae epatoscopicae, a Babylonia ad Etruriam translatae (1.4, 1.7). Warburg scripsit:

> "In un certo qual modo esiste un unico fegato cosmico di cui quello umano e quello animale non sono che singole manifestazioni strettamente collegate tra di loro".

In exquisitione de Luthero, circa divinationes et presagia naturalia, sic legimus:

> "Il superamento dello spirito babilonese è veramente già compiuto nell'incisione di Dürer [...]. L'interesse naturalistico per il fenomeno guida il bulino".

Progressus acquirendi cursus dispositionesque in cosmo, in humano corpore, in intelligentia rationali, adipiscitur culmen cum Dürer et eius anatomica descriptione, cum effectus non sit definitio corporis "virtuosi" pro corpore monstruoso, sed potius propositio et inventio lineamenta humani corporis quod est naturaliter "virtuosum".

Letture grafiche di tavola C

Schema dei percorsi in tavola C

a cura del Seminario Mnemosyne

L'americana scalza. Un inedito di Aby Warburg su Isadora Duncan

Linda Selmin

> Den Abend voher habe ich übringens mit Mayern die Duncan tanzen gesehen; sehr netter Anfang einer Erfrischung der Balletmimik, aber nicht grosses, sondern nur sehr was feines, gesucht anständiges; eigentlich zu anständiges; denn richtig im Stil ist sie wenn sie vergügt wird und wie ein vergnügtes kanninchenfräulerin herumhoppelt: bei den ernsteren sachen revocirt sie sich [?] immer offiziell durch einen schmerzlichen Gesichtausdruck oben ihre neckten Beine da unten. Ausserdem müsste sie doch mit mehreren zusammen mimen, dieses alleinige Herumgerasse gegen Papcoulissen ist doch zu dum.
>
> La sera prima sono andato con Mayern a vedere la Duncan ballare; molto gradevole questo inizio di rinnovamento della mimica del balletto, ma niente di eccezionale, soltanto qualcosa di molto delicato, affettatamente decoroso, davvero troppo decoroso: lei è veramente nella parte quando si diverte e saltella qua e là come una coniglietta: quando interpreta cose più serie appare sempre impostata con un'espressione del viso dolorosa e sotto le sue gambe nude. Inoltre sarebbe meglio che lei danzasse insieme ad altri: il suo agitarsi da sola davanti ai tendaggi è davvero troppo sciocco (WIA, GC, Aby Warburg a Mary Hertz, 17.11.1903).

Aby Warburg invia questa lettera alla moglie nel novembre 1903 dopo aver assistito a una rappresentazione della danzatrice americana Isadora Duncan. Il testo fa parte della corrispondenza privata dello studioso e si presenta come un dattiloscritto, legato a un codice di comunicazione familiare del tutto informale. Perché dunque prendere in esame questo documento?

Già Ernst Gombrich nella Biografia intellettuale prendeva in esame il testo e, implicitamente, sottolineava il valore di questa testimonianza. Gombrich inserisce infatti un rapido accenno al giudizio di Warburg su Isadora Duncan nel capitolo dedicato alle ricerche fiorentine e in particolar modo alla figura della Ninfa e al carteggio con André Jolles; l'autore della Biografia però non specifica che si tratta di una fonte epistolare e non riporta direttamente le parole di Warburg:

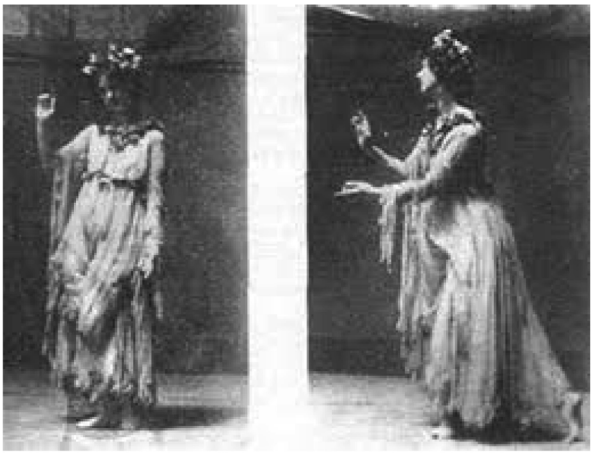
> I vecchi manuali di comportamento diffidavano le signorine dall'alzare le braccia oltre le spalle e dal sollevare i gomiti: e va da sé che un rapido movimento dei piedi era considerato disdicevole. Perciò, a cavallo del secolo, i settimanali leggeri potevano considerare una ragazza in biciclo o una giovane che giocava a tennis un argomento piacevolmente risqué. Presto, comunque, le ardite esibizioni di Isadora Duncan in abiti fluenti e a piedi scoperti si sarebbero imposte come il manifesto del nuovo codice di comportamento (GOMBRICH [1970, 1983] 2003, 103).

Gombrich collega dunque l'episodio alla temperie sociale e culturale dell'epoca a cavallo fra Otto e Novecento e, relativamente a Warburg, iscrive opportunamente l'episodio nel clima mentale che proprio in quegli anni induceva lo studioso e amico Jolles a progettare un romanzo epistolare sulla Ninfa. Ma per comprendere appieno la reazione di Warburg allo stile di Duncan andranno anche tenuti in conto gli interessi dello studioso e i temi delle sue ricerche.

Isadora Duncan, la danzatrice americana arrivata nel 1900 in Europa, intraprendeva tra il 1902 e il 1903 la sua prima importante tournée in Germania, Francia e Italia scegliendo come luoghi delle sue rappresentazioni – secondo un'intelligente strategia di differenziazione rispetto alle altre ballerine dell'epoca – gallerie d'arte, salotti intellettuali e teatri.

Durante una visita a Firenze la danzatrice rimase a tal punto colpita dalla Primavera di Botticelli che creò una coreografia ispirata a quell'opera, una composizione nella quale lei stessa interpretava varie figure del quadro, ripetendone e rielaborandone i gesti, dal gesto della ninfa Flora al cenno enigmatico di Venere. I programmi degli spettacoli di Duncan fra 1902 e 1903 portano tutti il titolo generico di Tanzidyllen e prevedono come brano di apertura una composizione intitolata Primavera. Tanz nach einem motiv von Sandro Botticelli (Primavera. Danza su un motivo di Sandro Botticelli), indicando come il dipinto rinascimentale avesse un

ruolo particolare nella rappresentazione e costituisse la premessa al nuovo stile inaugurato dalla danzatrice.



Considerato il programma che Duncan in quegli anni portava in giro per i teatri d'Europa, è probabile che Warburg abbia assistito proprio a una di queste performance botticelliane. All'epoca infatti la danzatrice riscuoteva notevole successo e aveva già acquisito notevole visibilità: la stampa infatti era in genere molto colpita dalle sue esibizioni, che venivano descritte come un'occasione per avere "un'idea di ciò che gli scultori greci videro così meravigliosamente durante le loro feste" STORK [1903] 1987, p. 24). L'artista portava in scena la sua idea di ritorno dell'antico, in uno stile impostato a una "forte dipendenza dai precedenti classici" (DALY [1994] 1997, p. 15).

Duncan si riprometteva di elevare la danza dalla dimensione di intrattenimento leggero a fatto artistico culturalmente riconosciuto e in questo progetto giocava un ruolo chiave il riferimento 'colto' all'antichità greca. Il riferimento alla Grecia è presente nell'arte di Isadora dall'inizio della sua carriera, fin dai primi anni europei, e trova espressione in vari elementi: i costumi, le musiche e il vocabolario gestuale. Nel corso della carriera della danzatrice queste suggestioni si preciseranno e si raffineranno progressivamente, ma nei primi anni erano basate su una conoscenza dell'antichità piuttosto superficiale e parziale: la danzatrice aveva un'idea della 'Grecia' del tutto letteraria e fantastica, alimentata in quegli anni dalla lettura de *La nascita della tragedia* di Nietzsche e da un primo

viaggio in Grecia nel 1904 dal quale era tornata con un coro di giovinetti che per qualche tempo la accompagneranno nelle sue tournée.

Duncan affermava di voler restituire al movimento la sua originaria libertà attraverso il ritorno all'arte e in particolar modo alla coreutica dell'antica Grecia, e la scelta di danzare scalza e indossare pepli leggeri corrispondeva a questa istanza. Le immagini e le parole di quei primi anni mettono però in luce l'ingenuità e il dilettantismo interpretativo della danzatrice, che identificava lo stile antico con l'armonico e il grazioso e indicava come modello di armonia un immaginario "Ermes dei Greci rappresentato come se volasse nel vento" (secondo quanto affermato dalla stessa Duncan in una conferenza tenuta in Germania nel 1903 e pubblicata quello stesso anno, sempre in Germania, con il titolo Der Tanz der Zukunft (La danza del futuro): Duncan 1903, p. 5).

Possiamo dunque ipotizzare che Warburg, che dieci anni prima aveva discusso la sua tesi di laurea su la Primavera e la Nascita di Venere di Botticelli, si fosse recato allo spettacolo dei Tanzidyllen botticelleschi di Isadora con un certo carico di aspettative.

Nella lettera alla moglie si legge che lo studioso riconosce alla danzatrice il tentativo di rinnovare la mimica del balletto, una notazione che rivela la sensibilità di Warburg e il suo aggiornamento sul dibattito che investiva le teorie coreutiche in quegli anni. D'altra parte il suo giudizio non è certo indulgente nei confronti della danzatrice, ma non si tratta di un giudizio sommario e liquidatorio. Warburg infatti muove critiche molto precise: la danzatrice gli appare scomposta nella leggerezza, ridicola nella serietà, poco sincera nell'assumere un'aria ispirata, fuori luogo per lo sgambettio delle gambe nude. Gli aggettivi usati dallo studioso per descrivere Duncan stigmatizzano un modo stilistico esclusivamente decorativo ed esteriore; quei movimenti "delicati e affettatamente decorosi" e il divertito saltellare simile a quello di una "coniglietta" irritano Warburg.

Il giudizio di Warburg sulla ballerina americana si iscrive perfettamente nelle coordinate teoriche che in quegli anni egli stava affinando, e in particolare nell'analisi delle forme artistiche anche contemporanee in cui, secondo l'ipotesi dello studioso, sono rintracciabili indizi di una permanenza di formule espressive antiche. La permanenza che interessa Warburg non è solo una ripresa formale, mimetica, dell'antico, non è riproduzione letterale e pedante di figure e gesti, ma piuttosto una comprensione tanto profonda di quei gesti e figure da provocarne la riemersione. Nell'analisi dei dipinti botticelliani Warburg si era chiesto quale fosse l'origine e il

motivo degli "accessori in movimento" che segnano lo stile rinascimentale, arrivando a comprendere come la scelta di quel tratto da parte di Botticelli fosse motivata da una opzione culturale – la ripresa di modelli anticheggianti – e insieme da una profonda necessità espressiva: la resa del corpo in movimento.

Lo studioso vedeva dunque nei movimenti decorativi e graziosi della danzatrice americana una parodia di quella mimica intensificata che, a partire dalle ricerche su Botticelli e poi nei successivi studi sull'arte rinascimentale, aveva individuato come engramma riemergente dell'antico. Lo spirito del paganesimo, mobile e inquietante, che in quegli stessi anni Warburg aveva scoperto nelle Ninfe ingredienti, appariva ora ridicolizzato nelle movenze affettate della danzatrice scalza. In questo senso anche i riferimenti alla nudità di Isadora che Gombrich interpretava come indizio di una certa rigidità puritana del maestro acquistano tutt'altro significato. La critica pare colpire infatti l'effetto poco credibile che risulta dall'incoerente connubio tra lo sgambettio della ballerina, lo svolazzare dei veli leggeri, e i suoi atteggiamenti ispirati e sublimi.

L'esibizione della nudità pare dunque, nel contesto, non già scandalosa ma risibile, in quanto indice di un atteggiamento superficiale, pura imitazione esteriore di un dettaglio che fa antico, senza una reale comprensione del fatto espressivo. Un diverso giudizio sulla danzatrice ci viene da un'altra lettera conservata presso l'Archivio Warburg; si tratta questa volta di una missiva indirizzata a Warburg da Max Hertz nel 1913:

> Daß der nach der Prinzip der Duncan trainierte Körper sich im Ausdruk antiken Formen nähert, liegt in der Natur der Sache. Ein Rückschluss auf Nachahmungen ist vollständig verfehlt. In dem Moment wäre alles Lebendige beim Teufel.
>
> Il fatto che il corpo allenato secondo i principi della Duncan si avvicini nell'espressione alle forme antiche è nella natura delle cose. Dedurne che si tratti di imitazioni sarebbe del tutto sbagliato. Se si trattasse di questo, tutta la vitalità se ne andrebbe al diavolo (WIA, GC, Max Hertz ad Aby Warburg, 13.02.1913).

Nel rivolgersi all'amico, Hertz ribadisce la consapevolezza che la teoria espressiva e la ricerca tecnica di Duncan tendessero all'espressione delle forme antiche ma, secondo Hertz, non si tratta di una mera imitazione di quelle forme. Il giudizio positivo è determinato probabilmente dal fatto

che nel 1913, quando Hertz la vide, Isadora Duncan esprimeva uno stile più maturo, legato all'antichità con maggiore consapevolezza. Quello che inizialmente era stato per lei solo un espediente per conferire alla danza uno statuto di arte elevata, diventò successivamente una ricerca autentica, che contemplava, accanto allo spirito armonico dell'antico, quell'impeto dionisiaco che Warburg non aveva percepito in lei e che sarà invece uno dei nuclei della riflessione della danzatrice sul senso della danza e della rappresentazione scenica.

Dalla lettera di Max Hertz si evince anche che nel circolo di Warburg e dei suoi amici e corrispondenti vi era uno spiccato interesse per le nuove forme della danza, che alimentava una sensibilità raffinata per le teorie e pratiche in voga al tempo.

Nel dibattito culturale del tempo l'interesse per la danza non era affatto marginale o ozioso, in quanto toccava una disciplina artistica all'interno della quale stavano avvenendo numerosi cambiamenti e il cui sviluppo si legava a idee filosofiche, a progressi scientifici e a mode sociali che stavano cambiando la percezione del corpo e delle sue possibilità espressive.

L'interesse di Warburg per l'argomento era inoltre, come si è visto, particolarmente motivato poiché la danza era una disciplina artistica direttamente coinvolta nelle elaborazioni teoriche che lo studioso stava maturando in quegli anni. È questo il periodo, infatti, in cui Warburg lavora intorno al concetto di Pathosformel. L'elaborazione di questa idea, che segna un momento fondamentale delle ricerche di Warburg, risale pro-

prio a quel torno di anni: il termine infatti è utilizzato per la prima volta nel 1905 all'interno del saggio Dürer e l'antichità italiana.

La formula emotiva, come è concepita da Warburg e precisata nel corso degli anni, non è solo un gesto o una posizione, ma un movimento che coinvolge tutto il corpo e che lo investe di un pathos intensamente espressivo. Le formule che lo studioso individua non sono mai semplici situazioni "mimiche" ma gesti di eloquenza più complessa che richiedono un'analisi che consideri insieme l'esito formale e il pathos che lo genera.

Nel periodo in cui assistette all'idillio danzato, Warburg era impegnato nello studio delle permanenze di formule espressive antiche nella gestualità, attraverso il Rinascimento e fino all'età contemporanea, e certo nei movimenti graziosi e decorosi di Duncan, nella sua gestualità enfaticamente mimetica poteva rintracciare la versione caricaturale, non l'essenza dell'antica Pathosformel.

Il frammento epistolare attesta dunque, una volta di più, l'attenzione di Warburg per il contemporaneo e in particolare per le forme artistiche ed espressive generalmente considerate secondarie. La danza, il teatro e le forme intermedie – studiati da Warbug nei suoi saggi – erano probabilmente oggetto di attenzione continua da parte dello studioso. Egli, infatti, nel 1928 ricevette una lettera da parte di Albrecht Knust, coreografo e danzatore in una delle più importanti scuole di Amburgo. Nella missiva Knust spiega a Warburg quali sono i principi della tecnica coreutica da lui utilizzata e li assimila a motivi di danze antiche e rinascimentali che lo stesso Warburg aveva avuto modo di conoscere attraverso lo studio dell'arte e della cultura del Rinascimento italiano.

È più che verosimile, dunque, che Warburg, mentre stava seduto a teatro a vedere le evoluzioni di Isadora Duncan in veste di botticelliana Primavera, non potesse deporre completamente i suoi 'occhiali' di studioso ed effettuasse quindi anche su quella espressione artistica contemporanea un riscontro critico (in questo caso negativo) dei modelli teorici e metodologici che contemporaneamente applicava alle sue ricerche sulla permanenza dell'antico.

Aby Warburg, il gran signore del labirinto

A proposito dell'edizione italiana di Ernst Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale* (da "il manifesto", 15 gennaio 1984)*

Guglielmo Bilancioni

Nelle biografie, anche se estese, documentate e oneste, c'è sempre un limite: agiscono sulla curiosità del lettore, lo informano con nomi e dati, ed in questo hanno la loro utilità, ma allontanano, sempre, anche contro la volontà del biografo, dalle essenze, solidamente celate nelle opere dell'autore considerate. La biografia di Warburg scritta da Ernst H. Gombrich (*Aby Warburg. Una biografia intellettuale*) è utile e importante, vasta e studiata, e merita rispetto, ma non una completa adesione. Non ne emerge, infatti, tutta la grandezza di Warburg, minata da insistenti ed insinuanti richiami alla fragilità della sua psiche, ai suoi tormenti, che erano invece passioni, alle sue indecisioni, che erano invece dolente coscienza della complessità dell'evento artistico; in fondo, per Gombrich, è questo è quasi insopportabile, Warburg è "uomo perduto nel labirinto", mentre, del labirinto, Warburg è stato veramente il signore.

Warburg ha fondato, con i suoi studi sull'arte pubblicati al volgere del secolo, una scienza dell'arte nella quale confluivano antropologia e psicologia, in esatte morfogenesi che permettevano di toccare l'astratto e il lontano; da questa scienza si poteva estrarre, oscillante nelle rifrazioni del fondo, il senso della figura, con sismografica precisione. Attorno alla biblioteca di Warburg – il suo più completo capolavoro, ottenuta scambiando la primogenitura con il fratello Max a tredici anni – è cresciuta una nuova scienza umana e si sono formati studiosi appassionati e liberi, ed esercitati al disvelamento degli enigmi, come Panofsky, Klibansky, Saxl, Wittkower, Wind, Frances Amelia Yates e Klein. Su Warburg ha scritto bene Klein: "Questo storico ha creato una disciplina che, all'opposto di

tante altre, esiste ma non ha nome, e che si fonda essenzialmente sullo studio delle credenze scientifiche, parascientifiche e religiose considerate dal punto di vista della tradizione delle espressioni simboliche e artistiche che esse hanno avuto".

L'astrologia e, in particolare il mito di Saturno, hanno sempre vivamente interessato Warburg e i suoi amici. L'energia che è nella figura sta all'origine della psicologia estetica di Warburg, la sua scienza d'arte si affonda nel pullulare dei segni e nella vita delle forme.

Nietzsche aveva rinvenuto la nascita della tragedia nello spirito della musica, Warburg ha scoperto la nascita dell'opera d'arte nello spirito della danza, nella "vita in movimento". Ornamento e struttura, linee e simboli, nell'arte derivano da impulsi antichi, arcani e pagani; c'è, in Warburg, una religione della forma, formatasi nei documenti del tempo. Profondità abissali e pathos del ritrovamento muovono questo studioso nei suoi progetti "rompicapo e mozzafiato", verso la scoperta delle tracce dell'antico che riemerge, in una "storia sottile" che congiunge, e fa reagire, l'umore astrologico e lo stato delle finanze di un committente, un abito da cerimonia e un albero genealogico, l'effige su una moneta e un rituale indiano, il centauro e la sirena, la ninfa e il melanconico dio fluviale, il gesto e il passo, la chimera e il geroglifico. Fatato e fatale è l'universo di Warburg, nella sua scienza logica e magia fioriscono sul medesimo stelo.

Ma Gombrich, già nella introduzione, insiste, con poca decenza, sul "precario equilibrio della salute mentale" di Warburg, sulla "ovvia eccitazione", sull'ansietà: una "mente impressionabile", sopraffatta da difficoltà e paralisi, "da agonie", da terrori. Depressioni, ansie, ossessioni, confusioni e frustrazioni, progetti abbandonati e tormento nel pubblicare. E, a tratti, il professore presuntuoso prende le distanze dal maestro: "non potevo condividere".

Il nobile soffrire a causa della scienza, la melanconia di chi conosce le profondità, il profetismo di chi vive su di sé "le correnti di pensiero e di sentimenti", vengono ridotti, dal biografo di Warburg che pure ne ha studiato le carte e i manoscritti, ad un caso clinico, qualcosa da osservare da lontano, negando. La freschezza, la squisitezza, l'alta eleganza di un grande studioso, libero dalle istituzioni ma avvinto, come il Laocoonte, nelle spire della forma, cosmopolita e spiritoso, ricco di scoperte e di dimostrazioni, dotata di immaginazione storica e capace di spiegare l'essenza degli arcani, vengono

adombrate come qualcosa di orrendo e di strano, che attraversa tutto il libro e sembra voler togliere a Warburg la sua perfetta e chiara energia. Il male di Warburg, segnato dalla profezia, dalla melanconia e dalla coscienza del tremendo, è, invece, una fuga con ritorno, una "fuga per rescissione", come quella che Calasso ha attribuito a Walser, una orfica discesa nell'Acheronte per conoscere come possano coniugarsi agire e patire, per spezzare nel pathos delle forme il cerchio di Saturno e la complessione mostruosa che si torce in ognuno.

Warburg si cura da solo, e torna agli studi, dopo cinque anni di silenzio, firmandosi "Warburg Redux". Reduce dalla oscura esperienza del pullulare di impressioni e sensazioni, dalla "casa del tuono cosmico", e, ancora, capace di indicare la via del passaggio dalla complessione mostruosa al buon ordine del simbolo.

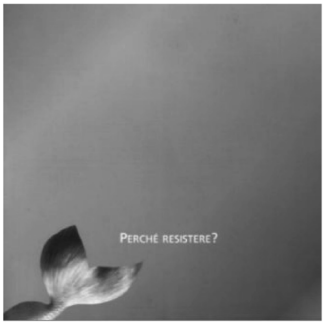
In una stroncatura durissima, apparsa senza firma sul "Times Literary Supplement" nel '71 ed ora ripresa in una raccolta di saggi sull'eloquenza dei simboli, Edgar Wind aveva affermato che dal tono deprimente di questa biografia appariva quanto il professore Gombrich si fosse trovato di fronte "ad un compito a lui non congeniale". "Lo stile incisivo di Warburg – dice Wind – è perduto nello sciame pullulante di notazioni effimere, dal quale l'uomo emerge, come uno spettro, alla guisa di un mollusco tormentato". Wind denuncia anche le "argomentazioni lillipuziane" di Gombrich sulle presunte preoccupazioni accademiche di Warburg, e critica l'eccesso di certezze e l'incompletezza della bibliografia.

Il libro di Gombrich è ricco di notizie ma fragile nella interpretazione, necessario ma non sufficiente, la prima fonte di studi su Warburg: non quella definitiva.

* Nel 1983 la casa editrice Feltrinelli pubblicava la traduzione italiana della biografia di Aby Warburg di Ernst Gombrich, uscita nel 1970 a Londra (recentemente la casa editrice milanese ha proposto una ristampa del saggio). La pubblicazione dell'importante biografia di Gombrich fu accolta anche in Italia con favore. Il quotidiano "il manifesto", in data 15 gennaio 1984, pubblicava una recensione critica, che risulta ancora oggi, a distanza di vent'anni, importante e attuale: ripubblichiamo pertanto, con il consenso dell'autore, il contributo di Guglielmo Bilancioni.

Lorenzo Bonoldi

Uso dell'episodio della tentazione delle Sirene nell'Odissea nell'opuscolo pubblicitario di un'automobile (con tanto di gadget omerico: un paio di tappi per le orecchie accluso nella confezione)



"Perché resistere? " (prima di copertina)

"Tu arriverai prima/ dalle Sirene, che tutti gli uomini incantano/ chi arriva da loro" (seconda di copertina)

Al centro della pagina sono posizionati due tappi per le orecchie in gommapiuma

"Difficile non farsi incantare... ... Però puoi sempre provarci" (terza di copertina)

"Tu ascolta pure se vuoi./ (...) perché possa udire la voce/ delle Sirene e goderne" (quarta di copertina)

Galleria dei ritratti di Isabella d'Este: un aggiornamento
Guida alla Galleria dei Ritratti di Isabella d'Este*

a cura di Lorenzo Bonoldi

Così, nel 1501, Mario Equicola descriveva Isabella d'Este nel suo *De Mulieribus*:

> Corpus quadratum neque gracile neque obesum; subflavus capillus; niger oculus clarus et nitidus; tranquillas illas atque micantes ocularum faces coronans superciliorum arcus; nasus venustissime deductus; plenior et ruboris plena lactea facies; lactea dentium compago; teres ex lato pectore surgens collum, arctior cum cingula sit, minimusque zonae orbis; manus oblunga et succi plena; totiusque corporis habitudo profecto longe lateque supra mortalem ostentat.
>
> [Di solida corporatura, né esile né obesa; biondo chiaro i capelli; neri gli occhi, luminosi e penetranti: a quei lumi sereni e scintillanti fa da corona l'arco delle sopracciglia; bellissimo il profilo del naso; il candido viso è tondeggiante e perfuso di rossore; candida la chiostra dei denti; snello si erge il collo dall'ampio petto, mentre la cintura è stretta e ridottissimo il giro di vita; le mani affusolate, morbide, carnose; nel complesso i lineamenti e l'atteggiamento rivelano caratteri certamente di gran lunga superiori ai mortali].

Lo studio della ritrattistica isabelliana presenta numerose difficoltà. Infatti la fortuna iconografica della figura di Isabella è, sotto molti aspetti, diametralmente opposta a quella di Giovanni VIII Paleologo: mentre l'effigie del penultimo Basileus Rhomaion perse l'identità del proprio nome per diventare il 'tipo iconografico' del monarca orientale, il nome di Isabella, nel corso di cinque secoli, fu abbinato a ritratti di molte altre dame del Rinascimento italiano, fra cui non mancano figlie, nuore e cognate della stessa Marchesa di Mantova.

Leonardo da Vinci, Gian Cristoforo Romano, Tiziano, Lorenzo Costa. Sono questi alcuni degli artisti a cui Isabella, decretata dalle fonti coeve "prima donna del mondo", affidò il compito di raffigurare non solo quella che lei definiva come "l'effigie nostra", ma anche le sue qualità morali ed intellettuali, rese in figura sulla base dei canoni di una fisiognomica simbolica ben codificata.

Nome illustre, ma escluso dal novero dei ritrattisti isabelliani, è quello di Andrea Mantegna, pittore 'ufficiale' della corte di Mantova, a cui fu concesso di raffigurare la Marchesa solo allegoricamente nelle tele dello Studiolo. Isabella infatti, dopo la prova mal riuscita di un ritratto mantegnesco fatto distruggere perché il pittore "ne ha tanto mal facta, che non ha nessuna delle nostre simiglie", non volle mai più farsi ritrarre dall'artista. L'interdetto lanciato da Isabella fu ferreo: la Marchesa si rifiutò di posare anche per la grande pala votiva nota come la Madonna della Vittoria, dove avrebbe dovuto comparire in ginocchio accanto al marito Francesco II Gonzaga.

Il caso del Mantegna ben dimostra l'importanza e il valore che Isabella conferiva alla sua immagine che, dipinta su tela, scolpita nel marmo o fusa in metallo costituiva spesso un dono prezioso, apprezzato e di frequente richiesto, con il quale omaggiare le corti d'Italia e d'Europa.

Fu quindi Isabella stessa a dare inizio al processo di mitizzazione e mistificazione della propria immagine. Inoltre, spinta dall'insofferenza ai lunghi tempi di posa necessari per la realizzazione dei ritratti, la Marchesa di Mantova adottò ben presto l'espediente di farsi ritrarre in absentia, facendo copiare e adattare proprie effigi già esistenti. Esemplare sotto questo punto di vista è la vicenda del ritratto commissionato da Isabella sessantenne a Tiziano, a cui la Marchesa chiese di essere ritratta in giovane età sul modello di un ritratto di Francesco Francia. Già durante la vita

di Isabella, quindi, esistevano copie di ritratti che giungevano fino al terzo grado di lontananza dal modello reale.

Lo stesso cartone di Leonardo (di cui, peraltro, documenti d'archivio coevi attestano almeno tre esemplari), preparato fra il 1499 e il 1500, dipende con ogni probabilità dalla medaglia realizzata l'anno prima da Gian Cristoforo Romano.

Dalla stessa medaglia deriva un ennesimo ritratto in absentia di Isabella d'Este: un rilievo marmoreo fatto eseguire a Messina nel 1506 da Eleonora Del Balzo-Orsini marchesa di Cotrone (l'odierna Crotone).

Dopo la morte di Isabella (1539), il processo di moltiplicazione dei suoi ritratti fu portato avanti dai suoi discendenti, che, spinti dal desiderio di glorificazione dinastica, commissionavano copie, a volta adattate, dei ritratti dei propri avi (è il caso del ritratto della collezione di Ambras e di quello eseguito da Rubens da un originale tizianesco).

Nel XVII secolo, con la dispersione delle collezioni Gonzaga e la conseguente interruzione della memoria familiare, il nome di Isabella cominciò a esser abbinato ad altri ritratti femminili. La figura storica della Marchesa, infatti, era così celebre che qualsiasi ritratto femminile che possedesse una minima somiglianza con essa (somiglianza peraltro spesso limitata all'abbigliamento o all'acconciatura) assumeva la qualifica di "ritratto di Isabella d'Este".

Celebre il caso del ritratto di Margherita Paleologo, conservato ad Hampton Court. Per il semplice fatto di indossare la capigliara (l'acconciatura a ciambella ideata da Isabella che ebbe una larghissima diffusione per tutto il Cinquecento), la consorte di Federico II Gonzaga venne scambiata fino a qualche anno fa per la più illustre suocera.

La capacità della figura di Isabella d'Este di appropriarsi delle effigi di altre dame del Rinascimento trova ulteriore conferma nel tentativo di alcuni studiosi di identificare il ritratto della Marchesa di Mantova eseguito da Leonardo (mai terminato o terminato ma mai consegnato) con il più celebre fra i ritratti leonardeschi dal soggetto non ancora identificato: la Gioconda.

È da sottolineare che questo processo di 'assorbimento' trovò un terreno particolarmente fertile nel mondo del collezionismo privato: proprio in

virtù della notorietà della Marchesa, un ritratto di Isabella d'Este valeva molto di più di un qualsiasi altro ritratto femminile. Un celebre esempio è quello di Isabella Stewart Gardner, la grande mecenate di Boston che soleva spesso paragonarsi alla Marchesa sua omonima, e che, nel 1896, sborsò una cifra considerevole per acquistare – dietro caldo consiglio di Bernard Berenson – un presunto ritratto di Isabella d'Este. Per quanto concerne le sue epifanie più recenti, la figura di Isabella d'Este è sottoposta alle più alterne vicende.

Innanzitutto è da segnalare che esiste una vera e propria lotta fra il tipo dell'Isabella leonardesco con i capelli scesi sulle spalle – a cui si accomuna la tipologia numismatica in profilo – e quello tizianesco con la capigliara.

Questo conflitto cominciò nel 1888, quando Charles Yriartre pubblicò un articolo sul periodico parigino "Gazzette des Beux-Arts", nel quale metteva in relazione il "ritratto a grandezza naturale di una giovane donna vista di busto", acquistato nel 1860 dal Louvre, con il "retratto al carbone", eseguito da Leonardo, menzionato nel carteggio di Isabella d'Este.

Tale identificazione trovò il suo più accanito avversario in Alessandro Luzio che in due articoli, apparsi uno nello stesso anno e uno nel 1913, contestò fortemente l'ipotesi e compilò un regesto dei ritratti della Marchesa di Mantova. Tale regesto decretò la fortuna iconografica del tipo 'Isabella con capigliara'.

Un'eco di questa temperie si ritrova nel busto in stucco eseguito da Clinio Lorenzetti attorno al 1929. Tale opera venne realizzata in occasione del restauro della Sala dei Marchesi del Palazzo Ducale di Mantova, con l'intento di rimpiazzare un busto in stucco, opera di Francesco Segala, andato perduto. Modello per Lorenzetti fu il disegno "con capigliara" conservato agli Uffizi, oggi attribuito al Bachiacca, che il Luzio identificava con il ritratto di Isabella "al carbone" eseguito da Leonardo.

Nella seconda metà del XX secolo, in seguito ad un indebolimento dell'auctoritas del Luzio, l'iconografia leonardesca desunta del cartone conservato al Louvre cominciò a trovare sempre maggior impiego.

Nel 1967 una scultura del professor Sabbadini, plasmata sul modello del cartone del Louvre e del ritrattino di Ambras, vinceva un concorso indetto dal Comune di Mantova. Anche in quest'opera, così fedele a modelli isabelliani 'sicuri', si avverte un sintomo della tendenza a scambiare

nomi, sembianze e 'attributi' delle Signore di Mantova: nella collana che orna il collo del busto si riconosce infatti un riferimento al profilo scolpito da Luca Fancelli su un fregio di camino raffigurante Margherita di Wittelsbach, suocera di Isabella d'Este e Marchesa di Mantova prima di lei.

Nel 1971 Renato Castellani, nel suo film sulla vita di Leonardo, utilizzava entrambe le iconografie isabelliane. Ovviamente, però, essendo il lungometraggio dedicato alla vita del Da Vinci, è il tipo desunto dall'opera di questo artista a trovare maggior evidenza e, nell'ultima inquadratura in cui compare la Marchesa di Mantova, il regista arriva a citare direttamente la propria fonte, rifacendo il cartone del Louvre in una sorta di *tableau vivant*.

Nel 1989 una ditta mantovana sceglieva il nome e l'effigie di Isabella d'Este (questa volta desumendola dalla medaglia di Gian Cristoforo Romano) per una linea di biancheria per la casa.

Nel medesimo torno d'anni alla figura della Marchesa di Mantova veniva dedicato un ciclo pittorico in stile naïf, che, accanto ai modelli iconografici del cartone di Leonardo e della medaglia di Gian Cristoforo Romano, utilizzava come fonte letteraria il romanzo di Maria Bellonci *Rinascimento Privato* (1986).

La commistione fra la figura di Isabella d'Este e quella delle altre Signore di Mantova si è manifestata recentemente in un'inquadratura del film di Ermanno Olmi *Il Mestiere delle Armi* (2000), in cui si ritrova una sua 'cammeo appearence'. Questa volta è Barbara di Brandeburgo, la marchesa di Mantova immortalata da Andrea Mantegna nella Camera Picta (Camera degli Sposi), a prestare postura e acconciatura a Isabella.

Nuove epifanie cinematografiche di Isabella sono attese nel prossimo futuro (2003): si stanno infatti girando ben due film sulla famiglia Borgia: Borgia, una produzione americana per la regia di Neil Jordan, e Lucretia Borgia, un lungometraggio prodotto dalla casa francese Studio Canal.

Con due membri di questa famiglia, il rapace Cesare e l'infida Lucrezia, Isabella spesse volte ebbe a confrontarsi. È quindi pressoché certo che entro poco tempo la figura della Marchesa di Mantova approderà nuovamente sul grande schermo. Non sono ancora noti i nomi delle attrici che la interpreteranno (il ruolo di Lucrezia sarà affidato invece a Christina Ricci e Monica Bellucci): non è quindi possibile fare nessuna previsio-

ne sui meccanismi di tradizione e tradimento che regoleranno le future emersioni della figura della Marchesa di Mantova.

Seppur incostante, incerta e confusa, la fortuna iconografica della figura di Isabella d'Este ha attraversato cinque secoli di storia, rispondendo in pieno alla volontà della Marchesa stessa, il cui primo motto di cui si conservi memoria è:

"Finch'io viva dopo morte". Anche senza "nessuna delle nostre simiglie".

Anonimo miniatore ferrarese, Profilo di Isabella d'Este infante, miniatura da *Genealogia dei Principi d'Este*, ms. membr. L.5.16 Ital.720, carta 3 v., 1476 ca., Modena, Biblioteca Estense

Anonimo medaglista mantovano, *Medaglia nuziale* di Francesco II Gonzaga e Isabella d'Este (recto), 1490, collocazione ignota

Andrea Mantegna, *Rappresentazione allegorica di Isabella d'Este come Venere Urania*, particolare da *Il Parnaso*, 1498, Parigi, Musée du Louvre.

Gian Cristoforo Romano, *Medaglia di Isabella d'Este* (recto), 1498, Londra, British Museum

Gian Cristoforo Romano, *Rappresentazione allegorica di Isabella d'Este come Nemesi* (verso della medaglia), 1498, Londra, British Museum

Gian Cristoforo Romano, *Busto di Isabella d'Este*, terracotta, 1498 ca., già Lugano, Fondazione Thyssen-Bornemisza, ora sul mercato antiquario.

Leonardo da Vinci, *Cartone per un ritratto di Isabella d'Este*, 1499-1500, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts grafiques

Andrea Mantegna, *Rappresentazione allegorica di Isabella d'Este come Minerva*, particolare da *Minerva scaccia i vizi dal giardino della Virtù*, 1502, Parigi, Musée du Louvre

Gian Cristoforo Romano, *Medaglia di Isabella d'Este* (recto), 1505, Vienna, Kunsthistorisches Museum

Anonimo scultore messinese, *Bassorilievo con ritratto di Isabella d'Este*, 1506, Barcellona, Collezione Malagelada

Anonimo scultore messinese, *Bassorilievo con ritratto di Isabella d'Este*, 1506, Barcellona, Collezione Malagelada

Copia da Leonardo, *Profilo di Isabella d'Este*, sanguigna, inizi swl XVI secolo, Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe

Copia da Leonardo, *Profilo di Isabella d'Este*, carboncino, XVI secolo, Oxford, Ashmolean Museum

Gian Cristoforo Romano, *Raffigurazione allegorico-emblematica di Isabella d'Este*, tondo dalla porta della Grotta, inizi del XVI secolo, Mantova, Museo di Palazzo Ducale

Lorenzo Costa, *Isabella d'Este incoronata regina delle arti*, particolare dall'*Allegoria della Corte di Isabella d'Este*, 1504-1506, Parigi, Musée du Louvre

Lorenzo Costa, *Ritratto di Isabella d'Este*, 1508, Manchester, The Currier Gallery of Art

Lorenzo Costa, *Ritratto di dama con cagnolino* (Isabella d'Este o Eleonora Gonzaga?), 1508 ca., già Roma, Collezione Strebini, ora collocazione ignota (Christie's, 8 luglio 1938)

Lorenzo Costa, *Ritratto di dama con cagnolino* (Isabella d'Este o Eleonora Gonzaga?), 1508, Londra, Hampton Court

particolare da *Sacra Famiglia*, 1510, Lione, Musée des Beaux Arts

Francesco Bonsignori, *Disegno preparatorio per la Pala della Beata Osanna Andreasi*, particolare del profilo di Isabella d'Este, 1519, Londra, British Museum

Francesco Bonsignori, *Pala della Beata Osanna Andreasi*, particolare del profilo di Isabella d'Este, 1519, Mantova, Museo di Palazzo Ducale

Copia da Leonardo, *Ritratto di Isabella d'Este*, prima metà del XVI secolo, Londra, British Museum

Antonio Allegri detto Correggio, *Raffigurazione allegorica di Isabella d'Este come Minerva*, particolare dall'*Allegoria della Virtù*, 1530 ca., Parigi, Musée du Louvre

Tiziano Vecellio, *Ritratto di Isabella d'Este*, 1536, Vienna, Kunsthistorisches Museum

Anonimo, *Ritratto di Isabella d'Este*, XVI secolo, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Collezione di Ambras

Peter Paul Rubens, *Isabella in Rosso* (copia da Tiziano), 1605, Vienna, Kunsthistorisches Museum

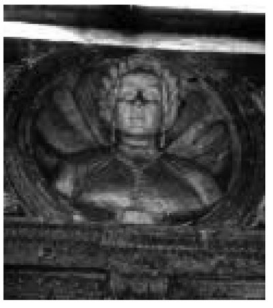
Scuola di Tiziano, *Ritratto di Isabella d'Este* (copia da Tiziano), seconda metà del XVI secolo, già Parigi, Collezione della Contessa Charles de Voguè

Lucas Emil Vosterman, *Ritratto di Isabella d'Este* (incisione da una copia di Rubens da Tiziano), metà del XVII secolo, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek
iscrizione: E TITIANI PROTOTYPO P.P. RUBENS EXC. - ISABELLA ESTENSIS FRANCISCI GONZAGAE MARCH. MANTOVAE UXOR

Alphonse Alexandre Leroy, *Dessin par Leonard da Vinci* (prima riproduzione in incisione del cartone di Leonardo da Vinci per il ritratto di Isabella d'Este), 1865, Parigi, Chalcographie du Louvre

Copia da Leonardo, *Ritratto di donna verso destra* (Isabella d'Este), XIX secolo, Monaco, Staatliche Graphische Sammlung

Antonio Allegri detto Correggio, *Raffigurazione allegorica di Isabella d'Este come Minerva*, particolare dall'Allegoria della Virtù, 1530 ca., Parigi, Musée du Louvre



Clinio Lorenzetti, *Busto in stucco di Isabella d'Este* (ornamentazione architettonica di restauro), 1929 ca., Mantova, Museo di Palazzo Ducale, Sala dei Marchesi

S. Sabbadini, *Busto di Isabella d'Este* (scultura vincitrice del concorso indetto dal Comune di Mantova nel 1967), Mantova, Liceo Socio Psico Pedagogico "Isabella d'Este"

Bianca Toccafondi nel ruolo di Isabella d'Este (secondo l'iconografia tizianesca), fotogramma dallo sceneggiato televisivo *La vita di Leonardo da Vinci*, regia di Renato Castellani, Italia 1971

Bianca Toccafondi nel ruolo di Isabella d'Este (secondo l'iconografia tizianesca), fotogramma dallo sceneggiato televisivo *La vita di Leonardo da Vinci*, regia di Renato Castellani, Italia 1971

Francobollo da 5 franchi (elaborazione dal cartone di Leonardo da Vinci per il ritratto di Isabella d'Este), emissione della Repubblica Francese con annullo filatelico dell' 8.XI.1986

Anselma Ferrari, *Ricordo*, 1990, dal ciclo pittorico Isabella d'Este, collocazione ignota
Il ciclo è composto da venti tele. Una selezione di queste opere è reperibile on-line all'indirizzo www.anselmaferrari.com

Marchio per una linea di biancheria per la casa dedicata a Isabella d'Este, Mantova, 1989

Desideria Guicciardini, immagine dal catalogo di una linea di biancheria per la casa dedicata a Isabella d'Este, Mantova 1989

Desideria Guicciardini, immagine dal catalogo di una linea di biancheria per la casa dedicata a Isabella d'Este, Mantova 1989

Logo-insegna di un albergo ferrarese intitolato a Isabella d'Este, Ferrara 1995 ca.

'Cameo Appearance' di Isabella d'Este, fotogramma dal film *Il Mestiere delle Armi*, regia di Ermanno Olmi, Italia 2000

Illustrazione con Isabella d'Este in Giorgio Pavesi, *Al Masalin. Tradizione e pratica della norcineria casalinga*, Mantova 2002

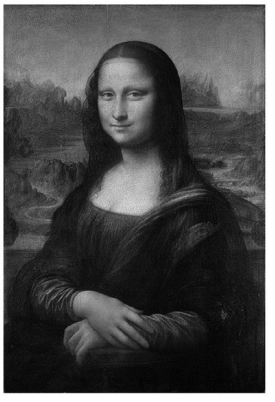
Natasha Lusenti nel ruolo di Isabella d'Este, fotogramma dal film-documentario *Degli Dei la memoria e de gli Heroi – Il Palazzo Ducale di Mantova*, regia di Vittorio Nevano, Italia 2003

IDENTIFICAZIONI DUBBIE

Anonimo ferrarese, *Ritratto di giovinetta* (*Isabella d'Este*?), fine del XV secolo, Pinacoteca Capitolina, Roma

Benvenutо Tisi detto il Garofalo, *Dame affacciate ad una balconata* (*Isabella e Beatrice d'Este*?), particolare da un affresco di *Palazzo Costabili detto di Ludovico il Moro*, 1506 ca., Ferrara

Gian Cristoforo Romano (attr.), *Profilo di dama* (*Isabella d'Aragona*? *Anna Sforza*? *Isabella d'Este*?), inizi del XVI secolo, Edimburgo, National Gallery of Scotland



Leonardo da Vinci, *Ritratto di Dama* (*Monna Lisa del Giocondo*?), inizi del XVI secolo, Parigi, Musée du Louvre

Francesco Francia (attr.), *Ritratto di Isabella d'Este* (?), 1511, Collezione privata italiana

Bernardino Licinio, *Dama con ritratto virile*, 1520 ca., Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco

Bernardino Licinio, *Dama con ritratto virile*, 1520 ca., Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco

P. Holstein II, incisione dal dipinto di Giulio Romano (F. de Wit, Amsterdam 1645 ca.), Modena, Biblioteca Estense

Riferimenti bibliografici

1501
Mario Equicola, *De Mulieribus*, Mantova

1888
Alessandro Luzio, *Ancora su Leonardo da Vinci e Isabella d'Este*, "Archivio Storico dell'Arte" I
Charles Yriarte, *Les relations d'Isabelle d'Este avec Léonard de Vinci, d'après des documents réunis par Armand Baschet*, "Gazette des Beaux-Arts" vol. I

1913
Alessandro Luzio, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-1628*, Milano

1929
Clinio Cottafavi, *Palazzo Ducale di Mantova: Sala dei Capitani e dei Marchesi in Corte nuova*, estratto da "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione"

1975
Sylvie Béguin, *Le Studiolo d'Isabelle d'Este, Les dossiers du département des peintures 10*, catalogo della mostra, Paris

1986
Maria Bellonci, *Rinascimento Privato*, Milano
Annamaria Petrioli Tofani, *Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Inventario 1. Disegni Esposti*, Firenze

1987
André Chastel - Paolo Galluzzi - Carlo Pedretti, *Leonardo*, supplemento ad "Art e Dossier" n. 12

1989
AA.VV., *Isabella d'Este. La Grande stilista del Cinquecento*, volume realizzato ad opera di Caleffi S.p.A., Viadana (Mantova)
Rita Castagna - Anna Maria Lorenzoni, *Un presunto ritratto di Isabella d'Este eseguito da Giulio Romano*, "Civiltà Mantovana" 25

1992
Malcolm Baker - Michael Maek-Gérard - Anthony Radcliffe, *The Thyssen-Bornemisza Collection, Renaissance and later Sculpture*, London
Carlo Pedretti, *Leonardo, il disegno*, supplemento ad "Art e Dossier" n. 67

1994
Sylvia Ferino-Pagden, *"La prima donna del mondo". Isabella d'Este Fürstin und Mäzenatin der Renaissance*, catalogo della mostra, Wien

1995
Claudia Cieri Via, *I Camerini di Isabella d'Este: uno spazio culturale esemplare, in Isabella d'Este, i luoghi del collezionismo*, quaderno di "Civiltà Mantovana" 30 (marzo-giugno)
Leandro Ventura, *Isabella d'Este, committenza e collezionismo*, in *Isabella d'Este, i luoghi del collezionismo*, quaderno di "Civiltà Mantovana" 30 (marzo-giugno)

1998
Carlo Pedretti, *Leonardo, il ritratto*, supplemento ad "Art e Dossier" n. 138
Barbara Fabjan - Pietro C. Marani (cura di), *Leonardo, La dama con l'ermellino*, catalogo della mostra, Roma
Emilio Negro - Nicosetta Roio, *Francesco Francia e la sua scuola*, Modena

1999
Carmen C. Bambach, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice, 1300-1600*, Cambridge
Françoise Viatte, *Léonard de Vinci. Isabelle d'Este*, Paris

2000
Lorenzo Bonoldi, *Isabella d'Este "retracta de marmo". Identificazione di un ritratto della marchesa di Mantova ritenuto disperso*, "La Rivista di Engramma" 4 (dicembre)

2001
Lenolio Frison, *Il ritratto perduto di Isabella e l'enigma di un sorriso*, Vicenza
Emilio Negro - Nicosetta Roio, *Lorenzo Costa, 1460-1535*, Modena
Daniela Pizzagalli, *La Signora del Rinascimento*, Milano

Sull'argomento della ritrattistica isabelliana è in corso di pubblicazione sulle pagine di "Art e Dossier" un articolo di Leandro Ventura.

*Due versioni precedenti di questa Galleria sono state pubblicate in Engramma n. 19 (settembre 2002) e in Engramma n. 28 (novembre 2003).

L'immagine di Ebe
fra fonti antiche e ritratti allegorici del Settecento

Claudia Solacini

§ Introduzione
§ Presentazione della Galleria
§ Scheda mitologica e iconografica

Figura mitologica e insieme personificazione di un concetto, Ebe, "Giovinezza", è presente già a partire dalle fonti letterarie più antiche: secondo Omero ed Esiodo è figlia di Zeus ed Era (Hes. *Theog.* 921-23; 950-53; Hom. *Od.* XI, 604). Omero la descrive come ancella di Era (*Il.* IV, 722-723); come premurosa sorella che lava e riveste il fratello Ares reduce dalla battaglia (*Il.* IV, 905), come compagna di Afrodite nella danza (*H. Ap.* 194-96).vvv

Nata secondo Pindaro dallo splendore dell'oro (*O.* 6, 57-58; *P.* 9, 109-111) Ebe non lascia mai l'Olimpo, dove, in accordo con fonti più tarde (schol. Hom. *Il.* 20, 234c Erbse; Luc. *D. deor.* 5, 2; Nonn. *Dion.* 8, 94-96; 14, 430-33; 19, 215-18), svolge la funzione, precedendo Ganimede in questo compito o

assieme a lui, di coppiera degli dei: distribuendo nettare e ambrosia, Ebe garantisce l'immortalità agli Olimpi.

Ebe-Giovinezza è dunque figlia, compagna e servitrice degli dei: il suo "nome parlante" la situa in quel terreno liminare del linguaggio metaforico per cui la personificazione è da un lato mero artificio letterario e poetico, dall'altro è una figura mitologica che, pur non avendo una personalità ben individuata, è in grado di svolgere una funzione specifica (tanto da essere degna di ottenere culti religiosi), pur in posizione attributiva rispetto alle divinità maggiori. Infatti, come sorella di Ares, "Giovinezza" è associata all'impeto della guerra, mentre come ancella di Era e di Afrodite entra nelle *timài* femminili della bellezza, del desiderio amoroso e del matrimonio.

Oltre al suo ruolo "funzionale" nei confronti degli altri dei, Ebe non ha una storia mitica propria. L'unico episodio che le conferisce un certo spessore mitico, ma non un'autonomia individuale, riguarda il suo matrimonio con un eroe che ha invece una notevole importanza nel sistema politeistico greco. Le fonti (Hom. *Od.* XI, 602-03; Hes. *Theog.* 950-55; Pind. *I.* 4, 76-78; *N.* 1, 70-72; 10, 17-18; Eur. *Her.* 910-918; Theokr. 17, 28-33; Diod. 4, 39, 2-3; Ov. *Trist.* 3, 5, 42) sono infatti concordi nel fare di Ebe la sposa di Eracle: l'eroe, assunto al cielo alla fine delle sue fatiche, insieme all'immortalità conquistata, ricevette in premio la dea. Questo matrimonio è simbolo dell'accesso da parte dell'eroe - unico *brotòs* giunto a condividere con gli altri dei la caratteristica loro peculiare, l'immortalità - anche all'eterna giovinezza (a differenza di quanto accadde a Titone, sposo di Eos-Aurora, immortale ma destinato ad invecchiare eternamente).

In connessione con il nucleo mitico delle vicende di Eracle, Ebe possiede secondo alcune fonti anche il potere di ridare la giovinezza ai mortali (Eur. *Her.* 843-866; Ov. *Met.* IX, 397-401): la dea riesce a ringiovanire il vecchio Iolao, gemello dell'eroe, e a donargli anche la forza necessaria per combattere contro Euristeo.

La fonte principale che riporta informazioni riguardanti le attestazioni di culto attribuite alla dea è costituita dalla *Guida della Grecia* di Pausania: l'autore ci informa della presenza di un santuario "di epoca antica" costruito sull'acropoli di Fliunte (II, 12, 4) dedicato ad Ebe o Ganimeda, come la chiamavano i Fliasii (II, 13, 3). Con l'appellativo di "Dia" inoltre, Ebe era adorata anche a Sicione (Strab. 8, 6, 24). Pausania parla anche del

santuario dell'Heraion di Argo, presso Micene, dove la statua crisoelefantina di Ebe, opera di Naucide, era posta accanto a quella di Era (II, 17, 5). Inoltre, in un luogo sacro ad Eracle, l'Herakleion di Cinosarge, sorgevano due statue di Eracle ed Ebe (I, 19, 3). Un'altra statua di Ebe appariva vicino a quella di Era: era opera di Prassitele ed era conservata nel santuario di Mantinea (VIII, 9, 3). I reperti epigrafici permettono infine di ricostruire la presenza del culto di Ebe anche a Egina e sull'Imetto.

Nelle testimonianze vascolari più antiche a noi giunte, Ebe è rappresentata su un carro durante il matrimonio con Eracle (hydria ionica, Roma, Museo di Villa Giulia): il tema del carro come veicolo dell'apoteosi dell'eroe resterà frequente anche durante tutta l'età classica. Gli attributi iconografici della dea, a partire dal VI secolo a.C., quando Ebe comincia a svincolarsi dalla figura di Eracle, sono l'ampolla e il calice: nelle immagini la sua funzione di coppiera risulta dunque diffusa prima dell'attestazione di questo ruolo nelle fonti letterarie. A volte porta sul capo una corona di fiori o viticci, o un cesto di frutta. Per lo più pudica in Grecia, Ebe è parzialmente o totalmente denudata nelle rappresentazioni italiote e in Etruria. L'iconografia generica di questa figura, assimilabile alla forma archetipica della *kore*, ne rende spesso difficile il riconoscimento e l'identificazione.

Nelle rappresentazioni vascolari solitamente Ebe è presente alle feste degli dèi e alle assemblee divine (cratere a colonnette, 460 a.C., New York, collezione Woodner). Raramente è raffigurata da sola, e quando questo accade è spesso accompagnata da un'iscrizione che la identifica. Dalla metà del V secolo Ebe è a volte raffigurata con le ali, e allora si confonde con Nike o con Iris, che appare spesso vicino a Era e Zeus come loro messaggera. Spesso anche Ebe è raffigurata vicino ad Era, o a Zeus che appare anche sotto le sembianze di un'aquila: l'uccello sacro a Zeus si appresta ad abbeverarsi dalle mani di Ebe, ma a volte l'aquila è rappresentata nell'atto di sollevare la fanciulla da terra, similmente alle raffigurazioni più diffuse di Ganimede: così è ad esempio nelle colonne provenienti dalle tombe di Taranto (capitello in calcare, 430-380 a.C., Amburgo).

A volte Ebe assiste anche alla nascita di Atena assieme alla sorella Ilizia (anfora, 570 a.C., Parigi, Louvre) e al giuramento di Paride (cratere, 420-410 a.C., Leningrado, Ermitage), o è raffigurata nel contesto del ritorno di Efesto (cratere a volute, 420 a.C., Ferrara, Museo Nazionale) e della gara di Marsia (cratere attico, 420 a.C., Ruvo, Museo Jatta). Ebe appare anche al

fianco di Ares (bassorilievo attico in marmo, 425-420 a.C., Atene, Museo Nazionale), di Dioniso (vaso attico, 580 a.C., Londra, British Museum), e nel circolo di Afrodite (epinetron, 425 a.C., Atene, Museo Nazionale).

A Roma il culto di Ebe, identificata con la indigena Juventas, fu introdotto assai precocemente: la prima raffigurazione conosciuta risale al III secolo a.C. Rispetto al mito greco, a Roma viene ulteriormente accentuato il suo significato allegorico, in senso politico e istituzionale.

Juventas ebbe due luoghi di culto: il primo era una cappella situata nel tempio capitolino, all'ingresso della cella di Minerva. Una leggenda narrava che tutte le divinità del Campidoglio si ritirarono per far costruire sul colle un tempio dedicato a Giove, tranne Terminus e Juventas, ai quali dovettero quindi essere conservate due cappelle nel nuovo edificio (Liv. 5, 54, 7; Gell. *Noc. Att.* XII, 4). Il secondo santuario romano si trovava nelle vicinanze del Circo Massimo: il tempio lì situato era stato promesso nel 207 a.C. dal console Livio Salinatore, poiché pare che durante la battaglia di Metauro il console, già uomo di una certa età, avesse ricevuto da Juventas la forza della gioventù (Liv. 36, 36, 5-6).

Secondo le scadenze del "calendario religioso" romano, agli *adulescentes* che entravano nella classe degli uomini adulti, veniva imposto di lasciare una moneta come offerta di devozione alla dea della giovinezza, e anche da parte dello Stato, all'inizio di ogni anno, venivano offerti dei sacrifici alla dea (Dion. Hal. *Ant.* 4, 15). Juventas era patrona della stessa forza vitale che gli *iuvenes* portavano con sé, e la potenza di Roma dipendeva proprio dagli *iuvenes*, che la mantenevano sempre giovane. Nel periodo imperiale, Juventas mantenne il suo significato politico-militare, ma nonostante il contesto marziale la troviamo raffigurata nella maggior parte dei casi con una veste lunga, anche se a volte appare come un'amazzone, molto simile alla figura di Virtus, con la quale può essere confusa.

Presentazione della galleria di Claudia Solacini

Ebe è da considerare, fin dalle origini del suo mito, una personificazione allegorica, un 'nome parlante' più che un personaggio con una storia e un'esistenza autonome nella mitologia (vedi Scheda mitologica e iconografica). Durante le ricerche e gli studi svolti per realizzare una galleria di immagini che, partendo dall'antichità, accompagnasse visivamente il percorso iconografico della figura allegorico-mitologica di Ebe, è subito apparso evidente il grande lasso di tem-

po che separa l'ultima raffigurazione antica a noi nota di Juventas e il primo disegno rinascimentale di Ebe eseguito dal Parmigianino nel 1535.

Gli attributi caratterizzanti la dea della giovinezza – l'ampolla, il calice e a volte l'aquila (simbolo di Zeus) – riemergono immutati dall'Antichità al Rinascimento, ma durante il Medioevo le raffigurazioni di Ebe e di Juventas sembrano essere completamente dimenticate. È ragionevole pensare che questo personaggio mitologico, considerato in antico semplicemente come una figura di accompagnamento che affiancava divinità maggiori, abbia per molti secoli subìto il disinteresse di artisti e committenti che preferivano fare riferimento a divinità cariche di maggiore significato, sia nell'arte che nella letteratura. Per altro Ebe, che non entra con un ruolo di rilevo in narrazioni o cicli astrologici, in età medievale non si prestava a essere oggetto di 'moralizzazioni' e, in generale, di risemantizzazioni cristiane.

Proprio a causa del salto cronologico tra Antichità e Rinascimento e della mancanza di notizie relative alla fortuna del mito in età medievale, si è preferito suddividere la galleria in due sezioni distinte che diano conto dei periodi di maggiore sviluppo della figura mitologica di Ebe: la nascita in età classica e lo sviluppo in età romana (con il nome di Juventas), e la fortuna nell'ambito del ritratto settecentesco.

Solo nel XVI secolo, in una pagina de Le imagini de i dèi degli antichi di Vincenzo Cartari, troviamo una descrizione abbastanza dettagliata del significato, degli attributi e del culto che caratterizzano la dea della giovinezza:

"Il che pare essere proprio di tutti gli altri dei ancora, che non invecchino mai; onde Omero disse che Ebe, la quale voce appresso de i Greci viene a dire "fiore della età" e significa la prima lanugine che mettono i giovani, ministrava il vino, o nettare che fosse, e dava bere a tutti gli altri dei, sì come Ganimede a Giove solo. Percioché questa fu la dea della gioventù, adorata parimente da gli antichi, e la facevano i Romani nel tempio che a lei fu dedicato nel Circo Massimo da Caio Licinio, votato sedici anni prima da Marco Livio il dì che ruppe l'essercito di Asdrubale, come scrive Livio, in forma di bellissima giovane con vesti di diversi colori e con ghirlande di bei fiori in capo, poco differente dalla dea Pomona. Ma come fosse fatta da' Greci non saprei dire, perché Pausania scrive che nel tempio dedicatole nel paese di Corinto in certo boschetto di cipressi non ebbe

questa dea statoa alcuna che si mostrasse e manco che stesse occulta, per certa ragione misteriosa la quale egli non ha però voluto dire; né io l'ho saputa trovare scritta da altri. Nondimeno l'adoravano quelle genti e le facevano grandi onori, et il maggiore era che chi fuggiva colà umilmente supplicando la dea era liberato per rispetto di lei da ogni castigo e pena che avesse meritata per qual si voglia grave peccato, e quelli che essendo cattivi e co' ferri alli piedi si liberavano solevano portare i ceppi quivi e gli appiccavano a gli alberi presso al tempio". Nel 1571 Bolognino Zaltieri eseguì numerose incisioni basandosi sulle descrizioni di Cartari, tra le quali anche l'immagine di Ebe.

Se il primo, timido ritorno di Ebe si era avuto soltanto nel 1535 con il disegno del Parmigianino, in seguito a quella prima riemergenza si susseguono a distanza di circa venti anni l'una dall'altra, scarse e sporadiche opere, eseguite da Niccolò dell'Abbate, Agnolo Bronzino e Hubert Gerhard – lo scultore allievo del Giambologna, che realizzò una statuetta in bronzo raffigurante la dea della giovinezza con l'ampolla e il calice. Il bronzetto richiama la tipologia delle figure serpentinate molto in voga durante il Manierismo, ideate per essere viste da ogni angolazione. In seguito, anche se raramente, altri artisti inserirono la figura di Ebe nelle loro opere, come Peter Paul Rubens, Adriaen de Vries o Johann Rotternhammer.

Tuttavia solo a partire dal XVIII secolo si ebbe una vera e propria riscoperta del mito, affiancata a una stupefacente fortuna iconografica che portò ad adattare la figura di Ebe alla nuova moda e alle nuove esigenze degli artisti e dei committenti.

Nella mitologia Ebe diviene la moglie di Eracle dopo la conquista dell'immortalità da parte dell'eroe e la sua ascesa all'Olimpo: il tema dell'apotesi di Eracle, non casualmente rappresentato soprattutto in età barocca, ben si prestava alla decorazione dei soffitti dei palazzi nobiliari.

Troviamo così Ebe affiancata a Giove o Ercole per la realizzazione di affreschi decorativi dedicati alle divinità: come esempio, tra i più famosi, il ciclo dipinto da François Le Moyne tra il 1733 e il 1736, nel salone di Ercole del castello di Versailles. Qui vediamo Ercole su un carro, con la clava in mano, mentre raggiunge l'Olimpo dove lo aspettano le divinità maggiori, tra cui spiccano i personaggi principali della scena – Ebe, Giove e Giunone. Altre raffigurazioni che vedono Ebe come protagonista di una storia mitologica sono Il matrimonio di Ercole ed Ebe, un affresco eseguito nel

1737 da P.C. Trémolieres all'Hotel Soubise di Parigi, e Il ringiovanimento di Iolao da parte di Ebe.

In molti casi, dietro alle sembianze anticheggianti di Ebe, si nascondevano il volto e la fisionomia di personaggi reali. Un esempio di questo uso del paradigma mitologico è la statuetta eseguita da Falconet nel 1750 in cui Madame de Pompadour si fece rappresentare come Ebe: l'opera è significativamente intitolata Ebe e Amore, in modo tale che solo chi conosceva personalmente la marchesa avrebbe potuto riconoscerne i tratti.

La vera fortuna del mito si ebbe dunque nel campo della ritrattistica, in cui Ebe era diventata ormai la personificazione a tutti nota della bellezza e della giovinezza. Le giovani signore chiedevano ai ritrattisti dell'epoca di rappresentarle 'in veste di Ebe', considerando evidentemente l'assimilazione alla dea come il complimento migliore. I ritratti di dame settecentesche effigiate nelle vesti di Ebe diventano di gran moda nelle corti europee, soprattutto in Francia, e innumerevoli sono i ritratti allegorici dell'epoca ispirati a questa figura mitologica.

Il successo di Ebe è forse dovuto anche al fatto che l'aristocrazia europea — e in particolar modo le giovani signore aristocratiche delle corti — cercava di riesumare miti meno conosciuti per stupire con nuovi soggetti e dimostrare così la propria erudizione: Ebe si adattava bene a questo scopo e la sua figura divenne così simbolo di eterna giovinezza, di grazia e di purezza.

Famose furono in Francia le opere di Jean-Marc Nattier, che nel 1742 diventò pittore ufficiale alla corte di Luigi XV. I ritratti allegorici di Nattier furono anticipati da artisti che lavorarono alla corte del Re Sole, come Mignard, Largilliere, De Troy o Gobert. Questo uso dell'allegoria permise a Nattier di innalzare il ritratto verso un genere maggiormente impegnativo, in quanto teso a conciliare la ritrattistica allegorica al gusto per la pittura di storia. L'artista ricorse spesso alla figura mitologica di Ebe e uno dei suoi ritratti più delicati e dettagliati è proprio quello di Madame de Caumartin in veste di Ebe (1753): la signora rappresentata in veste della dea della giovinezza viene proposta come il tramite tra i mortali e l'Olimpo; è raffigurata circondata da nuvole e drappi, quasi si trattasse di una bellezza ideale, che può vivere solo nella fantasia, impossibile da trovare nel mondo reale.

Anche in Inghilterra Joshua Reynolds usava ritrarre le donne in veste di figure del mito; in quel contesto però l'artista privilegiava uno stile della rappresentazione che anziché proporre i personaggi ritratti come incarnazioni di una qualche divinità, pare considerarli come modelli di allegorie assolute, personificazioni di un concetto o di una virtù. Ad esempio nel ritratto di Sophia Musters in veste di Ebe (1785), rappresentare Sophia Musters nelle vesti della dea della giovinezza, mentre emerge da nubi vaporose, immersa in una luce dorata che le illumina il viso, era insieme il complimento più adatto a una giovane bellezza, ma anche una raffigurazione della Gioventù e della Bellezza assolute. L'atteggiamento, il costume del personaggio, e in generale il modo compositivo dell'opera tendono evidentemente a sottolineare il messaggio che in quella giovane signora inglese rivivono e prendono forma i valori rappresentati dalla dea Ebe.

L'utilizzo della figura di Ebe nella ritrattistica persiste fino alla prima metà del XIX secolo per poi scomparire quasi completamente. Si possono ancora trovare degli esempi, soprattutto in età napoleonica, quando la moda 'alla greca' consentiva ai personaggi ritratti di indossare abiti contemporanei anche in dipinti mitologici, riaffermando così perentoriamente il principio di una coerenza stilistica tra la contemporaneità e l'età classica: così accade nel ritratto di Mrs Wells in veste di Ebe eseguito da Thomas Northcote nel 1805.

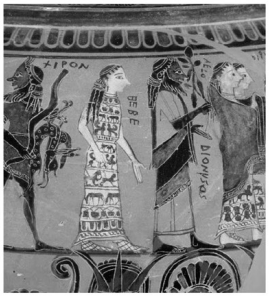
Negli anni successivi alla Rivoluzione Francese si avverte, in un certo senso, un ritorno alle origini, quando le raffigurazioni di Ebe riproducevano in figura le virtù di grazia, purezza, bellezza e soprattutto giovinezza: quindi Ebe, come figura allegorico-mitologica, ritrova nell'800 la sua autonomia.

Uno dei massimi esempi di ritorno alla "nobile semplicità e quieta grandezza" teorizzate da Winckelmann, è la statua di Ebe scolpita da Antonio Canova nel 1796 alla quale fece seguito, dieci anni dopo, l'Ebe di Thorvaldsen del 1806 e la statua di François Rude raffigurante Ebe e l'aquila di Giove della prima metà del XIX secolo.

Dopo il periodo napoleonico la figura di Ebe non viene dunque più utilizzata per i ritratti allegorici, come paradigma mediante il quale elevare le dame contemporanee al rango di divinità antiche. In coincidenza con la fine dell'età dorata delle aristocrazie europee settecentesche, la figura di

Ebe non è più di moda: sopravvive sporadicamente come soggetto erudito, una raffigurazione – oramai completamente astratta e raggelata – di una divinità minore del pantheon classico.

RAFFIGURAZIONI ANTICHE DI EBE



Ebe e Dioniso (part.), vaso attico, 580 a.C., Londra, British Museum.

Ebe presente alla nascita di Atena con Ilizia, 575-570 a.C. Paris, Musée du Louvre.

Ebe, Zeus, ed Era, 550-540 a.C. Malibu, Getty Museum 86.AE.157

ADDENDUM *Ebe, Zeus ed Era*, coppa, 540-530 a.C., Malibu, Getty Museum.

ADDENDUM Ebe e Ganimede, coppa, 520 a.C., Tarquinia, Museo Nazionale.

Ebe e Ganimede, anfora, 500-480 a.C., Monaco.

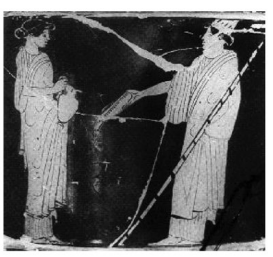
ADDENDUM *Ebe e Ganimede*, loutrophore attico, Atene, Museo dell'Acropoli.

ADDENDUM *Ebe, Zeus ed Era*, hydrìa, 480 a.C., perduta.

Era, Ebe, Ares, Ganimede e Zeus (part.), coppa, 480-470 a.C., Londra, British Museum.

Ebe e Zeus (part.), vaso, 480-470 a.C., Parigi, Louvre.

E*be e Zeus* (part.), anfora, 470 a.C., già a Norwich, Museo del Castello.

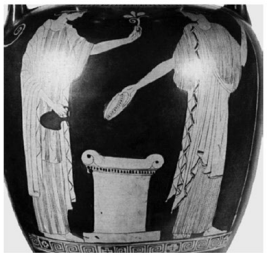


Ebe ed Era, cratere in calice, 470 a.C., Firenze, Museo Archeologico.

Ebe e le divinità riunite, cratere a colonnette, 460 a.C., New York, Collezione Woodner.

Ebe ed Era, coppa, 460-450 a.C., Berlino, Staatler Museum.

Ebe ed Era (part.), vaso, 460-450 a.C., Londra, British Museum.



Ebe ed Era, anfora, 450 a.C., Vienna, Kunsthistorisches Museum.

ADDENDUM

Ebe ed Era, anfora, 450 a.C., Siracusa, Museo Regionale.

Ebe e Zeus, alabastro, 450 a.C., Karlsruhe, Bad. Landesmuseum.

ADDENDUM

Ebe e Zeus, cratere, 450 a.C., New York, Metropolitan Museum of Art.

ADDENDUM

Ebe e Zeus, anfora, 450 a.C., Siracusa, Museo Archeologico "Paolo Orsi".

ADDENDUM

Ebe e Zeus, lekythos, 450 a.C., Ascona, Galleria Serodine.

Ebe ed Eracle (part.), bassorilievo, II metà del V secolo a.C., Napoli, Museo Nazionale.

ADDENDUM

Ebe e Zeus, anfora, 450-440 a.C., South Hadley, (Mass.), Mount Holyyoke College Art Museum.

Ebe e Ganimede, cratere a colonnette, 450-440 a.C.,Parigi, Cabinet des Medailles, Bibliothèque Nationale.

Ebe nell'assemblea degli Olimpi, fregio est del Partenone, 447-432 a.C., Atene, Museo dell'Acropoli e Londra, British Museum.

Ebe ed Era (part.), vaso, 440 a.C., New York, Metropolitan Museum of Art.

ADDENDUM

Ebe, bassorilievo in marmo, 430 a.C., Le Pirée, Museo Archeologico.

Giuramento di Paride (part.), cratere, 420-410 a.C., San Pietroburgo, Ermitage.

Ebe Ganimeda (part.), capitello in calcare, 430-380 a.C., Amburgo.

ADDENDUM

Ebe Ganimeda, capitello in calcare, 430-380 a.C., Berlino, Staatlhiche Musehen.

ADDENDUM

Ebe, Filunte, 431-370 a.C.

ADDENDUM

Ebe, bassorilievo attico in marmo, 425-420 a.C., Atene, Museo Nazionale.

ADDENDUM

Ebe nella cerchia di Afrodite, 425 a.C., Atene, Museo Nazionale.

ADDENDUM

Ebe ed Era, gruppo scultoreo, 423-417 a.C., perduto.

ADDENDUM

Ebe ed Efesto, cratere a volute, 420 a.C., Ferrara, Museo Nazionale.

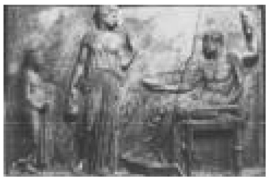
Ebe, cratere attico, 420 a.C., Ruvo, Museo Jatta.

ADDENDUM

Ebe nella cerchia di Era, cratere in calice, 420-410 a.C., San Pietroburgo, Ermitage.

ADDENDUM

Ebe nella cerchia di Era, cratere in calice, 420-410 a.C., San Pietroburgo, Ermitage.



Ebe e Zeus, rilievo attico in marmo, 400 a.C., Roma, Musei Vaticani, Sala degli originali greci.

Ebe e Zeus, rilievo attico in marmo, 400 a.C., Londra, British Museum.

Ebe ed Eracle (part.), piatto antico, 400-390 a.C., Philadelphia, The University of Pennsylvania, Museum of Archaeology and Anthropology.

ADDENDUM

Ebe e Ganimede, cratere in calice, 400-375 a.C., Pavia, collezione privata.

ADDENDUM

Ebe Ganimeda, frammento in calcare, IV sec. a.C.

ADDENDUM

Ebe Ganimeda, cratere, 390-380 a.C., Cambridge, (Mass.).

ADDENDUM

Ebe ed Era, gruppo scultoreo, 370-340 a.C., perduto.

ADDENDUM

Ebe e le divinità riunite, rilievo, 350 a.C., Atene, Museo Nazionale.

Ebe, Zeus ed Era (part.), rilievo in marmo, IV secolo a. C., Parigi, Louvre.

Euixitheos e Oltos, Gli dei dell'Olimpo (part.), tazza attica, fine del IV secolo a.C.

Ebe ed Eracle (part.), hydrìa ionica, Roma, Museo di Villa Giulia.

ADDENDUM

Ebe Ganimeda, anfora, 330 a.C., Berlino, Staatlhiche Musehen.

ADDENDUM

Ebe Ganimeda, anfora, 330-310 a.C., perduta.

Ebe ed Efesto, anfora, 320 a.C., Foggia, Museo Civico.

ADDENDUM

Juventas, mosaico, 320-310 a.C., Piazza Armerina, Villa Imperiale del Casale.

Juventas (part.), bronzo con iscrizione, III secolo a.C., Roma, Musei Vaticani.

Juventas (part.), bassorilievo in marmo, 218 a.C., Roma, Villa Borghese.

ADDENDUM

Ebe Ganimeda, rilievo dell'arco di Costantino (proveniente dall'arco di Marco Aurelio), Roma.

ADDENDUM

Ebe Ganimeda, rilievo, Besançon, Porta Nera.

ADDENDUM

Juventas, bassorilievo in marmo, I sec. a.C., Roma, Musei Vaticani, Museo Chiaramonti.

ADDENDUM

Ebe Ganimeda, coppia di gemme, 50-25 a.C., San Pietroburgo, Ermitage.

Juventas, 2 a.C., Firenze, Uffizi .

Juventas (part.), cammeo in zaffiro blu, Inghilterra, collezione privata.

Juventas (part.), moneta d'oro, 140 d.C. ca.

Juventas (part.), parte del frontone del Tempio Capitolino, 176 d.C., Roma.

La fortuna nella ritrattistica settecentesca

ADDENDUM

Pierre Gobert, Giovane donna in veste di Ebe, dipinto, fine XVII - inizio XVIII secolo, Le Mans, Museo Tessé.

Pierre Gobert, *Charlotte-Aglaé d'Orleans, duchessa di Modena, in veste di Ebe*, dipinto, ante 1744, Versailles, Museo del Castello.

Jean-Marc Nattier, *Charlotte de Rohan-Guemenée, principessa di Masseran, marchesa di Crevecoeur in veste di Ebe*, dipinto, 1737, Versailles, Museo del Castello.

Robert Tournières, *Ritratto di donna in veste di Ebe*, dipinto, 1742, San Pietroburgo, Ermitage.

Jean-Marc Nattier, *La duchessa di Chaulnes in veste di Ebe*, dipinto, 1744, Parigi, Louvre.

Jean-Marc Nattier, *Ritratto di giovane donna in veste di Ebe*, dipinto, 1744, Chantilly, Museo Condé.

Jean-Marc Nattier, *Louise Henriette di Borbone-Conti in veste di Ebe*, dipinto, 1744, Stoccolma, Museo Nazionale.

ADDENDUM

Nicolas de Largillière, *Donna sconosciuta in veste di Ebe*, dipinto, 1746, Barnard Castle, Bowes Museum.

Marianne Loir, *Giovane donna in veste di Ebe*, seconda metà del XVIII secolo, collezione privata.

Jean-Marc Nattier, *Madame de Caumartin in veste di Ebe*, dipinto, 1753, Washington, National Gallery of Art.

Joshua Reynolds, *Mrs. Pownall in veste di Ebe*, dipinto, 1762, collezione privata.

Jean-Marc Nattier, *Madame Victoire, figlia di Luigi XV*, in veste di Ebe, dipinto, Versailles, Museo del Castello.

ADDENDUM

Benjamin West, *Mrs Worrell in veste di Ebe*, dipinto, 1770, Londra, Tate Gallery.

Augustin Pajou, *Madame du Barry in veste di Ebe*, disegno, 1771, collocazione sconosciuta.

Joshua Reynolds, *Miss Mary Meyer in veste di Ebe*, dipinto, 1772, Rushbrooke Hall, West Suffolk, Rothschild Collection.

François-Hubert Drouais, *La Delfina Maria Antonietta in veste di Ebe*, dipinto, 1773, Chantilly, Museo Condé.

Augustin Pajou, *Madame du Barry in veste di Ebe*, 1776, collezione privata.

ADDENDUM

George Romney, *Elisabeth Warren in veste di Ebe*, dipinto, 1776.

George Romney, *La viscontessa Bulkeley in veste di Ebe*, dipinto, 1776.

George Romney, *Catherine Vernon in veste di Ebe*, dipinto, 1777, collezione privata.

Angelica Kauffmann, *Ebe*, dipinto, 1780, Inghilterra, Warwick Castle.

Joshua Reynolds, *Sophia Musters in veste di Ebe*, dipinto, 1785, Londra, Kenwood House.

Gavin Hamilton, *Lady Hamilton in veste di Ebe*, dipinto, 1786, Londra, collezione privata.

Elisabeth Vigée Lebrun, *Anne Pitt in veste di Ebe*, dipinto, (post 1792), San Pietroburgo, Ermitage.

Scheda mitologica e iconografica di Ebe

Figura mitologica e insieme personificazione di un concetto, Ebe, "Giovinezza", è presente già a partire dalle fonti letterarie più antiche: secondo Omero ed Esiodo è figlia di Zeus ed Era (Hes. *Theog.* 921-23; 950-53; Hom. *Od.* XI, 604). Omero la descrive come ancella di Era (*Il.* IV, 722-723); come premurosa sorella che lava e riveste il fratello Ares reduce dalla battaglia (*Il.* IV, 905), come compagna di Afrodite nella danza (*H. Ap.* 194-96).

Nata secondo Pindaro dallo splendore dell'oro (*O.* 6, 57-58; *P.* 9, 109-111) Ebe non lascia mai l'Olimpo, dove, in accordo con fonti più tarde (schol. Hom. *Il.* 20, 234c Erbse; Luc. *D. deor.* 5, 2; Nonn. *Dion.* 8, 94-96; 14, 430-33; 19, 215-18), svolge la funzione, precedendo Ganimede in questo compito o assieme a lui, di coppiera degli dei: distribuendo nettare e ambrosia, Ebe garantisce l'immortalità agli Olimpi.

Ebe-Giovinezza è dunque figlia, compagna e servitrice degli dei: il suo "nome parlante" la situa in quel terreno liminare del linguaggio metaforico per cui la personificazione è da un lato mero artificio letterario e poetico, dall'altro è una figura mitologica che, pur non avendo una personalità ben individuata, è in grado di svolgere una funzione specifica (tanto da essere degna di ottenere culti religiosi), pur in posizione attributiva rispetto alle divinità maggiori. Infatti, come sorella di Ares, "Giovinezza" è associata all'impeto della guerra, mentre come ancella di Era e di Afrodite entra nelle *timài* femminili della bellezza, del desiderio amoroso e del matrimonio.

Oltre al suo ruolo "funzionale" nei confronti degli altri dei, Ebe non ha una storia mitica propria. L'unico episodio che le conferisce un certo spessore mitico, ma non un'autonomia individuale, riguarda il suo matrimonio con

un eroe che ha invece una notevole importanza nel sistema politeistico greco. Le fonti (Hom. *Od.* XI, 602-03; Hes. *Theog.* 950-55; Pind. *I.* 4, 76-78; *N.* 1, 70-72; 10, 17-18; Eur. *Her.* 910-918; Theokr. 17, 28-33; Diod. 4, 39, 2-3; Ov. *Trist.* 3, 5, 42) sono infatti concordi nel fare di Ebe la sposa di Eracle: l'eroe, assunto al cielo alla fine delle sue fatiche, insieme all'immortalità conquistata, ricevette in premio la dea. Questo matrimonio è simbolo dell'accesso da parte dell'eroe – unico *brotòs* giunto a condividere con gli altri dei la caratteristica loro peculiare, l'immortalità – anche all'eterna giovinezza (a differenza di quanto accadde a Titone, sposo di Eos-Aurora, immortale ma destinato ad invecchiare eternamente).

In connessione con il nucleo mitico delle vicende di Eracle, Ebe possiede secondo alcune fonti anche il potere di ridare la giovinezza ai mortali (Eur. *Her.* 843-866; Ov. *Met.* IX, 397-401): la dea riesce a ringiovanire il vecchio Iolao, gemello dell'eroe, e a donargli anche la forza necessaria per combattere contro Euristeo.

La fonte principale che riporta informazioni riguardanti le attestazioni di culto attribuite alla dea è costituita dalla *Guida della Grecia* di Pausania: l'autore ci informa della presenza di un santuario "di epoca antica" costruito sull'acropoli di Fliunte (II, 12, 4) dedicato ad Ebe o Ganimeda, come la chiamavano i Fliasii (II, 13, 3). Con l'appellativo di "Dia" inoltre, Ebe era adorata anche a Sicione (Strab. 8, 6, 24). Pausania parla anche del santuario dell'Heraion di Argo, presso Micene, dove la statua crisoelefantina di Ebe, opera di Naucide, era posta accanto a quella di Era (II, 17, 5). Inoltre, in un luogo sacro ad Eracle, l'Herakleion di Cinosarge, sorgevano due statue di Eracle ed Ebe (I, 19, 3). Un'altra statua di Ebe appariva vicino a quella di Era: era opera di Prassitele ed era conservata nel santuario di Mantinea (VIII, 9, 3). I reperti epigrafici permettono infine di ricostruire la presenza del culto di Ebe anche a Egina e sull'Imetto.

Nelle testimonianze vascolari più antiche a noi giunte, Ebe è rappresentata su un carro durante il matrimonio con Eracle (hydria ionica, Roma, Museo di Villa Giulia): il tema del carro come veicolo dell'apoteosi dell'eroe resterà frequente anche durante tutta l'età classica. Gli attributi iconografici della dea, a partire dal VI secolo a.C., quando Ebe comincia a svincolarsi dalla figura di Eracle, sono l'ampolla e il calice: nelle immagini la sua funzione di coppiera risulta dunque diffusa prima dell'attestazione di questo ruolo nelle fonti letterarie. A volte porta sul capo una corona di fiori o viticci, o un cesto di frutta. Per lo più pudica in Grecia, Ebe è

parzialmente o totalmente denudata nelle rappresentazioni italiote e in Etruria. L'iconografia generica di questa figura, assimilabile alla forma archetipica della *kore*, ne rende spesso difficile il riconoscimento e l'identificazione.

Nelle rappresentazioni vascolari solitamente Ebe è presente alle feste degli dèi e alle assemblee divine (cratere a colonnette, 460 a.C., New York, collezione Woodner). Raramente è raffigurata da sola, e quando questo accade è spesso accompagnata da un'iscrizione che la identifica. Dalla metà del V secolo Ebe è a volte raffigurata con le ali, e allora si confonde con Nike o con Iris, che appare spesso vicino a Era e Zeus come loro messaggera. Spesso anche Ebe è raffigurata vicino ad Era, o a Zeus che appare anche sotto le sembianze di un'aquila: l'uccello sacro a Zeus si appresta ad abbeverarsi dalle mani di Ebe, ma a volte l'aquila è rappresentata nell'atto di sollevare la fanciulla da terra, similmente alle raffigurazioni più diffuse di Ganimede: così è ad esempio nelle colonne provenienti dalle tombe di Taranto (capitello in calcare, 430-380 a.C., Amburgo).

A volte Ebe assiste anche alla nascita di Atena assieme alla sorella Ilizia (anfora, 570 a.C., Parigi, Louvre) e al giuramento di Paride (cratere, 420-410 a.C., Leningrado, Ermitage), o è raffigurata nel contesto del ritorno di Efesto (cratere a volute, 420 a.C., Ferrara, Museo Nazionale) e della gara di Marsia (cratere attico, 420 a.C., Ruvo, Museo Jatta). Ebe appare anche al fianco di Ares (bassorilievo attico in marmo, 425-420 a.C., Atene, Museo Nazionale), di Dioniso (vaso attico, 580 a.C., Londra, British Museum), e nel circolo di Afrodite (epinetron, 425 a.C., Atene, Museo Nazionale).

A Roma il culto di Ebe, identificata con la indigena Juventas, fu introdotto assai precocemente: la prima raffigurazione conosciuta risale al III secolo a.C. Rispetto al mito greco, a Roma viene ulteriormente accentuato il suo significato allegorico, in senso politico e istituzionale.

Juventas ebbe due luoghi di culto: il primo era una cappella situata nel tempio capitolino, all'ingresso della cella di Minerva. Una leggenda narrava che tutte le divinità del Campidoglio si ritirarono per far costruire sul colle un tempio dedicato a Giove, tranne Terminus e Juventas, ai quali dovettero quindi essere conservate due cappelle nel nuovo edificio (Liv. 5, 54, 7; Gell. *Noc. Att.* XII, 4). Il secondo santuario romano si trovava nelle vicinanze del Circo Massimo: il tempio lì situato era stato promesso nel 207 a.C. dal console Livio Salinatore, poiché pare che durante la battaglia

di Metauro il console, già uomo di una certa età, avesse ricevuto da Juventas la forza della gioventù (Liv. 36, 36, 5-6).

Secondo le scadenze del "calendario religioso" romano, agli *adulescentes* che entravano nella classe degli uomini adulti, veniva imposto di lasciare una moneta come offerta di devozione alla dea della giovinezza, e anche da parte dello Stato, all'inizio di ogni anno, venivano offerti dei sacrifici alla dea (Dion. Hal. *Ant.* 4, 15). Juventas era patrona della stessa forza vitale che gli *iuvenes* portavano con sé, e la potenza di Roma dipendeva proprio dagli *iuvenes*, che la mantenevano sempre giovane. Nel periodo imperiale, Juventas mantenne il suo significato politico-militare, ma nonostante il contesto marziale la troviamo raffigurata nella maggior parte dei casi con una veste lunga, anche se a volte appare come un'amazzone, molto simile alla figura di Virtus, con la quale può essere confusa.

Antico *à la page*. Il "camerino d'alabastro" di Antonio Lombardo

Recensione della mostra: *Gli Este a Ferrara*, Ferrara, Castello Estense, 14 marzo / 13 giugno 2004

Alberto Anselmi, Daniele Pisani

Il 14 marzo scorso il Castello Estense di Ferrara è stato riaperto al pubblico dopo due anni di restauri, nel corso dei quali è stato compiuto il recupero di ulteriori spazi e realizzato il completo riallestimento del percorso espositivo. La riconsegna dell'edificio alla città è stata recepita come l'occasione per riunire una ricca serie di opere e di documenti articolati in due mostre, aperte entrambe fino al 13 giugno. Una, dedicata alla corte ferrarese all'epoca degli Este, si propone di offrire una panoramica sugli interessi e sulle scelte che guadagnarono alla committenza ducale un ruolo di spicco nelle vicende artistiche italiane ed europee tra XV e XVI secolo; l'altra, alla prima strettamente connessa, riporta nel luogo d'origine quel che ancora rimane del celebre "camerino d'alabastro". La straordinaria qualità tecnica e la raffinatissima cultura antiquaria espresse nei fregi che ornavano questo ricercato studiolo, voluto da Ercole I e da suo figlio Alfonso quale *summa* della scultura contemporanea, valgono da sole la visita al Castello.

La notizia del lauto compenso versato dalla corte estense ad Antonio Lombardo nel febbraio del 1505, pochi giorni dopo l'incoronazione di Alfonso, induce a credere che il progetto di un camerino in marmi mischi e porfidi rari decorato da fregi scultorei, fosse già stato avviato prima della morte di Ercole I, avvenuta il 25 gennaio del medesimo anno. Il rapido trasferimento a Ferrara dello scultore – la cui presenza vi è documentata sin a partire dal 1506 – offrirebbe un'ulteriore conferma a questa ipotesi.

Attiva principalmente a Venezia, la bottega di Pietro Lombardo, presso cui lavoravano i due figli Tullio e Antonio, rappresentava nei primi anni del Cinquecento uno dei vertici di quella cultura antiquaria che tanto fascino doveva esercitare sulla corte estense. Che Ercole, appassionato collezionista di marmi, mecenate di Cesariano (che proprio a Ferrara stava lavorando alla traduzione di Vitruvio) e di Prisciani (a sua volta impegnato a tradurre al duca gli scritti architettonici di Alberti) si fosse rivolto proprio a uno scultore come Antonio non desta, quindi, sorpresa; nemmeno in seguito, d'altronde, la corte ferrarese avrebbe mitigato la propria accentuata passione per un antico al tempo stesso irreprensibile e fantastico.

Come il camerino si dovesse presentare non è noto; se ne conoscono unicamente l'ubicazione all'interno di quella via coperta che, scavalcando il fossato e la piazza, connetteva il Castello al Palazzo – e le dimensioni, tramandate da due stime redatte in occasione della devoluzione del ducato allo scadere del XVI secolo. Si può ipotizzare che il camerino – conformemente a una tradizione ormai piuttosto ben radicata nelle corti italiane – si presentasse come una piccola teca, come uno scrigno completamente rivestito di incrostazioni marmoree, pietre preziose, inserti ornamentali e pannelli narrativi, giustapposti gli uni agli altri in un vano delimitato, in alto, da un soffitto dorato. Nessuna illazione su come le lastre e i fregi fossero disposti risulta oggi lecita; certo è che l'impressione di fasto e ricchezza suscitata dalle sculture, dai porfidi e dai serpentini era tale che in brevissimo tempo la minuscola stanza divenne celebre e celebrata con il nome di "camerino d'alabastro". Auspicio dei curatori, del resto, è che lo studio comparato delle parti scolpite – consentito proprio dalla mostra, in cui sono stati riuniti tutti i fregi oggi a disposizione, altrimenti dispersi tra diverse collezioni – possa finalmente consentire una migliore comprensione della loro disposizione originaria tramite l'indagine indiziaria di eventuali tracce, relative al loro posizionamento, rimaste sul retro o sui bordi. Se, infatti, manca la totalità delle specchiature, di cui si è persa ogni traccia, nessuno dei fregi scultorei sembra essere andato perduto.

Quel che del camerino resta sono, dunque, trentacinque lastre marmoree finemente scolpite da Antonio Lombardo, che con esse raggiunge uno degli apici non solo della propria produzione ma di tutta la scultura antichizzante del primo decennio del Cinquecento. D'altro canto, la bottega dei Lombardo – osserva Matteo Ceriana, curatore della mostra e autore, nel catalogo, di un ottimo saggio garantiva "un lessico antiquario irre-

prensibile e la diretta contiguità con una cultura umanistica sofisticata", come quelli espressi nella *Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna, opera che, non a caso, appare in forte consonanza con l'esuberante repertorio d'immagini dispiegato da Antonio nei suoi capricciosi racemi; proprio per questo nelle tavole che accompagnano l'edizione del *Polifilo* stampata a Venezia nel 1499 presso Aldo Manuzio, si ritrovano un'atmosfera e delle suggestioni quanto mai affini a quelle del camerino. Il linguaggio all'antica proprio dei rilievi ferraresi di Antonio risulta così estraneo a quella "severità mantegnesca, petrosa e intransigente" perseguita da altri contemporanei, e aspira piuttosto a proporre un aggiornamento figurativo in termini antichizzanti di quella medesima sensibilità che nei romanzi cortesi cercava soddisfazione. Del resto, proprio intorno alla corte estense aveva da poco, forse non a caso, orbitato Boiardo; in un curioso rimando di scambi reciproci, d'altro canto, era stato proprio Pietro Lombardo a suggerire all'autore della *Hypnerotomachia* buona parte dei motivi architettonici.

L'intero apparato scultoreo del camerino, particolarmente quello delle quattro scene principali – *La contesa tra Minerva e Nettuno*, *La fucina di Vulcano*, *Naiade tra due Tritoni*, *Il trionfo di Ercole* – sembra proporre, come osserva Alessandro Ballarin, una sorta di antologia delle sculture antiche allora à la page, un giardino di statue in miniatura inteso a ricreare, suggerisce Ceriana, "in quel palazzo lontano dall'Urbe e in una città priva di monumentali vestigia antiche, una magnificenza romana". Gli stessi partiti architettonici che inquadrano i rilievi denunciano, tramite il ricorso al lessico ormai ben consolidato dei Lombardo, la volontà di conferire allo studiolo il carattere di un raffinato quanto ricercato "esercizio di stile", in cui sarebbe probabilmente eccessivo voler riconoscere, accanto a una tutto sommato scontata celebrazione della dinastia estense, un programma iconografico di particolare complessità. Si spiega anche con questo l'influsso che, a partire da quel momento, lo stile di Antonio avrebbe esercitato sulla produzione artistica ferrarese, tuttora ben avvertibile, più che nelle poche opere attribuite ad Antonio, come il portale di Palazzo Prosperi-Sacrati, nella ripresa e nella disseminazione di temi e motivi di sua ascendenza per tutta la città.

Un'ultima nota va riservata alla posizione assolutamente originale che il camerino occupava in seno alla città: almeno a partire dal Quattrocento, per una tradizione che si pretendeva risalire fino a Cicerone e a Plinio il Giovane, tali luoghi di studio e raccoglimento risultavano immancabil-

mente collocati in angoli appartati, tranquillamente affacciati su giardini o verdi campagne, oppure nella parte più privata e riposta del palazzo, spesso accanto alla camera del signore; lo s*peculum principis* di Alfonso, al contrario, si colloca, per una scelta quanto mai eccentrica ed eterodossa, proprio al di sopra del luogo più chiassoso e maleodorante dell'intera città, ossia il mercato del pesce e della carne. Risulta pertanto doveroso spendere qualche parola di lode nei confronti dell'allestimento disegnato da Gae Aulenti, che, forse nell'intento di evocare l'originaria collocazione del camerino, espone le opere di Antonio Lombardo su preziosi banconi di marmo, disposti lungo le pareti di quella che, grazie al rivestimento in pannelli di candido statuario lucido, può ben esser confusa con una macelleria.

Grazia e inquietudine: Botticelli e Filippino Lippi

Recensione della mostra: "Botticelli e Filippino. L'inquietudine e la grazia nella pittura fiorentina del Quattrocento", Firenze, Palazzo Strozzi 11 marzo / 11 luglio 2004

Sara Agnoletto

A Firenze, nell'evocativa sede espositiva di Palazzo Strozzi, modello di residenza privata nella Firenze della seconda metà del Quattrocento, opera dell'architetto Benedetto da Maiano, è allestita una mostra dedicata a Botticelli e al suo allievo Filippino Lippi. In mostra sono disposte e messe a dialogo tra loro 60 splendide opere, la maggioranza tempere brillanti e vivaci che affiancate moltiplicano la capacità di ogni singola immagine di incantare per la propria bellezza, connubio inscindibile di materia e senso. Di esse 30 sono di mano di Botticelli, 21 di Filippino. Questo corpus di opere restituisce una visione della produzione pittorica dei due artisti cronologicamente e tematicamente esaustiva, in grado di documentare l'evoluzione artistica dei due pittori e di rimandare al loro vissuto e al

contesto di cui furono protagonisti: la Firenze del secondo Quattrocento mediceo nell'età di Lorenzo il Magnifico e della renovatio laurenziana, e la svolta in seguito alla morte di Lorenzo nel 1492 e alle prediche di Savonarola.La mostra è così organizzata: una sezione è dedicata alle "Storie sacre e profane", una dedicata ai "Santi", una agli "Angeli", una alle "Madonne", una ai "Ritratti", una ad "Allegoria e Mito", una a "Gli anni di Savonarola" e una a "La rappresentazione del dramma religioso". La mostra è sottotitolata "L'inquietudine e la grazia", espressione sintetica dell'interpretazione critica che è esile chiave di accesso alle immagini in mostra; esile perché interamente affidata alla capacità comunicativa delle opere e alla capacità del visitatore di leggerle... o alle audioguide: inutile cercare ogni altro supporto scientifico che aiuti la loro comprensione.

Grazia, si legge nel testo di Michael Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, è la qualità per la quale Filippo Lippi viene lodato nell'epigrafe dettata per lui da Poliziano; ed è motivo di elogio anche per un altro artista, Desiderio da Settignano (1428-1464). "Gratia" è, secondo la definizione che ne diedero alcuni critici letterari, colleghi di Landino, il prodotto di "varietà" e "ornato", le due qualità che più avanti Landino attribuirà a Filippo Lippi, maestro di Botticelli, e che fecero parte dei precetti di Alberti, che nelle opere di Botticelli e del suo allievo Filippino trovarono espressione. Opere fatte di linee curve, mobili, flesse e sinuose, ma bilanciate; di contrasti di tinte e di diversità degli atteggiamenti delle figure.

Inquietudine si riferisce alla maniera drammatica elaborata da Botticelli nel rappresentare "istorie", maniera che l'artista sviluppò nella sua lunga attività (oltre quindici anni) di illustratore della *Divina Commedia* e che, seguendo gli insegnamenti di Alberti relativi all'espressione dei moti dell'animo, affida ai movimenti del corpo e delle membra, già all'inizio degli anni ottanta, mentre ancora per Filippino la descrizione del pathos suscitava scarso interesse. Drammaticità cui Botticelli e Filippino danno forma, ispirandosi e citando dall'Antico; ma nella pittura di quest'ultimo i riferimenti all'antico e la presenza di figure animate da azioni e pose cariche di pathos compariranno solo in seguito al suo soggiorno romano, datato tra il 1488 e il 1493.

Merita di essere ricordato anche il catalogo della mostra, curato da Daniel Arasse, Pierluigi De Vecchi e Jonathan Katz Nelson. Al suo interno ricorre spesso il nome di Aby Warburg, e l'eco della sua lezione è particolar-

mente presente nel contributo di Charles Dempsey, L*'amore e la figura della ninfa nell'arte di Botticelli*, che ha inizio con un'analisi della figura di Venere nel celebre quadro degli Uffizi uno degli oggetti di indagine della tesi di laurea di Warburg. Ricorrente è anche concetto di *Pathosformel*, utilizzato all'interno dello stesso saggio e in quello di Jonathan Katz Nelson, *Filippino nei ruoli di discepolo, collaboratore e concorrente del Botticelli*, per spiegare il recupero di *exempla* classici come mezzo per rispondere alle nuove esigenze espressive.

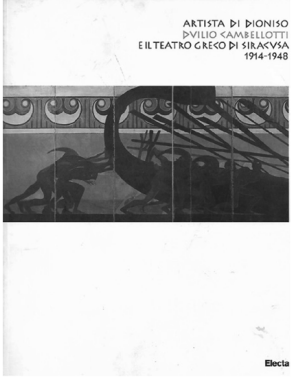
"Accettare e tradurre quel tanto di passato che aderisca allo spirito del dramma"

Recensione della mostra: "Artista di Dioniso, Duilio Cambellotti e il Teatro greco di Siracusa (1914-1948)", 23 maggio 2004 - 9 gennaio 2005; Palazzo Greco – Museo e Centro studi INDA, Corso Matteotti 29, Siracusa; catalogo Electa 2004

a cura della Redazione di Engramma

Dal 1914 al 1948 Duilio Cambellotti, protagonista di avanguardia nel panorama artistico nazionale del Novecento, collabora come scenografo, costumista e disegnatore con il Comitato per gli Spettacoli Classici fondato a Siracusa da Tommaso Gargallo, costituitosi poi in Istituto Nazionale del Dramma Antico.A novant'anni dalla nascita dell'Istituto, il Museo e Centro studi INDA, da poco inaugurato nella sede storica della Fondazione a Siracusa, offre ai suoi primi visitatori una importante retrospettiva sull'attività dell'artista al Teatro greco.

Nella sua trentennale esperienza siracusana, alla ricerca di una soluzione per la questione – allora urgentissima, e ancor oggi di grande attualità – di come far rivivere il teatro antico, Duilio Cambellotti affronta consapevolmente un percorso che lo porta a emancipare progressivamente il



suo stile da una iniziale "maniera archeologica", fino a sottrarre simboli, citazioni, orpelli, e a guadagnare finalmente una decisa "maniera architettonica".

Nei materiali presentati in mostra – dai plastici ai costumi, dai bozzetti alle foto di scena, dagli schizzi ai manifesti – si ripercorre concretamente l'itinerario che conduce, per tappe, dalla prima scenografia ideata da Cambellotti per *Agamennone* del 1914 all'ultima scenografia per *Orestea* del 1948: dalla prima Porta dei Leoni – fedele citazione di"una Grecia barbarica, inaspettata, dalle maschere d'oro e dai monumenti micenaici" recentemente portata alla luce dagli scavi di Schliemann – a un'ultima Porta dei Leoni che con l'originale archeologico si pone invece in dialogo critico.

Le parole stesse dell'artista – riportate su grandi cunei di ferro – accompagnano i visitatori, proponendo un netto itinerario di evoluzione teorica e insieme stilistica; i materiali sono presentati in dieci sezioni, dal I Ciclo di Spettacoli Classici del 1914 al X Ciclo del 1948.

In una riflessione a posteriori sull'esperienza maturata nel Teatro greco di Siracusa, Cambellotti riconosce come ''l'abilità peculiare dello scenografo consiste nel sapere accettare e tradurre quel tanto di passato che aderisca allo spirito del dramma; il resto saperlo rigettare, anche se esteticamente e archeologicamente possa sedurre; anzi proprio per questo". Ma l'artista, lungi dal rifiutare il confronto con l'Antico come sterile mimesi esornativa, lungo tutta la sua carriera guarda però costantemente ai modelli archeologici – siano essi le impressioni ricavate dal suo viaggio in Grecia, siano i reperti dei Musei archeologici di Roma, di Napoli e della stessa Siracusa – e con essi si misura. Duilio Cambellotti insegna che occorre interpretare l'estetica e non la lettera dei drammi classici: "rimuoverne la patina" per restituire la vividezza di quei colori, e così farsi catturare dallo spirito del dramma per ''colmare i secoli di distanza che separano lo spettatore dal drammaturgo" . Occorre – afferma l'artista – svegliare le figure del dramma antico dal "lungo letargo", ridare vita a quei "possenti fantasmi, ancora aleggianti su noi" per essere, come l'opera teatrale esige, anzitutto visivamente persuasivi.

La mostra di Siracusa si configura dunque come un saggio del patrimonio memoriale conservato dall'Archivio della Fondazione, preziosissimo per ricostruire quasi un secolo di teatro classico in Italia, ma non solo: la

scelta di esibire il 'caso Cambellotti' si propone anche come un esempio del peculiare, poliedrico rapporto degli artisti e degli intellettuali con il dramma antico, nella difficile sfida che vede tutti impegnati nel progetto di una sua rinascita.

"Cantami, o Diva, d'Hollywood l'Achille"
Recensione a: *Troy,* regia di Wolfgang Petersen (USA, 2004)

Lorenzo Bonoldi

La vitalità del mito antico si basa sulla sua malleabilità: l'assenza di un testo sacro e rivelatore alla base della 'religione' greca permette infatti l'esistenza di numerose varianti e di molteplici versioni di miti e leggende del mondo classico. Pertanto discrepanze rispetto alla versione omerica del mito di Troia si riscontrano numerose già in tutta la storia della mitografia e della drammaturgia antica. Questo assunto permette di affrontare in maniera serena la visione del film *Troy*, di Wolfgang Petersen. Come dichiarato nei titoli di coda, infatti, la pellicola è sì ispirata all'Iliade di Omero, ma non ha la pretesa di esserne la versione cinematografica.

Fugati in questo modo tutti i dubbi mossi dall'obiezione "in Omero la storia non è così" è possibile apprezzare alcune scelte del regista. Innanzitutto la ricostruzione di Troia in stile 'peplum' anni cinquanta è ricca di interessanti citazioni, a partire dai numerosi kuroi e korai disseminati

in vari angoli della città, per arrivare ai rimandi alle sculture cultuali di Nemrut che, pur nello stridore dell'anacronismo, riportano in primo piano la natura di 'Greci d'Asia' dei Troiani. All'occhio attento non possono poi sfuggire le riproduzioni dei gioielli del 'Tesoro di Priamo' ritrovato da Heinrich Schliemann nel 1872-1873, indossate nel film dalle donne della corte troiana.

Dal punto di vista delle dinamiche della tradizione, la figura più interessante del film è senza dubbio quella di Briseide (Rose Byrne), nella quale si riassumono i caratteri di altre figure della leggenda. In un cast dai pochi ruoli femminili, in cui oltre alla schiava prediletta di Achille figurano soltanto la bellissima Elena (Diane Kruger) e Andromaca (Saffron Burrows), a cui va aggiunta anche Teti (Julie Christie) in una brevissima apparizione iniziale, Briseide funge da personaggio versatile e sincretico, capace di supplire all'assenza di altre importanti figure femminili del mito di Troia.

Così la vediamo come Cassandra, vergine consacrata alla divinità che protegge la città, oggetto di violenza ai piedi della statua divina durante il sacco di Troia e principessa concupita da Agamennone come schiava-amante da portare in trofeo a Micene. Al contempo la si riconosce anche come Polissena, abbracciata ad Achille nel momento in cui, all'interno del sacello di Apollo, la freccia scoccata da Paride trafigge mortalmente il vulnerabile tallone dell'eroe. E proprio in questa scena si riconosce un altro abile gioco messo in scena della regia, tutto basato sullo scarto fra il 'non detto' nel film e il bagaglio culturale dello spettatore: l'episodio della morte di Achille, legata al mito della vulnerabilità del Pelide, non è spiegato all'interno del film ma rimanda a conoscenze dello spettatore che si danno per scontate in quanto 'classiche'.

Anche in mezzo agli errori e alle discrepanze messe in luce da gran parte della critica, ciò che è interessante per la riflessione sulla Tradizione Classica è il fatto che, a secoli di distanza dall'invocazione intonata da Omero all'inizio dell'Iliade, ancora una volta una musa – in questo caso la decima – continua a cantare le gesta di eroi a cui la fama ha donato l'immortalità tanto agognata.

Donne, barbare, streghe

Recensione di: Mara Meimaridi, *Le streghe di Smirne*, Edizioni e/o, Roma 2004

Maria Bergamo

Un rocambolesco e divertentissimo turbinio di persone, religioni, epoche storiche e rivolgimenti sociali per questo romanzo neogreco: ricette di polpette insieme a filtri e malocchi; come conquistare il mondo con la produzione di creme di bellezza; illuminazioni sapienziali per la più raffinata e astuta gelosia; il binomio archetipale madre-figlia dispiega la sua potenza nell'ascesa sociale più sfacciata; Grandi Madri e divinità oscure iniziano alle arti dell'arricchimento tramite marito facoltoso.

La trama si svolge intorno alle avventure di Eftalìa e Katina, richiamate alla memoria dai sortilegi di una loro inconsapevole e illuminata discendente. Il loro arrivo in completa miseria dalla Cappadocia nella cosmopo-

lita Smirne a cavallo tra il XIX e il XX secolo determina la ferrea volontà di risollevarsi, sfruttando senza pietà ogni astuzia e cattiveria. Nell'incontro con la Madre Attarte sta la svolta sapienziale, che si mescola però al coro di improbabili comari greche, prostitute turche e dame dell'alta borghesia mercantile e coloniale francese e inglese, creando una vera società parallela individuata da una sola caratteristica: essere donna. Infatti, dietro alla poliedricità dei fili narrativi si legge un romanzo molto interessante per la stratificazione dei significati: lo spaccato storico descrive la cultura greca e quella turca nella loro difficile convivenza, e l'ingresso della cultura europea è visto come ridicola e fallimentare imposizione dagli occhi di un popolo fiero e antico.

Ma le religioni e le razze si mescolano e cadono non appena si scopre la verità della vita di una persona. Dimensione questa che sembra apparire come prerogativa del femminile: tutta la lotta delle protagoniste, l'affondare della loro potenza in arcani, come la creazione di creme rassodanti e le astuzie per soggiogare gli uomini che diventano solo strumenti, è in realtà la lotta di due donne povere ed emarginate per il riconoscimento della loro intelligenza e libertà, del loro valore, del loro diritto all'uguaglianza sociale.

Il mito e i suoi archetipi divengono allora la fonte sotterranea a cui attingere la forza, la volontà e l'ironia sorniona per definire e riscattare l'altra parte del cielo.

"Fin dalla mia giovanezza mi son grandemente dilettato delle cose di architettura"

Recensione a: Andrea Palladio, *L'antichità di Roma. 1567*, presentazione di Francesco Paolo Fiore, Il Polifilo, Milano 2006

Daniele Pisani

L'antichità di Roma costituisce con ogni probabilità la prima opera letteraria di Andrea Palladio edita a stampa. Pubblicata sia a Roma che a Venezia nel 1554, essa riscuoterà nei due secoli successivi un enorme successo editoriale, con almeno una novantina di ristampe (spesso all'interno di compilazioni), prima di venire eclissata dalla fama dall'*opus magnum* dell'architetto vicentino; di recente, con la ripubblicazione all'interno del volume con i palladiani *Scritti sull'architettura* curata da Lionello Puppi e ora con l'edizione a cura di Francesco Paolo Fiore, *L'antichità di Roma* viene riproposta all'attenzione degli studiosi.

L·ANTICHITA
DI ROMA
DI M. ANDREA PALLADIO,
Raccolta breuemente da gli auttori antichi, & moderni.
Di nuouo riſtampata, & corretta.
R O M A.
Appreſſo Giulio Bolano, de gli Accolti. MDLXVII.

La genesi del libro non è mai stata chiarita. Non è noto quando e dove Palladio si sia dedicato alla sua redazione, non è noto se Palladio si sia dedicato all'impresa per volontà propria, su altrui suggerimento o su richiesta dell'editore; non è noto neppure l'editore per cui, nel 1554, l'opera venne per la prima volta pubblicata (Vincenzo Lucrino a Roma o Mattio Pagan a Venezia?).

Quanta Roma fuit, ipsa ruina docet: tale è, come ben illustra il proemio *Alli lettori*, il *topos* che fa da premessa a *L'antichità di Roma*. Gli antichi romani – sostiene Palladio – hanno "molti più nobili e grandi edifici fabbricati in Roma [...] che non si veggono oggi chiaramente in piedi"; eppure è ancora possibile dare conto della grandezza dell'antica Roma; il compito che Palladio si accolla è di farlo "con quanta più brevità ho potuto". In effetti, nell'edizione del 1554 *L'antichità di Roma* conta non più di 32 pagine in ottavo. La struttura adottata da Palladio per organizzare il materiale in un discorso è però composita e, con il procedere delle pagine, si fa più confusa. Dopo un primo paragrafo che ha come oggetto la storia di Roma (*Dell'edificazione di Roma*) vi è una serie di paragrafi dedicata non solo a tipi di edifici (mura, porte, vie, ponti, acquedotti, terme, circhi, teatri, anfiteatri, fori, archi trionfali, "colonne memorande"...) ma anche a tipi di luoghi (ad esempio colli, "clivi", prati) o a luoghi ed edifici specifici (Velabro, Campo Marzio, Isola Tiberina, Campidoglio...); a questo si aggiungono, nella parte conclusiva, paragrafi su caratteristiche (*Del numero del popolo romano*; *Della ricchezza del popolo romano*), eventi (*Di alcune feste e giuochi che si solevano celebrare in Roma*), cariche (*De' sacerdoti, delle vergini vestali, vestimenti, vasi e altri instrumenti fatti per uso delli sacrifici e suoi institutori*), istituzioni (*De' trionfi e a chi si concedevano e chi fu il primo trionfatore e di quante maniere erano*) e costumi (*Della buona creanza che davano ai figliuoli*; *Della separazione de' matrimoni*) dell'antica Roma; quindi, alcuni incongrui accenni alla Roma coeva (*Del palazzo papale e di Belvedere*), una *Recapitulazione dell'antichità* che sola si spiega come l'innesto – e chissà, poi, perché non depennato, o integrato nel discorso – di fonti non rielaborate, e infine la chiusa dell'opera intera con un paragrafo di argomento tutt'altro che centrale (*Quante volte è stata presa Roma*) nell'economia del discorso che, tuttavia, consente a Palladio di volgere uno sguardo sul nuovo ruolo assunto dalla città come capitale della Cristianità ("E benché sia stata tante volte presa e guasta, nondimeno è ancora in piedi, essendogli in essa la sedia del santissimo vicario del Signor nostro Giesù Cristo").

L'antichità di Roma è, pertanto, un testo dalla debole articolazione argomentativa; a tratti, si pone anzi come un centone, come la raccolta disordinata di un materiale a cui Palladio non sembra in grado di dare forma. Rispetto alla *Descritione delle chiese di Roma*, che egli pubblica sempre presso Lucrino e sempre nel 1554, *L'antichità di Roma* si distingue nella struttura perché aspira a porsi come qualcosa di diverso e di più complesso che una guida per i visitatori dell'Urbe. Eppure, le sue manchevolezze sono palesi; resta ancora aperta la questione fondamentale: se esse siano da ricondursi alla stesura giovanile, frettolosa e/o occasionale dell'opera. Rispetto agli studi condotti da Palladio sulle antichità romane, testimoniati ad esempio dai suoi disegni, sussiste comunque uno iato innegabile; dell'enfatica dichiarazione programmatica, contenuta nel proemio, di aver inteso superare le precedenti trattazioni sull'argomento grazie a uno studio sui manufatti condotto in prima persona ("Anco ho voluto vedere e con le mie proprie mani misurare il tutto"), *L'antichità di Roma* presenta in altri termini assai scarse tracce. La distanza rispetto ai *Mirabilia urbis Romae* forse non è così marcata come parrebbe a prima vista; e la dichiarazione – contenuta nel proemio delle edizioni del 1554 e scomparsa nella versione del 1567 – secondo cui *L'antichità di Roma* avrebbe tratto spunto dal desiderio di replicare a "un certo libretto intitolato *Le cose maravigliose di Roma*, tutto pieno di strane bugie", nel "desiderio d'intendere veramente l'antiquità", sembra porsi come una mera petizione di principio.

Per queste stesse ragioni, *L'antichità di Roma* sembra un'opera scritta lungi da Roma. I riferimenti puntuali ai manufatti, che testimoniano come Palladio li abbia visti e studiati, non mancano; ma il loro carattere estemporaneo suggerisce che Palladio li abbia integrati in un discorso organizzato – e organizzato, a prima vista, più per interesse personale che in vista di una pubblicazione – sulla base di fonti a stampa, che è l'autore stesso a elencare nel proemio: autori tanto antichi – Dionigi di Alicarnasso, Livio, Plinio, Plutarco, Appiano Alessandrino, Valerio Massimo, Eutropio – quanto moderni – Biondo Flavio, Fulvio, Fauno e Marliano. A ulteriore conferma di una stesura lungi da Roma, e forse – come già proponeva Lionello Puppi – assai precedente rispetto alla data di pubblicazione, vi è poi il fatto che Palladio sembra ignorare alcuni dei principali, e ben più evoluti, studi compiuti nei primi anni cinquanta nell'ambiente culturale romano – nel 1551 viene pubblicata la prima pianta in proiezione ortogonale di Roma, quella di Leonardo Bufalini; tra il 1552 e il 1553 vedono la luce gli studi condotti da Antonio Labacco e Pirro Ligorio sulle antichità di Roma. Se a questo si aggiunge che Palladio – come rammenta Fiore –

nel 1554 è un architetto già affermato, che con Giangiorgio Trissino ha già compiuto quattro viaggi di studio a Roma, che proprio nel 1554 è per la quinta volta a Roma insieme a Daniele Barbaro, con il quale collabora ormai da anni all'edizione commentata e illustrata del trattato vitruviano, che nel 1555 risulta (stando alla *Seconda Libraria* di Anton Francesco Doni) aver già "scritto et disegnate molte et bellissime cose pertinenti a tutte le sorte di edifitii", e che nel 1556 Barbaro annuncia come imminente la pubblicazione di "un libro sulle case private composto e disegnato da Palladio", i limiti de *L'antichità di Roma* non possono non condurre a suggerire una redazione giovanile e a distanza da Roma; a quest'ultima, infine, conducono anche alcune clamorose sviste, come quella relativa alla forma del Colosseo, che, così si afferma, sarebbe "di fuori [...] di forma rotonda, e di dentro di forma ovata".

Del resto, Paolo Gualdo – primo biografo di Palladio – pone sì in relazione la pubblicazione de *L'antichità di Roma* con il quinto viaggio compiuto dall'architetto a Roma, ma tra il viaggio e la pubblicazione del libro stabilisce un rapporto di pura concomitanza temporale ("Andò [Palladio a Roma] per la quinta volta con alcuni gentiluomini veneziani amici suoi, dove pure si diede a rivedere, misurare e considerare la bellezza e la grandezza di quei meravigliosi edifici e stampò anco a quel tempo un libretto di esse Antichità"). L'unica valida alternativa all'ipotesi di una redazione giovanile de *L'antichità di Roma* sembra quella – si veda ad esempio il recente contributo di Lionello Puppi, *Palladio. Introduzione alle architetture e al pensiero teorico* – secondo cui Palladio avrebbe assemblato nei pochi mesi della residenza romana appunti stesi precedentemente. In entrambi i casi, ovunque Palladio si sia dedicato alla scrittura, *L'antichità di Roma* costituisce in primo luogo uno spiraglio sulla formazione di Palladio, ossia di quella faticosa *Bildung* su cui negli anni avanzati egli tanto insisterà, come nella dedica dei *Quattro libri*: "Fin dalla mia giovanezza mi son grandemente dilettato delle cose di architettura, onde non solamente ho rivolto con faticoso studio di molt'anni i libri di coloro che con abbondante felicità d'ingegno hanno arricchito d'eccellentissimi precetti questa scienzia nobilissima, ma mi son trasferito ancora spesse volte in Roma et in altri luoghi d'Italia e fuori, dove con gli occhi propri ho veduto e con le proprie mani misurato i fragmenti di molti edifici antichi, i quali, sendo restati in piedi fino a' nostri tempi con maraviglioso spettacolo di barbara crudeltà, rendono anco nelle grandissime ruine loro chiaro et illustre testimonio della virtù e della grandezza romana".

Le conoscenze che Palladio mostra di possedere a proposito della storia degli antichi all'epoca della stesura de *L'antichità di Roma* paiono generiche. A un certo punto, ad esempio, egli sembra lasciar trapelare una preferenza per l'ordinamento politico repubblicano (Giulio Cesare, sostiene infatti, "occupò l'imperio e la libertà a un tratto"); si tratta però di una considerazione isolata, che altrove non trova conferma alcuna, sebbene l'argomento non sia estraneo agli interessi di Palladio, che più tardi, come noto, avrebbe redatto un discorso sull'esercito romano proprio come introduzione alla versione in volgare di Francesco Baldelli dei *Commentari* di Cesare. L'interesse per il trionfo, che ricorre di continuo, sembra a sua volta essere debitore della *Roma triumphans* di Biondo Flavio, piuttosto che di considerazioni personali.

Persino lo sguardo che Palladio rivolge all'architettura non conduce a una considerazione dell'antico sostanzialmente diversa – o più ricca – rispetto a quella dell'antiquaria quattrocentesca. L'occhio di Palladio sembra quello non di un architetto, ma di uno studioso. Forse non a caso, tra le fonti egli non annovera né Vitruvio né Alberti; a segnare implicitamente la distanza rispetto a *L'antichità di Roma*, nel *Proemio ai lettori* dei *Quattro libri* Palladio nominerà invece proprio Vitruvio e Alberti come le proprie principali fonti. Il testo è infarcito di *topoi* letterari (le porte, afferma ad esempio Palladio, "erano tutte fatte di sassi quadrati all'antica", traduzione letterale della formula *ex lapide quadrato*); ma soprattutto le competenze specifiche, 'professionali' dell'architetto non intervengono a offrire un contributo alla visione dei manufatti antichi. A distanziare Palladio dagli antiquari quattrocenteschi è, invece, il rivolgimento nel frattempo avvenuto, che si palesa nel distacco con cui all'architetto vicentino risulta ormai possibile osservare e considerare le rovine degli antichi. Attenuata sembra ormai essere l'angoscia per l'inarrestabile scomparsa delle testimonianze antiche; sopita l'ansia di compulsarle, raccoglierle e salvarle; perduto il carattere esemplare, di modello assoluto, incarnato negli sparuti ruderi distribuiti nei sette colli.

pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Elisa Bastianello
editing a cura di Sara Agnoletto
Venezia • marzo 2019

www.engramma.org

35
agosto/settembre
2004

La Rivista di Engramma n. 35

Centanni | Daniotti | De Maio | Ferlenga | Mazzucco | Moreno Neri
Petri | Pisani | Rachiele | Selmin | Vanzan

Mnemosyne a Venezia

a cura del Seminario Mnemosyne

edizioni**engramma**

Direttore
monica centanni

Redazione
daniela sacco, linda selmin, katia mazzucco, alessandra pedersoli, lorenzo bonoldi, federica pellati, maria bergamo, claudia daniotti, elizabeth thomson, giulia bordignon, giacomo dalla pietà, sara agnoletto, luana lovisetto, valentina rachiele, luca tonin, giovanna pasini, valentina rachiele, monica centanni

Comitato Scientifico
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, lionello puppi

© 2019
edizioni**engramma**
La Rivista di Engramma n. 35 | agosto/settembre 2004
www.engramma.it
Sede legale | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia
Redazione | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia
Tel. 041 2571461
this is a peer-revewed journal

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 | Bilderatlas Mnemosyne. Einleitung
Aby Warburg

17 | Backstage Mnemosyne
Monica Centanni, Alberto Ferlenga

19 | Studiare Mnemosyne, progettando una mostra sull'Atlante
Monica Centanni

37 | *Multum in parvo*
Fernanda De Maio

39 | Venezia 2004. L'Atlante in mostra
a cura del Seminario Mnemosyne

43 | Mnemosyne: l'Atlante della Memoria di Aby Warburg
Aby Warburg

47 | Aby Warburg (1866-1929): profilo
a cura del Seminario Mnemosyne

49 | Mnemosyne a Venezia: seminari e conferenze.
a cura di Daniele Pisani

51 | Intorno a Mnemosyne
a cura di Linda Selmin

61 | Giornata di studi sull'Atlante
a cura di Katia Mazzucco

67 | Mnemosyne, tappa Amburgo
Rolf Petri

75 | Mnemosyne, tappa Amburgo
Valentina Rachiele

83 | Mnemosyne, tappa Rimini
Moreno Neri

89 | Mnemosyne, tappa Baghdad
Anna Vanzan

91 | Mnemosyne, tappa Alessandria
Claudia Daniotti

93 | Mnemosyne, tappa Parigi.
Daniele Pisani

Bilderatlas Mnemosyne. Einleitung

Aby Warburg*

Bewußtes Distanzschaffen zwischen sich und der Außenwelt darf man wohl als Grundakt menschlicher Zivilisation bezeichnen; wird dieser Zwischenraum das Substrat künstlicher Gestaltung, so sind die Vorbedingungen erfüllt, daß dieses Distanzbewußtsein zu einer sozialen Dauerfunktion werden kann, deren Zulänglichkeit oder Versagen als orientierendes geistiges Instrument eben das Schicksal der menschlichen Kultur bedeutet. Dem zwischen religiöser und mathematischer Weltanschauung schwankenden künstlerischen Menschen kommt das Gedächtnis sowohl der Kollektivpersönlichkeit wie des Individuums in einer eigentümlichen Weise zur Hilfe: nicht ohne weiteres Denkraum schaffend, wohl aber an den Grenzpolen des psychischen Verhaltens die Tendenz zur ruhigen Schau oder orgiastischen Hingabe verstärkend. Es setzt die unverlierbare Erbmasse mnemisch ein, aber nicht mit primär schützender Tendenz, sondern es greift die volle Wucht der leidenschaftlich-phobischen, im religiösen Mysterium erschütterten gläubigen Persönlichkeit im Kunstwerk mitstilbildend ein, wie andererseits aufzeichnende Wissenschaft das rhythmische Gefüge behält und weitergibt, in dem die Monstra der Phantasie zu zukunftsbestimmenden Lebensführern werden. Um die kritischen Phasen im Verlauf dieses Prozesses durchschauen zu können, hat man sich des Hilfsmittels der Erkenntnis von der polaren Funktion der künstlerischen Gestaltung zwischen einschwingender Phantasie und ausschwingender Vernunft noch nicht im vollen Umfang der durch ihre Dokumente bildhaften Gestaltens möglichen Urkundendeutung bedient. Zwischen imaginärem Zugreifen und begrifflicher Schau steht das hantierende Abtasten des Objekts mit darauf erfolgender plastischer oder

malerischer Spiegelung, die man den künstlerischen Akt nennt. Diese Doppelheit zwischen antichaotischer Funktion, die man so bezeichnen kann, weil die kunstwerkliche Gestalt das Eine auswählend umrißklar herausstellt, und der augenmäßig vom Beschauer erforderten, kultlich erheischten Hingabe an das geschaffene Idolon schaffen jene Verlegenheiten des geistigen Menschen, die das eigentliche Objekt einer Kulturwissenschaft bilden müßten, die sich illustrierte psychologische Geschichte des Zwischenraums zwischen Antrieb und Handlung zum Gegenstand erwählt hätte. Der Entdämonisierungsprozeß der phobisch geprägten Eindruckserbmasse, der die ganze Skala des Ergriffenseins gebärdensprachlich umspannt, von der hilflosen Versunkenheit bis zum mörderischen Menschenfraß, verleiht der humanen Bewegungsdynamik auch in den Stadien, die zwischen den Grenzpolen des Orgiasmus liegen, dem Kämpfen, Gehen, Laufen, Tanzen, Greifen, jenen Prägrand unheimlichen Erlebens, das der in mittelalterlicher Kirchenzucht aufgewachsene Gebildete der Renaissance wie ein verbotenes Gebiet, wo sich nur die Gottlosen des freigelassenen Temperaments tummeln dürfen, ansah. Der Atlas zur Mnemosyne will durch seine Bildmaterialien diesen Prozeß illustrieren, den man als Versuch der Einverseelung vorgeprägter Ausdruckswerte bei der Darstellung bewegten Lebens bezeichnen könnte.

Er will in seiner bildmaterialen Grundlage zunächst nur ein Inventar sein der antikisierenden Vorprägungen, die auf die Darstellung des bewegten Lebens im Zeitalter der Renaissance mitstilbildend einwirkten.

Eine solche vergleichende Betrachtung mußte sich, besonders da systematisch zusammenfassende Vorarbeiten auf diesem Gebiet fehlen, auf die Untersuchung des Gesamtwerkes von wenigen Hauptkünstlertypen beschränken, dafür aber versuchen, durch eine tiefer eindringende sozialpsycholgische Untersuchung den Sinn dieser gedächtnismäßig aufbewahrten Ausdruckswerte als sinnvolle geistestechnische Funktion zu begreifen.

Schon 1905 war dem Verfasser bei solchen Versuchen die Schrift von Osthoff über das Suppletivwesen der indogermanischen Sprache zu Hilfe gekommen: er wies zusammenfassend nach, daß bei Adjektiven und Verben ein Wortstammwechsel in der Komparation oder Konjugation eintreten kann, nicht nur ohne daß die Vorstellung der energetischen Identität der gemeinten Eigenschaft oder Aktion darunter leidet, obwohl die formale Identität des wortgeformten Grundausdrucks wegfällt, sondern daß der

Eintritt eines fremdstämmigen Ausdrucks eine Intensifikation der ursprünglichen Bedeutung bewirkt.

Mutatis mutandis läßt sich ein ähnlicher Prozeß auf dem Gebiet der kunstgestaltenden Gebärdensprache feststellen, wenn etwa die tanzende Salome der Bibel wie eine griechische Mänade auftritt, oder wenn eine fruchtkorbtragende Dienerin Ghirlandajos im Stil einer ganz bewußt nachgeahmten Victorie eines römischen Triumphbogens herbeieilt.

In der Region der orgiastischen Massenergiffenheit ist das Prägewerk zu suchen, das dem Gedächtnis die Ausdrucksformen des maximalen inneren Ergriffenseins, soweit es sich gebärdensprachlich ausdrücken läßt, in solcher Intensität einhämmert, daß diese Engramme leidenschaftlicher Erfahrung als gedächtnisbewahrtes Erbgut überleben und vorbildlich den Umriß bestimmen, den die Künstlerhand schafft, sobald Höchstwerte der Gebärdensprache durch Künstlerhand im Tageslicht der Gestaltung hervortreten wollen.

Hedonistische Ästheten gewinnen die wohlfeile Zustimmung des kunstgenießenden Publikums, wenn sie solchen Formenwechsel aus der Pläsierlichkeit der dekorativen größeren Linie erklären. Mag wer will sich mit einer Flora der wohlriechenden und schönsten Pflanzen begnügen, eine Pflanzenphysiologie des Kreislaufs und des Säftesteigens kann sich aus ihr nicht entwickeln, denn diese erschließt sich nur dem, der das Leben im unterirdischen Wurzelwerk untersucht. Der Triumph der Existenz trat, von der Antike plastisch präfiguriert, in der ganzen erschütternden Gegensätzlichkeit von Lebensbejahung und Ich-Verneinung vor die Seele der Nachfahren, die sie auf den Heidensarkophagen Dionysos im Taumelzuge seines orgiastischen Gefolges erblickten und auf den römischen Siegesbögen den Triumphzug des Imperators. In beiden Symbolen Massenbewegung in der Gefolgschaft eines Herrschers; aber während die Mänade das im Wahnsinn zerrissene Böcklein zu Ehren des Rauschgottes schwingt, liefern römische Legionäre die abgeschnittenen Köpfe der Barbaren dem Caesar wie einen fälligen Tribut im geordneten Staatswesen ein (wie denn auch der Kaiser auf den Reliefs als Vertreter kaiserlicher Fürsorge für seine Veteranen gefeiert wird).

Freilich das Colosseum, wenige Schritte vom Konstantinsbogen, erinnert den Römer des Mittelalters und der Renaissance unerbittlich daran, daß der menschenopfernde Urtrieb im heidnischen Rom seine Kultstätte er-

zwungen hatte, und bis auf den heutigen Tag bleibt Roma die unheimliche Doppelheit des Siegerkranzes des Imperators und der Märtyrer.

Mittelalterliche Kirchenzucht, die in der Kaiservergottung ihren gnadenlosen Feind erlebt hatte, würde ein Monument wie den Konstantinsbogen zerstört haben, wenn sich nicht, durch später hineingesetzte Reliefstreifen begründet, die Heroismen des Kaisers Trajan unter dem Mantel des Konstantin hätten erhalten dürfen.

Die Kirche selbst hatte durch eine Sage, die noch bei Dante lebt, die gloriose Selbstherrlichkeit der Trajan-Reliefs in christliche Gesinnung umgewandelt. In der berühmten Erzählung von der Pietà des Kaisers gegen die Witwe, die um Recht flehte, ist wohl der feinsinnigste Versuch gemacht, durch energetisch invertierte Sinngebung das imperatorische Pathos in christliche Pietät zu verwandeln; der dahersprengende Kaiser auf dem Relief im Innern, der einen Barbaren überreitet, wird zum Rechtsprecher, der seinem Gefolge Halt gebietet, weil das Kind der Witwe unter die Hufe der römischen Reiter gekommen war.

Die Restitution der Antike als ein Ergebnis des neueintretenden historisierenden Tatsachenbewußtseins und der gewissensfreien künstlerischen Einfühlung zu charakterisieren, bleibt unzulängliche deskriptive Evolutionslehre, wenn nicht gleichzeitig der Versuch gewagt wird, in die Tiefe triebhafter Verflochtenheit des menschlichen Geistes mit der achronologisch geschichteten Materie hinabzusteigen. Dort erst gewahrt man das Prägewerk, das die Ausdruckswerte heidnischer Ergriffenheit münzt, die dem orgiastischen Urerlebnis entstammen: dem tragischen Thiasos.

Um das Wesen der Antike im Symbol einer Doppel-Herme des Apollo-Dionysos zu erblicken, bedarf es seit Nietzsches Tagen keiner revolutionierenden Attitude mehr. Im Gegenteil verhindert eher der oberflächliche Tagesgebrauch dieser Gegensätzlichkeitslehre bei der Betrachtung paganer Kunstgebilde insoweit ernst zu machen, daß man Sophrosyne und Ekstase vielmehr in der organischen Einheitlichkeit ihrer polaren Funktion bei der Prägung von Grenzwerten menschlichen Ausdruckswillens begreift.

Die ungehemmte Entfesselung körperlicher Ausdrucksbewegung, wie sie besonders in Klein-Asien im Gefolge der Rauschgötter sich vollzog, umfängt die ganze Skala kinetischer Lebensäußerung phobisch-erschütterten Menschentums von hilfloser Versunkenheit bis zum mörderischen

Taumel und alle mimischen Aktionen, die dazwischen liegen, wie sie im thiasotischen Kult gehen, laufen, tanzen, greifen, bringen, tragen, lassen in der kunstwerklichen Darstellung den Nachhall solch abgründiger Hingabe verspüren. Der thiasotische Prägerand ist geradezu ein wesentliches und unheimliches Kennzeichen dieser Ausdruckswerte, wie sie etwa auf antiken Sarkophagen zum Auge der Renaissance-Künstler sprachen.

In einer eigentümlichen Zwiespältigkeit versuchte nun die italienische Renaissance sich diese Erbmasse phobischer Engramme einzuverseelen. Sie war einerseits eine willkommene Anstachlerin für die neuen Freigelassenen des weltzugewandten Temperaments, die dem um seine persönliche Freiheit dem Schicksal gegenüber Kämpfenden den Mut zur Mitteilung des Unaussprechlichen verlieh.

Dadurch aber, daß diese Aufstachelung als mnemische Funktion vor sich ging, d. h. durch vorgeprägte Formen bereits einmal durch künstlerische Gestaltung geläutert war, blieb die Restitution ein Akt, der zwischen triebhafter Selbstentäußerung und bewußter bändigender formaler Gestaltung, d. h. eben zwischen Dionysos-Apollo, dem künstlerischen Genius den seelischen Ort anwies, wo er seiner persönlichsten Formensprache dennoch zur Eigenausprägung verhelfen konnte. Der Zwang zur Auseinandersetzung mit der Formenwelt vorgeprägterAusdruckswerte – sie mögen nun aus Vergangenheit oder Gegenwart stammen –, bedeutet [er indogermanischen Sprache] für jeden Künstler, der seine Eigenart durchsetzen will, die entscheidende Krisis. Die Einsicht, daß dieser Prozeß für die Stilbildung der italienischen Renaissance eine ungewöhnlich weittragende und bisher übersehene Bedeutung hat, führte zu dem vorliegenden Versuch der "Mnemosyne", die in ihrer bildmateriellen Grundlage zunächst nichts anderes sein will, als ein Inventar der nachweisbaren Vorprägungen, die vom einzelnen Künstler Abkehr oder Einverseelung dieser zwiefach herandrängenden Eindrucksmasse forderten.

Die entscheidende Phase in der Entwicklung des malerischen Monumentalstils der italienischen Renaissance spiegelt sich mit einer symbolischen Deutlichkeit, wie sie uns nur die wirkliche Geschichte vergönnt, in jenen Kunstwerken wider, die sich aus heidnischer und christlicher Zeit an die Gestalt Kaiser Konstantins knüpfen.

Von den trajanischen Reliefs an dem Triumphbogen, der Konstantins Namen trägt, obgleich nur wenige Reliefstreifen seiner Zeit angehören

(vgl. Wilpert), geht jenes imperatorische Pathos aus, das noch der Gebärdensprache später Nachfahren durch ihre rauschende und bestechende Eloquenz Weltgeltung verlieh, vor der freilich die feinsten pfadweisenden Werke des italienischen Auges ihr Recht auf folgehafte Führerschaft einbüßten. Die Konstantin-Schlacht des Piero della Francesca in Arezzo, die für innerliche menschliche Ergriffenheit eine neue unrhetorische Größe der Ausdrucksform entdeckt hatte, wurde gleichsam unter den Hufen des wilden Heeres zerstampft, das auf den Wänden der Stanzen unter dem Vorwande des Konstantin-Sieges einhergaloppieren darf.

Wie war in der Nachbarschaft Raffaels und Michelangelos ein solcher Leerlauf der künstlerischen Formensprache möglich? Daß die Freude an der großartigen Geste der antiken Skulptur im Zusammentreffen mit einem gleichgestimmten wiedererwachenden Sinn für das archäologische Echte zu einer so aufdringlichen Vorherrschaft der dynamischen Pathosformel all'antica führte, gibt für die Vehemenz des Vorganges eine lediglich ästhetische Erklärung.

Die neue pathetische Gebärdensprache der heidnischen Gestaltenwelt war ja nicht etwa einfach unter dem Beifall eines feinsinnigen Künstlerauges und eines gleichgestimmten erlesenen antiquarischen Geschmacks ins Atelier eingezogen.

Die Charakterisierung der Heidenwelt als formenklarer Olympier war vielmehr einer Periode mächtigen Widerstandes abgerungen worden, die trotz ihrer barbarischen Antiklassizität im äußeren Auftreten sich mit Recht als treue und autoritative Hüterin des antiken Erbes ansehen durfte. Diese zwei Masken sehr heterogener Herkunft, die jene humane Umrißklarheit der griechischen Götterwelt verdeckten, waren die nachlebenden monströsen Symbole der hellenistischen Astrologie und die im zeitgenössischen bizarren Realismus des Mienenspiels und der Tracht auftretende Gestaltenwelt der Antike *alla francese*.

Unter den Praktiken der hellenistischen Astrologie hatte sich die lichte Natürlichkeit des griechischen Pantheons zu einer Rotte monströser Gestalten zusammengeballt, die aus ihrer Undurchsichtigkeit als fratzenhafte Schicksalshieroglyphen zu humaner Glaubwürdigkeit zu erwecken die nachdrückliche Forderung einer Zeit sein mußte, die zum wiederentdeckten Wort der Antike nunmehr auch in der äußeren Erscheinung stilgemäße organische Übersehbarkeit forderte.

Die zweite Demaskierung, die man vom heidnischen Altertum zu fordern hatte, mußte sich gegen eine nur anscheinend harmlosere Vermummung richten, gegen den Trachtenrealismus alla francese, in dem sich auf flandrischen Bildteppichen oder Buchillustrationen ovidianische Dämonie oder livianische Römergröße vortrug.

Die Kulturhistorie ist freilich nicht gewohnt, die orientalisch-praktische, die nordisch-höfische und die italienisch-humanistische Auffassung der Antike als gleichstrebige Komponenten imProzeß der neuen Stilbildung zusammenzusehen. Man macht sich eben nicht klar, daß die Astrologen, die ihren Abumashar ganz richtig als getreuen Überlieferer ptolemäischer Kosmologie erkannten, mit subjektivem Recht behaupten konnten, daß sie peinlich getreue Überlieferungsbewahrer seien, wie ebenso die gelehrten Berater der Bildweber und Miniaturisten im Kulturkreis der Valois glauben durften – sie mochten gute oder schlechte Übersetzungen der antiken Schriftsteller vor sich haben –, daß sie die Antike in peinlicher Treue wieder auferstehen ließen.

Die Wucht des Eintritts der antikisierenden Gebärdensprache erklärt sich also indirekt aus dieser zweifach angeforderten reaktiven Energie, die die Wiederherstellung der umrißklaren Ausdruckswerte der Antike aus den Fesseln einer nicht homogenen Überlieferung beanspruchte.

Faßt man demgemäß Stilbildung als ein Problem des Austausches solcher Ausdruckswerte auf, so stellt sich die unerläßliche Forderung ein, die Dynamik dieses Prozesses in Bezug auf die Technik seiner Verkehrsmittel zu untersuchen. Die Zeit zwischen Piero della Francesca und der Raffael-Schule ist eine Epoche der beginnenden intensiven internationalen Bilderwanderung zwischen Norden und Süden, deren elementare Gewalt, sowohl was die Wucht des Einschlags wie den Umfang ihres Wandergebietes angeht, dem europäischen Stil-Historiker verdeckt wird durch den offiziellen "Sieg" der römischen Hochrenaissance. Der flandrische Teppich ist der erste noch kolossalische Typus des automobilen Bilderfahrzeugs, der, von der Wand losgelöst, nicht nur in seiner Beweglichkeit, sondern auch in seiner auf vervielfältigende Reproduktion des Bildinhaltes angelegten Technik ein Vorläufer ist des bildbedruckten Papierblättchens, d. h. des Kupferstiches und des Holzschnittes, die den Austausch der Ausdruckswerte zwischen Norden und Süden erst zu einem vitalen Vorgang im Kreislaufprozeß der europäischen Stilbildung machten.

Mit welchem Nachdruck und in welchem Umfange diese vom Norden importierten Bildträger in den italienischen Palazzo eindrangen, dafür nur ein Beispiel: um 1475 schmückten etwa 250 laufende Meter flandrischer Bildteppiche mit Darstellungen des bewegten Lebens aus Vorzeit und Gegenwart die Wände im stattlichen Bürgerhause der Medici, dem sie den ersehnten Glanz höfisch-fürstlicher Pracht verliehen. Aber neben ihnen durfte sich bereits eine unscheinbarere Kunstgattung zeigen, die ihre innere Überlegenheit als stilbildende Macht noch unter ihrem bescheidenen Auftreten als wohlfeile Leinwandbilder verbergen konnte; sie ersetzten durch die novità der Ausdrucksweise, was ihnen an Materialwert abging. Das von keiner burgundischen Ritterrüstung beschwerte Gebärdenspiel Pollaiuolo's trug die Heraklestaten in ihrem hinreißenden Enthusiasmus all'antica auf solchen Leinwandbildern vor.

Eine ins Urreich der heidnischen Religiosität wurzelnde Wiederherstellungssehnsucht kommt hinzu. Waren denn nicht die hellenistischen Sternbilder Symbole eines end-zeitlichen raptus in caelum, wie dementsprechend auch die ovidianischen Märchen, die den Menschen in die Hyle zurückwandeln, den raptus ad inferos versinnbildlichen? Die nur anscheinend rein äußerliche künstlerische Tendenz der Wiederherstellung der gebärdensprachlichen Umrißklarheit führte von selbst, d. h. der inneren Logik der gesprengten Fesseln entsprechend, zu einer Formensprache, die dem verschütteten tragischen, stoischen antiken Fatalismus angemessen war.

Durch das Wunderwerk des normalen Menschenauges bleiben in Italien im starren Steinwerk der antiken Vorzeit, Jahrhunderte überdauernd, den Nachfahren gleiche seelische Schwingungen lebendig.

Die Bildersprache der Gebärde, häufig durch Inschriften um die Sprache des Wortes, die sich auch ans Ohr wendet, verstärkt, zwingen durch solche gedächtnismäßige Funktion auf Architekturwerken (z. B. Triumphbogen, Theater) und Plastik (vom Sarkophag bis zur Münze) durch die unzerstörbare Wucht ihrer Ausdrucksprägung zum Nacherleben menschlicher Ergriffenheit in dem ganzen Umfange ihrer tragischen Polarität vom passiven Erdulden bis zur aktiven Sieghaftigkeit.

In der Triumphplastik feierte sich das Jasagen zum Leben in pomphafter Form, während die Sagen auf den Relies der Heldensärge den verzweif-

elten Kampf um den Aufstieg der Menschenseele zum Himmel in mythischen Symbolen vortrugen.

Wie nachdrücklich solche kirchenfeindlichen Elemente sich einprägen durften, beweist jene Reihe von über zwölf Sarkophagen, die eingemauert in der Treppenwange von S. Maria Aracoeli, wie Traumbilder aus der verbotenen Religion heilloser paganer Dämonie, den frommen Pilger bei seinem Aufstieg zur Kirche begleiten durften.

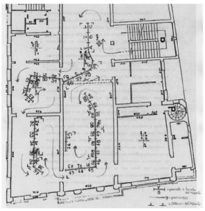
Diese Gegensätzlichkeit des Ich-Bewußtseins im äußeren Ausdruck verlangte von der stoffgebundenen Anschauungsweise des ausgehenden Mittelalters eine parallele ethische Auseinandersetzung zwischen pagan-kämpfender und christlich-ergebener Persönlichkeits-Empfindung.

Es gehört zu den eigentlich künstlerisch-schöpferischen Vorgängen im Zeitalter der sogenannten Renaissance, daß die Überlegenheit der dramatischen Umrißklarheit der antik sieghaften Einzelgebärden aus der Trajans-Epoche über die unklare Massen-Epik konstantinischer Epigonen nicht nur herausgefühlt, sondern geradezu als kanonische Pathosformeln in die Formensprache der europäischen Renaissance vom 15. bis 17. Jahrhundert unmittelbar vorbildlich in Umlauf gesetzt werden, sobald die Darstellung menschlich-bewegten Lebens als Aufgabe vorlag.

* L'Introduzione a *Mnemosyne* è l'unico testo compiuto di Aby Warburg sul progetto *Bilderatlas*. Warburg scrisse l'*Einleitung* nel 1929, ai fini della presentazione editoriale dell'Atlante. Su questo breve saggio, trasposto in redazione dattiloscritta da Gertrud Bing, sembra non esservi stata un'ulteriore revisione da parte dell'autore. Di seguito si pubblica il testo in lingua originale, secondo l'edizione a cura di Martin Warnke (con la collaborazione di Claudia Brink), Akademie Verlag, Berlin 2000, pp. 3-6. Una versione italiana del testo, ridotta e commentata, è pubblicata in Engramma, a cura di Giulia Bordignon.

Backstage Mnemosyne

Monica Centanni, Alberto Ferlenga



Mnemosyne – il grande progetto di Aby Warburg di un atlante sui temi e le forme della tradizione classica – soltanto a partire dal 1994, dopo più di settant'anni di oblio, è tornato accessibile e visibile, anche grazie a una eccezionale campagna di ricostruzione fotografica promossa dall'Associazione Culturale Mnemosyne e dal Centro Warburg Italia di Siena. Questa riproduzione, frutto di un lavoro lungo e accurato, dopo aver migrato nell'ultimo decennio tra Austria, Italia, Israele e Giappone, giunge ora a Venezia.

A Venezia da cinque anni è attivo un laboratorio di ricerca sul metodo warburghiano: come frutto di un lavoro corale, di approfondimento e di studio appassionato, il Seminario di tradizione classica e l'Associazione culturale Engramma curano l'allestimento veneziano di *Mnemosyne*, secondo una lettura che mette in evidenza la scansione della struttura interna dell'*Atlante*: la radiografia della sua ossatura e il gioco di intrecci e di rimandi interni. La struttura nervosa dell'*Atlante* riproduce il meccanismo complesso della tradizione classica 'occidentale', in uno spazio i cui

confini coincidono con una geografia del bacino del Mediterraneo, fino al settentrione di Amburgo, fino al Vicino Oriente di Baghdad.

La mostra, introdotta da un Seminario internazionale di studi su *Mnemosyne*, si colloca all'interno di un convegno organizzato presso lo IUAV dal Dottorato Internazionale di Architettura Villard d'Honnecourt sul tema dell'identità in Europa. Un'identità che è culture, spazi, luoghi profondamente intrecciati da relazioni logiche e analogiche, come quelle che nelle tavole di Warburg legano immagini apparentemente distanti e diverse: a svelare il sistema di compresenze, di ibridazioni, di scarti che costituisce un segno identitario per la cultura europea.

La Fondazione Ugo e Olga Levi, punto di riferimento della cultura cittadina, ospita nei suoi saloni ricchi di memoria e di storia il labirinto di Mnemosyne.

La mostra "ΜΝΗΜΟΣΥΝΗ. L'Atlante di Aby Warburg" approda a Venezia nel marzo del 2004, grazie a queste felici sinergie

Studiare Mnemosyne, progettando una mostra sull'Atlante
Dal diario di Venezia 2004

Monica Centanni

Nell'Atlante di Aby Warburg le coordinate della civiltà 'occidentale' si definiscono dinamicamente all'interno di limiti molto ampi: l'arco cronologico indagato scorre dalla civiltà sumerica all'età contemporanea; le coordinate spaziali circoscrivono una geografia storicamente e politicamente frammentata, ma culturalmente continua, i cui confini coincidono con un bacino allargato del Mediterraneo, fino al settentrione di Amburgo, oltre l'oriente di Baghdad.

L'Atlante racconta di culture, spazi e luoghi profondamente intrecciati da relazioni logiche e analogiche, come quelle che nelle tavole di Warburg legano immagini apparentemente distanti e diverse: a svelare il sistema di compresenze, di ibridazioni, di scarti che disegnano i dinamogrammi della cultura mediterranea ed europea.

L'Atlante come Mnemosyne

L'Atlante sarà un sistema estendibile di attaccapanni
sul quale spero di appendere tutti i panni,
piccoli e grandi, prodotti dal telaio del Tempo.
Aby Warburg

Le trame della vita e della Memoria – i gangli nervosi, i centri di smistamento delle informazioni, i ritmi alterni di persistenza e oblio, le articolazioni complesse della struttura di trasmissione del pensiero – sono riprodotte in Mnemosyne in forma di snodi e nessi sintattici, ramificazioni, citazioni e richiami interni, ripetizioni, riprese e riemersioni di forme e soggetti.

L'Atlante in questo senso è un'opera da studiare, ma anche un grande trattato di metodo: un trattato figurato, giuntoci privo di didascalie e delle spiegazioni che l'autore aveva previsto come necessarie. Mnemosyne invita perciò a viaggiare per le sue strade, adottando le figure appuntate sui pannelli come segnavia.

Zum Bild das Wort

> "La parola all'immagine": gli antichisti accettano ora che questo principio che ho sostenuto fin dall'inizio della mia attività, possa avere un'applicazione generale come metodo euristico.
> Aby Warburg

Il motto che Aby Warburg scelse per la sua impresa – *zum Bild das Wort,* "la parola all'immagine" – insegna in prima battuta la necessità di dare alle immagini l'importanza che ad esse spetta, e che nella storia della cultura occidentale è stata ad esse più volte contesa. *Zum Bild das Wort* ricorda che la nostra civiltà poggia i suoi fondamenti su un equilibrio fragilissimo e precario e che la minaccia iconoclasta – dalle battaglie contro le immagini del primo cristianesimo, ai *Bilderstürme* della Riforma cinquecentesca, fino ai roghi delle opere della *entartete Kunst* nella Germania nazionalsocialista – è sempre un fronte aperto, una guerra pronta a scatenarsi intestinamente. La parola all'immagine, dunque: perché ogniqualvolta prevale un'impostazione rigidamente ed esclusivamente logocentrica si produce un forte rischio di atrofia delle facoltà estetiche, e, di conseguenza, viene gravemente compromessa la capacità di pensare il mondo.

Ma il *Bilderatlas* chiama in causa anche direttamente il ricercatore e lo invita ad affrontare il viaggio armato dei ferri del proprio mestiere. Allo studioso Mnemosyne chiede di non lasciare le immagini sole, di non abbandonarle in balia della loro propria suggestione icastica: di non fidarsi troppo della loro muta, e accattivante, espressività. *Zum Bild das Wort* insegna anche la necessità di coniugare alle immagini parole congruenti

e appropriate. Dare parole alle immagini: restituire, anche, alla parola un ruolo ordinatore, un criterio di razionalizzazione della tempesta estetica che le immagini provocano. Ovvero, anche, inventare formule descrittive che contengano le espressioni del pathos in una necessaria misura di oggettivazione. O, ancora, tradurre l'eccedenza della *vis imaginalis* in eloquente precisione verbale.

> "L'Atlante costituisce un tentativo basilare di collegare visione filosofica e visione storica dell'immagine".
> Fritz Saxl

Perciò l'Atlante ha bisogno di essere visitato, ma anche di essere studiato in tutti i suoi materiali, editi e inediti, e spiegato e corredato di testi esplicativi. Il Seminario di tradizione classica, nato nel 1999 e attivo presso l'Università IUAV, è un laboratorio di ricerca in cui giovani studiosi di formazione diversa cercano nel lavoro di Aby Warburg e soprattutto nell'Atlante Mnemosyne, un metodo per lo studio dei meccanismi della tradizione classica. "La Rivista di Engramma" è nata ed stata progettata in prima sua istanza come contenitore degli esperimenti di lettura delle tavole di Mnemosyne: dal 2000 pubblichiamo on-line saggi interpretativi che affrontano i materiali dell'Atlante con intenzione ermeneutica, sia mediante schemi di tipo grafico, sia con letture in forma di schede e saggi (un punto sul lavoro di Engramma sull'Atlante è nel saggio metodologico *Dentro Mnemosyne*, pubblicato in occasione di questa mostra; un indice completo dei lavori sui pannelli dell'Atlante pubblicati in Engramma è nell'Indice Aby Warburg e Mnemosyne).

Progetti precedenti alla mostra alla Fondazione Levi 2004

In questi anni, prendendo spunto dalle attività di ricerca e dal lavoro seminariale e redazionale di Engramma, ci siamo esercitati in alcuni progetti di allestimento dell'Atlante, completi o parziali, di diverse proporzioni e ambizioni.

Il Progetto Mnemosyne – Arsenale, a cui stiamo lavorando dall'ottobre 2001, prevede una riproduzione telematica delle tavole dell'Atlante e un allestimento dei materiali su grandi schermi interattivi, da collocare all'interno dello spazio dell'impresa di tecnologie d'avanguardia Thetis, nei capannoni storici dell'Arsenale di Venezia.

Il Progetto Mnemosyne – Prototipo per una mostra sull'Atlante di Aby Warburg: tavola 5 è un allestimento realizzato nel luglio 2003 a Ca' Ba-

doer, negli spazi del Dipartimento di Storia dell'Architettura: la ricostruzione in grande formato di uno dei pannelli che compongono l'Atlante, compiuta a fini didattici e sperimentali, è stata l'occasione per rivedere le fonti e rivisitare i temi – archeologici, mitografici, simbolici – presentati nel pannello. Il gruppo di studiosi e studenti che hanno collaborato all'allestimento ha costruito anche un sito web, che si propone come un modello di navigazione per le tavole dell'Atlante (il sito è stato pubblicato in Engramma come Progetto Mnemosyne).

Nel dicembre del 2003, a seguito di un seminario con Kurt W. Forster (di cui in questo numero della rivista pubblichiamo il resoconto *Intorno a Mnemosyne*), si configurava il Progetto Mnemosyne – Museo Archeologico: sette tavole dall'Atlante, selezionate fra i pannelli a tema archeologico, da allestire all'interno delle sale del Museo Archeologico di Venezia, in un percorso di quattro stanze tematiche. L'ambientazione provoca l'Atlante a un dialogo con i pezzi archeologici della collezione Grimani esposti nel Museo.

La difficoltosa leggibilità delle tavole

Com'è noto Mnemosyne esiste nella forma che conosciamo grazie a Gertrud Bing, che ebbe cura di fotografare le fasi di preparazione dei materiali tra il 1928 e il 1929, nel periodo cruciale per il progetto warburghiano. Esiste quindi una campagna fotografica datata 1929, realizzata all'interno dell'Istituto di Amburgo appoggiando i pannelli alla parete a scaffali della sua Sala ovale: i materiali dell'ultima versione Mnemosyne (secondo la serie fotografica Bing, custodita nell'Archivio del Warburg Institute di Londra), costituiscono la base per le recenti edizioni critiche dell'Atlante pubblicate in Germania e in Italia.

Le edizioni a stampa di Mnemosyne pubblicate nell'ultimo decennio costituiscono iniziative preziose dal punto di vista storico-critico e documentario, ma risultano scarsamente utilizzabili per uno studio approfondito dell'opera. La scelta di un formato poco maggiore di un A4 – il massimo consentito dai protocolli commerciali per contenere i prezzi e rendere l'opera accessibile agli studiosi, e non solo ai collezionisti e agli amatori – è utile a restituire il senso complessivo del progetto, ma penalizza la visualizzazione dei particolari delle immagini.

Il problema si avverte in modo più grave, quando non si tratti di opere celebri e/o di grande formato: nei molti casi in cui la 'citazione' warbur-

ghiana va a prelevare una figura dalle pagine miniate di un manoscritto, o dalle xilografie di una edizione a stampa cinquecentesca, o fra materiali comunque 'minori' per importanza artistica e quindi più difficilmente recuperabili in riproduzioni migliori, se non si può procedere a una verifica diretta dei materiali e ci si basa solo sulle recenti edizioni dell'Atlante, la lettura delle immagini nei pannelli e la comprensione delle singole scelte risulta pressoché impossibile.

Insomma: chiunque abbia provato a cimentarsi nello studio dell'Atlante si è trovato a fare i conti con il problema elementare della leggibilità dei pannelli, disponibili in riproduzioni di riproduzioni fotografiche ormai antiche.

L'esperienza di studio dell'Atlante portata avanti in questi anni dal Seminario di tradizione classica (lavoro i cui materiali vengono periodicamente pubblicati in Engramma e indicizzati nella sezione Aby Warburg e Mnemosyne (originariamente nella sezione Tavole di Mnemosyne) si è scontrata con il problema della buona lettura delle immagini.

Nella prima fase dell'analisi di una tavola del Bilderatlas il lavoro procede a partire dalla ricostruzione del pannello in un formato leggibile: si procede quindi a recuperare buone riproduzioni in fotocopia delle singole opere, a ritagliarle e a riassemblarle su un cartone di grandi dimensioni, secondo l'ordine, lo schema e le proporzioni che si ricavano dall'edizione critica dell'Atlante. Quando si tratta di opere celebri il recupero è agevole e veloce, ma la reperibilità dei materiali minori o oscuri risulta spesso molto difficoltosa e molto dispendiosa in termini di tempo.

Un esempio dall'esperienza del lavoro compiuto su tavola 46 (v. anche i materiali ripubblicati in nuova edizione) il motivo dell'inserzione in una fascia mediana del montaggio di una serie di pagine tratte da un manoscritto fiorentino risultava oscuro e si è chiarito soltanto grazie a una ricognizione effettuata direttamente sul manoscritto, conservato nella Biblioteca nazionale di Firenze le miniature che compaiono sulle pagine scelte da Warburg hanno per tema Giuditta e Tobiolo e l'Angelo, temi guida della tavola 46 e della seguente 47.

Per quanto riguarda la pubblicazione in Engramma dei risultati delle analisi e delle letture, decisiva è stata la scelta di un'edizione esclusivamente informatica della rivista: la visualizzazione delle tavole via web – pur trattandosi di materiali che sono a tutti gli effetti riproduzioni di riprodu-

zioni di riproduzioni – ha dato il risultato paradossale di una leggibilità superiore rispetto all'edizione cartacea da cui ricaviamo i nostri materiali di lavoro. Ciononostante, lo stato di leggibilità delle tavole, sia pure migliorato nella visualizzazione a schermo, è affatto scadente (e di ciò si lamentano spesso i nostri esigenti visitatori e navilettori che fanno impietosamente carico a Engramma di questa deficienza tecnica, dovuta invece allo stato oggettivo dei materiali dell'Atlante).

I materiali in mostra

Oltre alla serie della campagna fotografica del 1929, presso l'Archivio del Warburg Institute di Londra esistono, smontati e conservati in singole cartelle, i materiali fotografici originali usati da Aby Warburg per i suoi collage.

Nei primi anni novanta, l'Associazione Culturale Mnemosyne di Roma avviava una eccezionale campagna di riproduzioni dei materiali fotografici originali e di riassemblaggio dei pannelli. Questa nuova versione di Mnemosyne, frutto di un lavoro lungo e accurato, nell'ultimo decennio ha migrato in diverse esposizioni tra Austria, Italia, Israele e Giappone.

Questi sono i materiali che, grazie a una felice sinergia con il Dottorato internazionale Villard d'Honnecourt e con il Dipartimento di Storia dell'Architettura IUAV abbiamo avuto a disposizione per l'allestimento veneziano. La mostra ha potuto essere realizzata anche grazie alla collaborazione della Fondazione Ugo e Olga Levi, un punto di riferimento della cultura cittadina, che ha ospitato la mostra nei suoi saloni ricchi di memoria e di storia.

I 'nuovi' pannelli dell'Atlante sono attualmente di proprietà dell'Associazione Culturale Mnemosyne diretta da Italo Spinelli, che detiene anche tutti i diritti esclusivi e non alienabili sulle riproduzioni. Per tale ragione in questo numero di Engramma non è stato possibile pubblicare le immagini delle tavole che sono state in mostra a Venezia – immagini che sarebbero state senza dubbio più perspicue e leggibili; pubblichiamo pertanto, come materiali di riferimento, gli 'originali' warburghiani (secondo le riproduzioni fotografiche Bing) che costituiscono comunque il testo-base di riferimento per gli studi sull'Atlante.

Un'esperienza intellettuale ed estetica

"La memoria non solo crea spazio per il pensiero,
ma rafforza i due poli limite dell'atteggiamento psichico:

la contemplazione serena e l'abbandono orgiastico".
Aby Warburg

Come già era accaduto per le precedenti mostre di Mnemosyne, il fatto di avere concretamente a disposizione le tavole riprodotte nel loro ampio formato originale ha costituito per i visitatori dell'allestimento veneziano una straordinaria occasione di esperienza.

In particolare gli studiosi che hanno collaborato alla realizzazione dell'allestimento e che poi hanno gestito l'organizzazione dell'esposizione hanno avuto l'opportunità di approfondire intellettualmente, ma anche di vivere esteticamente, l'intensa esperienza del labirinto di Mnemosyne.

Durante l'esposizione nelle sale della Fondazione Levi sono stati organizzati Seminari e conferenze di approfondimento sui temi e i luoghi evocati dall'Atlante. Ma anche (e soprattutto) al di fuori degli incontri organizzati, nelle giornate della mostra si è attivato spontaneamente un laboratorio di ricerca in cui ciascuno ha avuto la possibilità di inseguire il filo del suo studio e di scegliere il proprio percorso fra i pannelli di Mnemosyne. Inoltre, la sollecitazione continua che veniva da parte di studenti, ricercatori, colleghi, amici o anche di visitatori occasionali, di spiegazioni e di illustrazione dei materiali, ha messo fecondamente alla prova la comunicabilità dell'opera e la funzionalità dell'Atlante anche come strumento didattico per la visualizzazione dei meccanismi della tradizione classica.

Una partitura per l'opera-Atlante

"Chi vuole potrà pure contentarsi di una flora fatta delle piante profumate più belle, ma da esse non si ricava una fisionomia vegetale della circolazione delle linfe: questa si svela solo a chi esamini la vita nel suo intreccio sotterraneo di radici".
Aby Warburg

I pannelli sono stati montati su parallelepipedi neri, disposti lungo un percorso labirintico che si snodava lungo il salone centrale passante della Fondazione Levi e tre sale laterali attigue (la descrizione della struttura nel Diario dell'allestimento di Fernanda De Maio).

A fare da guida al progetto è stata l'idea di presentare l'*Atlante* come una grande partitura, orchestrata dal suo autore secondo un disegno generale complesso nelle articolazioni, ma semplice e chiaro nella struttura.

I 63 pannelli che compongono l'ultima versione dell'opera (la cosiddetta "versione Daedalus") sono stati divisi in 14 percorsi: I-XII, più 2, alpha e omega, in apertura e in chiusura.

Le scansione interna proposta, così come i titoli dei singoli percorsi e la loro spiegazione, è frutto delle ricerche dei singoli studiosi che fanno parte del Seminario di tradizione classica, ma, anche e soprattutto, del proficuo lavoro corale svolto in preparazione dell'allestimento.

Ci siamo sentiti autorizzati a procedere a questa partizione da alcuni dati – difformità, lacune e salti nella numerazione progressiva dei pannelli – che implicitamente denunciano la presenza di articolazioni interne nell'opera:

– le prime tre tavole sono siglate con lettere anziché cifre: una chiara marcatura di una sezione di apertura dell'opera, che abbiamo nominato come percorso alpha;

– tra tavola 8 e tavola 20, tra tavola 64 e tavola 70 c'è una lacuna nella numerazione: in questi due punti abbiamo posto una cesura (tra i percorsi II e III, e tra i percorsi X e XI).

Oltre ai dati oggettivi che segnalano la presenza di gruppi all'interno dell'opera, nello stabilire i confini fra i percorsi abbiamo preso in considerazione anche l'omogeneità relativa riscontrabile in alcuni gruppi di pannelli:

– Le tavole A, B, C – contrassegnate eccezionalmente da lettere anziché cifre – sono poste all'inizio dell'*Atlante*, e rappresentano l'apertura tematica dell'opera: i tre pannelli sono stati raggruppati nel percorso α.

– Le tavole 1-8 presentano tutte materiali archeologici e sono stati suddivise in due percorsi contigui: opere di carattere astrologico e di provenienza orientale ed ellenistica il percorso I (tavv. 1, 2, 3); opere di epoca ellenistica e imperiale romana, per lo più note in età rinascimentale il percorso II (tavv 4, 5, 6, 7, 8).

– Il gruppo di tavole numerato da 20 a 27, che abbiamo definito come percorso III, comprende materiali, per lo più astrologici, di provenienza mediorientale (tav. 20 e 21) e, a seguire, attraverso la mediazione dei trattati (tavv. 22, 23a, 24, 26), una serie di pannelli quasi 'monografici' sui

luoghi italiani che dalle teorie astrologiche orientali mutuano i soggetti per i grandi cicli iconografici di Palazzo della Ragione di Padova (tav. 23), del Tempio Malatestiano di Rimini (tav. 25), di Palazzo Schifanoia a Ferrara (tav. 27).

– Le tavole da 28/29 a 36 presentano un repertorio di diversi 'veicoli' della tradizione (i capolavori di Piero della Francesca, ma anche i preziosi arazzi borgognoni, così come gli oggetti d'uso quotidiano e le illustrazioni popolari), e segnalano che la linea di circolazione dei temi e dei soggetti dall'asse est-ovest si sposta ora sull'asse Nord-Sud (e ritorni): ponendo una cesura non netta con la serie precedente, abbiamo definito con questo gruppo il percorso IV.

– Le tavole da 37 a 49, cronologicamente e geograficamente molto omogenee, illustrano l'irruzione dei modelli antichi nell'arte del rinascimento del nord Italia: abbiamo ritenuto di ripartirle tra il percorso V (Pollaiolo e Botticelli: tavv. 37, 38, 39); il percorso VI (emersione delle Pathosformeln del dolore e del lutto: tavv. 40, 41, 41a, 42); e il percorso VII (Ghirlandaio e Mantegna, Ninfa, Fortuna, grisaille: tavv. 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49).

– Da tavola 50/51 a tavola 64 si trovano materiali non omogenei dal punto di vista stilistico e geografico, ma unificati dal tema delle forme di sopravvivenza, ma anche dello 'spaccio in cielo', degli dei antichi nell'età della Riforma: tra questi pannelli abbiamo individuato il percorso VIII (ascensione al cielo e ricadute: tavv. 50/51, 52, 53, 54, 55, 56), il percorso IX (Dürer e la cosmologia: tavv. 57, 58, 59), il percorso X (le monarchie cinquecentesche e gli dei al servizio del potere: tavv. 60, 64).

– Dopo una lacuna nella numerazione dei pannelli, il gruppo da 70 a 75 presenta due modi diversi della ricezione dei temi e delle forme antiche in età barocca: la teatralizzazione del mito nell'*art officiel* e in Rubens, la introspezione meditativa in Rembrandt (percorso XI).

– Le tavole 76 e 77 presentano la riemersione di engrammi archetipici nell'iconografia celebrativa, sportiva, pubblicitaria di documenti contemporanei (percorso XII).

– L'*Atlante* si chiude – percorso ω – con una illuminazione sulle simbologie dei corpi del potere e sul patto tra potere religioso e potere temporale, condotto utilizzando i documenti di un evento contemporaneo (tavola 78:

i Patti lateranensi del 1929 tra Stato italiano e Chiesa di Roma), e ponendo l'accento sulla sublimazione simbolica del sacrificio (tavola 79).

Per una descrizione dei temi specifici dei percorsi si rimanda al sommario Iter per labyrinthum, con collegamenti ai contenuti dei singoli pannelli.

Come si può cogliere scorrendo questa rassegna, alcuni percorsi sono definiti più nettamente, altri risultano più sfumati: nei punti in cui le cesure non sono nette, i confini fra i percorsi risultano più fragili. Così, ad esempio, accade tra tavola 27 e tavola 28/29 in cui in realtà continua il discorso sui veicoli della tradizione; tra tavola 56 e tavola 57 dove, attraverso i Tarocchi, continua un percorso mantegnesco; o tra tavola 77 e tavola 78, unite nell'esperimento della verifica della persistenza degli engrammi nella contemporaneità.

La definizione della serie di percorsi alpha/I-XII/omega si è rivelata utile per tracciare un organigramma della struttura interna dell'*Atlante*, una radiografia della sua ossatura principale. Ma la lettura di queste scansioni è servita anche a fare emergere il gioco di intrecci e di rimandi interni che in *Mnemosyne* collegano a distanza pannello a pannello, e ciascun gruppo di tavole ad altri gruppi, incrociando i diversi percorsi.

L'esperienza di studio sulle singole tavole e sulla struttura generale dell'Atlante maturata in questi anni di ricerca aveva già evidenziato corrispondenze e collegamenti interni tra un pannello e l'altro, a volte suggellati da vere e proprie 'citazioni d'autore'.

Ad esempio elementi delle tavole 4-8 – le tavole dei modelli ("antike Vorprägungen" come Warburg stesso annota) – ricompaiono nelle tavole 37-49 che di quel primo gruppo di esemplari archeologici rappresentano gli apografi rinascimentali "in stile anticheggiante".

L'esempio più significativo è forse il caso del Laocoonte che compare come esemplare antico in tavola 6 e ricompare, citato nelle sue copie e varianti, come tema guida della tavola 41a (ma già anticipato in un disegno di Mantegna in tavola 37: sulla latitanza del gruppo marmoreo vaticano, nel pannello dedicato al Laocoonte, rimando al mio contributo pubblicato in Engramma, *L'originale assente: il gruppo del Laocoonte in Tavola 41a*). In questo senso le tavole 37-49 che abbiamo raggruppato nei percorsi V, VI, VII, possono essere considerate l'espansione del nucleo

definito come percorso II che raggruppa i monumenti antichi accessibili agli artisti rinascimentali.

Un altro esempio di collegamento a distanza tra pannelli è la postura estatico-patetica della Menade, già presente nel gruppo-modelli in un esemplare 'originale', il bassorilievo romano in tavola 6, ripresa in un rilievo neoattico e citata come modello per una *Maddalena sotto la Croce* di Bertoldo di Giovanni in tavola 25 (in dettaglio): la stessa opera rinascimentale riappare poi in tavola 42 (per intero), dove la postura viene inserita all'interno di un pannello che propone varie figure del Compianto di Cristo esemplate sui modelli antichi.

> "Procedendo dalla storia delle idee Warburg
> indaga quali tra le formule di esperienza
> che hanno avuto sanzione artistica nell'antichità
> siano rinate a nuova vita nell'arte rinascimentale.
> I risultati di tali indagini vengono dimostrati nell'Atlante
> *ad oculos* e nella forma più ampia".
> Fritz Saxl

Altri casi esemplari di citazioni interne: la figura della 'Ninfa pensosa', dal modello di un sarcofago romano in tavola 4, alla deduzione di Manet, attraverso un'incisione di Marcantonio Raimondi (da disegno dal sarcofago antico di Raffaello) in tavola 55. O ancora: il disegno della *Zuffa degli dei marini* di Mantegna in tavola 49, che riappare in una copia düreriana in tavola 57 (nel caso specifico per siglare puntualmente la veicolazione dei soggetti tra Sud e Nord).

Torniamo a ribadire che il sistema di partizione e di intrecci che proponiamo ha avuto una sua validità per la costruzione di una sceneggiatura dell'allestimento veneziano, ed è utile, come strumento di lavoro, per suggerire uno schema di lettura della partitura e dell'orchestrazione interna dell'opera-*Atlante*. Ma rimane comunque, come ogni categorizzazione, un sistema arbitrario e ampiamente suscettibile di verifiche e di ulteriori revisioni.

L'allestimento dei singoli pannelli

Dopo aver stabilito i criteri per il raggruppamento delle tavole e le definizioni dei percorsi, ci siamo posti il problema di fornire un apparato di presentazione per ogni singolo pannello. Il limite dettato dallo spazio a disposizione sui parallelepipedi di supporto ha condizionato la selezione

dei materiali esplicativi che sono stati contenuti al massimo e calibrati sul metro della sintesi.

In testa a ogni tavola abbiamo posto una striscia che presentava:

– Una sintesi dagli appunti apposti da Warburg e collaboratori su ogni pannello, conservati presso l'Archivio del Warburg Institute di Londra, e ora disponibili nelle recenti edizioni critiche dell'*Atlante*. Abbiamo provveduto a ritradurre dal tedesco i brevi testi warburghiani, mettendo a frutto le esperienze di lettura seminariali sulle singole tavole e verificando, di caso in caso, la congruenza terminologica e tematica degli appunti rispetto ai contenuti della tavola. Abbiamo quindi proceduto a una riduzione dei testi, eliminando i riferimenti pratici e i semplici appunti di lavoro (ad esempio in tavola 23 compare la nota "Fehlt Angels!", che abbiamo espunto): materiali certo preziosi per la ricostruzione storico-critica delle fasi di realizzazione del *Bilderatlas*, ma del tutto oscuri e fuorvianti a fini didascalici e illustrativi.

– Un titolo generale per ogni tavola: per ottenere un risultato di massima concisione che tuttavia non tradisse la complessità tematica del pannello, ci siamo basati essenzialmente sugli appunti di Warburg (presentati nella stessa striscia, appena più sopra).

– Un breve testo di illustrazione dei contenuti del pannello, realizzato sintetizzando il lavoro, già pubblicato, di schedatura tematica delle singole tavole di Katia Mazzucco (*I pannelli di* Mnemosyne, in K. Forster, K. Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, Milano 2002, pp. 85-165).

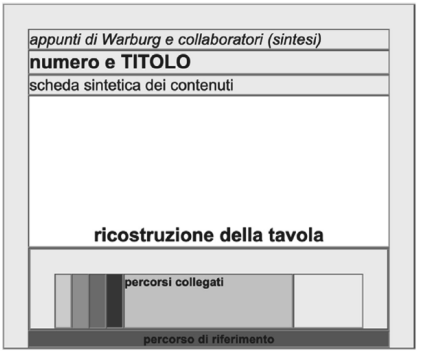
Tra i materiali forniti dalla Associazione Mnemosyne come corredo dell'allestimento, era compresa anche una serie di pannelli con testi e didascalie sulle singole tavole. Si è reso subito evidente che il testo delle didascalie (che era stato predisposto nel 1998 per i precedenti allestimenti italiani dell'*Atlante*) necessitava di revisione alla luce delle acquisizioni critiche maturate a seguito delle nuove edizioni dei materiali. Inoltre, in ordine all'allestimento veneziano, rispetto agli spazi, alle dimensioni dei supporti e alle stesse proporzioni delle tavole, il formato di questi pannelli didascalici era eccessivo: si è deciso quindi di collocare la serie di pannelli esplicativi a parte rispetto alla disposizione dei pannelli, e di lasciare questi materiali in consultazione in forma di schede mobili, posti in raccogli-

tori di ferro posti in punti in cui fosse possibile una sosta per la lettura e l'approfondimento.

Appesa ad ogni supporto abbiamo posto invece una scheda volante con le didascalie delle immagini contenute nel pannello: il testo delle didascalie è quello pubblicato nelle recenti edizioni critiche, ma sottoposto a revisione e correzioni.

Dopo aver fornito un apparato utile per la comprensione dei contenuti tematici e avere assicurata l'autonomia di lettura di ogni pannello, ci si è posto il problema di segnalare l'appartenza del singolo pannello al gruppo o percorso di riferimento. A ogni gruppo è stato quindi attribuito un colore ed è stata posta, in orizzontale sul basamento di ogni di pannello, una fettuccia di stoffa del colore di pertinenza: bianco per il percorso alpha – e, nel finale, per il percorso omega – celeste per il percorso I, giallo per il percorso II e così via.

Per evidenziare anche le relazioni e le intersezioni interne a Mnemosyne sono state poste, sempre sulla base dei supporti dei pannelli, fettucce in verticali che segnalassero i collegamenti fra i singoli pannelli e i diversi percorsi. Ogni pannello è stato quindi allestito secondo il seguente schema:



I segnali colorati nella pubblicazione on-line

Per la pubblicazione dei materiali in questo numero monografico di Engramma, abbiamo dovuto tradurre in una diversa visualizzazione il sistema di segnali che in mostra si basava sul gioco delle fettucce colorate orizzontale e verticali, poste ai piedi di ogni pannello.

Nella versione che qui pubblichiamo, i colori che nell'esposizione erano stati attribuiti ai singoli percorsi sono gli stessi colori visualizzabili in legenda, ma ora:

– al segnale del percorso di pertinenza (che in mostra era la fettuccia orizzontale) corrisponde nella versione on-line la bordatura colorata della tabella;
–- ai segnali dei percorsi collegati (che in mostra erano le fettucce verticali) corrispondono quadrati colorati posti sotto la tavola, ai piedi della tabella.
(Per avere un esempio, vedi per tutte tavola 5).

I materiali di corredo

Per l'allestimento alla Fondazione Levi sono stati predisposti pannelli di Introduzione generale all'Atlante e di presentazione del Profilo di Aby Warburg. È stata inoltre curata la pubblicazione di un catalogo (che si può richiedere all'indirizzo engramma@engramma.org).

I collaboratori

L'allestimento della mostra, la pubblicazione del catalogo, la gestione dell'esposizione, l'organizzazione dei seminari di approfondimento e delle conferenze, è stata possibile grazie a un gruppo di studiosi (segnalati nel Colophon) che hanno lavorato all'ideazione, alla costruzione del progetto e alla sua realizzazione e gestione, mettendo a disposizione competenze professionali e scientifiche, ma mettendo in gioco anche energie, tempo, braccia, nervi, intelligenze e passioni.

Colophon

Coordinamento | Monica Centanni, Alberto Ferlenga
Cura scientifica | Giulia Bordignon, Monica Centanni, Claudia Daniotti, Katia Mazzucco, Linda Selmin
Progettazione e allestimento | Fernanda De Maio, Andreas Faoro, Marco Scarpa
Progetto grafico copertina e locandina | Sergio Polano
Grafica e stampa catalogo | Maria Zaghini, Fabrizio Berger
Redazione testi | Maria Bergamo, Lorenzo Bonoldi, Giulia Bordignon, Laura Cavallo, Monica Centanni, Claudia Daniotti, Katia Mazzucco, Alessandra Pedersoli, Federica Pellati, Daniele Pisani, Valentina Rachiele, Linda Selmin

Backstage | Giocare con Mnemosyne

Compianto 1: Figure del dolore | ex Bilderatlas Tavola 42
Compianto 2: Le Maddalene-Menadi e i soldati addormentati | ex Bilderatlas Tavola 42

Compianto 3: Le tre Marie | ex Bilderatlas Tavola 42
Compianto 4: La Menade sotto la Croce | ex Bilderatlas Tavola 42

Laocoonte e i figli | ex Bilderatlas Tavola 6
Orfeo sbranato dalle Menadi | ex Bilderatlas Tavola 5

Dejeneur 1: Victorine e i suoi compagni di picnic | ex Bilderatlas Tavola 55
Dejeneur 2: Victorine e i suoi compagni di picnic e la ninfa sulla sfondo (cfr. affresco di Castelfranco) | ex Bilderatlas Tavola 55

La danza delle Muse nel Parnaso | ex Bilderatlas Tavola 53
La ninfa ingrediente e le Signore Tornabuoni | ex Bilderatlas Tavola 46

Nascita di Venere | ex Bilderatlas Tavola 39
Pallade e il Centauro | ex Bilderatlas Tavola 39

L'uomo di Leonardo | ex Bilderatlas Tavola B
Costantino a Ponte Milvio | ex Bilderatlas Tavola 30

L'arco di Costantino | ex Bilderatlas Tavola 7
Pathosformeln e Statusformeln | ex Bilderatlas Mnemosyne, Einleitung

W M 1 = Viva Mnemosyne
W M 2 = Viva Mnemosyne

Viva Engramma 1 e 2

Multum in parvo
Dal diario dell'allestimento della Mostra Mnemosyne, Venezia 2004

Fernanda De Maio

Quando una nota grecista e un gruppo di giovani ricercatori segnati dalla comune passione per le esplorazioni warburghiane chiedono ai loro amici architetti di aiutarli ad esporre le tavole del mitico *Atlante* di Aby Warburg, gli unici dati certi messi a disposizione riguardano la richiesta che tutto l'apparato espositivo sia il più neutro e il più nascosto possibile e nero, che ogni tavola goda di una luce puntuale e infine che venga rispettato l'ordine numerico crescente delle tavole.

Da questo punto in poi comincia l'opinabile; innanzitutto la dimensione delle tavole, poi la lunghezza dei testi di spiegazione che devono accompagnare il visitatore, e – *last but not least* – la suddivisione delle tavole per gruppi tematici. Tale ultima questione si è poi rivelata la chiave per risolvere il progetto d'allestimento – fatto davvero di poca roba, se si eccettuano le tavole – nonché l'originale strumento interpretativo della mostra stessa.

La disponibilità di una trentina di pannelli autoportanti neri e di sessanta piccole luci alogene ha imposto tanto la scelta di un uso fronte/retro della superficie espositiva – per ottenerne il massimo sfruttamento – quanto l'idea di tracciare un percorso di visita labirintico, che si è poi di volta in volta adattato ai diversi spazi presi in considerazione, finché non ha avuto la sua sistemazione definitiva quando la mostra ha trovato dimora nei bei saloni messi a disposizione dalla fondazione Ugo e Olga Levi, nella sede del palazzo opera del Longhena sul Canal Grande.

Qui il labirinto si è spezzato e i suoi frammenti hanno occupato le sale di dimensioni differenti dando vita a stanze nelle stanze. Stanze i cui muri hanno in parte la lisa e solida eleganza del settecentesco palazzo veneziano e in parte la frattalica composizione delle inquadrature di Aby Warburg rigorosamente in bianco e nero.

La mostra una volta terminato il montaggio restituisce il luogo come una sorta di aleph borgesiano. Si ha la sensazione che qui vi sia tutto e che l'esposizione non debba mai aver termine per consentire a ognuno di rimanere irretito negli infiniti rivoli del sapere umano che il fitto apparato iconografico restituisce in modo sempre rinnovato nel passaggio da una tavola alla successiva; e ad accrescere questo impatto sono le striscioline colorate di dimensioni diverse che ogni tavola reca ai piedi, per segnalare il suo tema prevalente e gli intrecci e i rimandi con gli altri temi rinvenibili nelle altre tavole.

Inizio e fine nell'articolato percorso si incontrano e si accostano in un punto. E qui il visitatore comprende che le città di Warburg, i cui nomi sono tracciati sul pavimento lungo il percorso, sono un'unica città e Atene rinasce a Firenze... e nella città di Marco Polo.

Venezia 2004. L'Atlante in mostra

a cura del Seminario Mnemosyne

La mostra presenta le 63 tavole dell'ultima versione del*Bilderatlas* di Aby Warburg, riprodotte dai materiali fotografici originali conservati al Warburg Institute di Londra.

Ogni tavola è corredata da:
– appunti da Aby Warburg
– titolo e sintesi del contenuto
– didascalie delle immagini

Il percorso espositivo articola l'Atlante in 12 sezioni tematiche (I-XII), più un gruppo di apertura (α) e un gruppo di chiusura (ω).

Le sezioni, distinte da diversi colori, si propongono come possibile schema di leggibilità della complessa architettura interna di *Mnemosyne*: una serie di leggii colorati scandisce il percorso e illustra sinteticamente il contenuto di ciascuna sezione.

Sulle singole tavole dell'Atlante i colori segnalano la sezione di appartenenza, ma ricompaiono anche come contrassegni dei collegamenti che si intrecciano a distanza fra le tavole, in riferimento ad altre sezioni.

Iter per labyrinthum: i percorsi

PERCORSO α
(tavole A, B, C)
Coordinate della memoria: uomo e cosmo
(i Tornabuoni, Leonardo, lo Zeppelin)

PERCORSO I
(tavole 1, 2, 3)
Astrologia e mitologia: proiezioni del cosmo
(Babilonia, Atene, Alessandria, Roma)

PERCORSO II
(tavole 4, 5, 6, 7, 8)
Modelli archeologici e impronte dall'Antico. Estasi e malinconia, pathos del sacrificio e gesto del trionfo

PERCORSO III
(tavole 20, 21, 22, 23, 23a, 24, 25, 26, 27)
Peregrinazione e mascheramenti delle antiche divinità tra Oriente e Occidente
(Baghdad, Toledo, Padova, Rimini, Ferrara; XIII-XV secolo)

PERCORSO IV
(tavole 28/29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36)
Veicoli della tradizione: tornei, feste, arazzi, fiabe mitologiche. Scambi tra Nord e Sud
(il primo Rinascimento; Firenze, le Fiandre)

PERCORSO V
(tavole 37, 38, 39)
Irruzione dell'Antico: disegno, *grisaille*, giochi di corte, mitiche allegorie
(Pollaiolo, Botticelli)

PERCORSO VI
(tavole 40, 41, 41a, 42)
Formule di pathos dionisiaco: annientamento e furia, lutto e meditazione
(vittima, carnefice, Madre, Menade, Laocoonte)

PERCORSO VII
(tavole 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49)
Nike e Fortuna: mercanti, Angeli, Ninfe, guerrieri
(Ghirlandaio, Mantegna)

PERCORSO VIII
(tavole 50/51, 52, 53, 54, 55, 56)
Ascensione in cielo e ricaduta sulla terra degli dei: dalle Muse a Manet
(Roma XVI-Parigi XIX secolo)

PERCORSO IX
(tavole 57, 58, 59)
Formule di pathos e cosmologia in Dürer. Migrazione delle divinità al Nord

PERCORSO X
(tavole 60, 61/62/63/64)
L'era di Nettuno. Gli dei e la celebrazione del potere tra corti italiane e monarchie europee
(XVI-XVII secolo)

PERCORSO XI
(tavole 70, 71, 72, 73, 74, 75)
Arte ufficiale e drammatizzazione del mito: il pathos barocco. Dalla scena del ratto al teatro anatomico
(Rubens, Rembrandt)

PERCORSO XII
(tavole 76, 77)
Engrammi: difesa, annientamento, apoteosi. La Madre, l'Angelo, la giocatrice di golf
(stampe, francobolli)

PERCORSO ω
(tavole 78, 79)
Attualità della memoria. Chiesa, Stato e potere: dal sacrificio alla sua sublimazione rituale

Mnemosyne: l'Atlante della Memoria di Aby Warburg
Pannello introduttivo della Mostra Mnemosyne 2004

Aby Warburg

"Ho dato inizio al progetto di mettere insieme i risultati delle mie ricerche,
che hanno a che fare con l'influenza dell'Antico nella cultura europea, in un grande Atlante tipologico.
Una pubblicazione di questo genere permetterebbe di fornire una solida cornice,
pur sempre elastica, a tutto il mio materiale".

"Sono riuscito a raccogliere il materiale per un Atlante di immagini, nel quale si può vedere,
proprio grazie alle immagini, la diffusione della funzione del valore espressivo improntato all'Antico
nella rappresentazione dei movimenti della vita esteriore e interiore".
Aby Warburg

Mnemosyne è un atlante figurativo (*Bilderatlas*) composto da una serie di tavole, costituite da montaggi fotografici che assemblano riproduzioni di opere diverse: testimonianze di ambito soprattutto rinascimentale (opere d'arte, pagine di manoscritti, carte da gioco, etc.); ma anche reperti archeologici dell'antichità orientale, greca e romana; e ancora testimonianze della cultura del XX secolo (ritagli di giornale, etichette pubblicitarie, francobolli).

Nel *Bilderatlas*, che contiene un migliaio di fotografie sapientemente composte e assemblate, le immagini sono oggetto privilegiato di studio in quanto sono un modo immediato di 'dire il mondo'. L'immagine è il luogo

in cui più direttamente precipita e si condensa l'impressione e la memoria degli eventi. Dotate di un primordiale potere energetico di evocazione, in forza della loro vitalità espressiva le immagini costituiscono i principali veicoli e supporti della tradizione culturale e della memoria sociale, che in determinate circostanze può essere "riattivata e scaricata". Nell'Atlante la giustapposizione di immagini, impaginate in modo da tessere più fili tematici attorno ai nuclei e ai dettagli di maggior rilievo, crea campi di energia e provoca lo spettatore a un processo interpretativo aperto: "la parola all'immagine" (*zum Bild das Wort*).

Mnemosyne è dunque una macchina, una sorta di gigantesco condensatore in cui si raccolgono tutte le correnti energetiche che hanno animato e ancora animano la memoria dell'Europa. Obiettivo dell'Atlante è illustrare i meccanismi di tradizione di temi e figure dall'antichità – orientale e greco-romana – all'attualità, con particolare riguardo alla ripresa di moti, gesti e posture che esprimono l'intera gamma dell'eccitazione emozionale (l'aggressione, la difesa, il sacrificio, il lutto, la malinconia, l'estasi, il trionfo, etc.). Si tratta di *Pathosformeln* – formule espressive dell'emozione – dedotte direttamente in forma artistica dai modelli antichi, o anche riemergenti senza diretto collegamento ai modelli, nella forma di *engramma*, esito spontaneo dell'istinto gestuale umano.

L'Atlante è l'ultimo progetto di Aby Warburg. A partire dalle raccolte di immagini preparate in vista di conferenze ed esposizioni, Warburg approntò l'opera in forma di un atlante che doveva essere corredato da testi esplicativi e in seguito pubblicato dall'editore Teubner, probabilmente in una collana che già ospitava atlanti figurativi, archeologici e di altro genere. Al momento della morte, nel 1929, Warburg lasciò un menabò incompleto (i 63 pannelli dell'ultima versione), l'abbozzo di una *Introduzione* e una serie di appunti raccolti poi dalla sua collaboratrice Gertrud Bing. Già nel 1930 l'opera è data come di "imminente pubblicazione" da Fritz Saxl e, in Italia, da Giorgio Pasquali. Ma lo stato di incompletezza dell'Atlante alla morte dell'autore, le vicende storiche – l'avvento al potere in Germania del partito nazionalsocialista nel 1933 e il conseguente trasferimento della Biblioteca e dell'Istituto Warburg a Londra – e, soprattutto, la complessità dell'opera, indussero i collaboratori di Warburg all'abbandono del progetto editoriale. Solo nel 1994 vedrà la luce a Vienna una prima edizione della versione incompiuta dell'Atlante, la 'versione Daedalus', che comprende 63 pannelli, i primi tre siglati da lettere (A, B, C) e gli altri numerati con cifre (da 1 a 79, con lacune). Nell'ultimo

decennio alla prima pubblicazione hanno fatto seguito altre tre edizioni in lingua tedesca e italiana. Solo recentemente dunque l'Atlante, che per più di mezzo secolo era quasi caduto nell'oblio, è stato riscoperto e, grazie anche ad alcune mostre, conosce oggi una stagione di fortuna critica ed editoriale.

Aby Warburg (1866-1929): profilo
Pannello introduttivo della mostra Mnemosyne 2004

a cura del Seminario Mnemosyne

Aby Warburg (1866-1929), storico della cultura e investigatore partecipe della storia dell'arte, inaugura con le sue ricerche un metodo per la storia della tradizione classica, proponendo una mappa delle costanti della memoria occidentale – miti, figure, parole, simboli – in un campo di indagine che si apre sulle risonanze culturali tra Rinascimento, Antico e Contemporaneo.

Nato ad Amburgo da un'importante famiglia ebrea di banchieri, fin dagli studi universitari a Bonn il suo interesse si concentra sulla storia dell'arte, l'archeologia, l'antropologia e la storia delle religioni. Il suo primo viaggio a Firenze tra 1888 e 1889 rappresenta l'inizio di un rapporto privilegiato con l'arte e la cultura italiane.

A partire dalle sue prime ricerche (il saggio su *La Primavera* e *La Nascita di Venere* di Botticelli) l'interesse di Warburg per le opere d'arte si configura come un'indagine a tutto campo sulla cultura occidentale, dall'esame delle fonti iconografiche e letterarie all'analisi delle circostanze storiche e culturali della creazione artistica.

La sua attenzione per documenti e materiali che normalmente non rientrano nello studio della storia dell'arte, e un metodo che supera i tradizionali confini fra discipline, contro una lettura puramente estetizzante dell'opera artistica, inaugurano il filone di studi dell'iconologia.

Tra i principali oggetti e temi della sua ricerca: l'espressione della vita intensificata tramite figure ed elementi accessori in movimento nelle opere rinascimentali (la figura della 'Ninfa'); le feste, il teatro, la circolazione e riproduzione di immagini nelle corti italiane ed europee; l'arte del ritratto nella Firenze del Quattrocento e gli scambi culturali ed artistici con le Fiandre; la tradizione astrologica arabo-persiana e la migrazione delle divinità planetarie testimoniata in grandi cicli astrologici (importante la sua interpretazione degli affreschi di Palazzo Schifanoia a Ferrara) e nella cultura dell'Europa della Riforma (il saggio su Lutero); la persistenza in età moderna di miti e riti ancestrali.

L'ampiezza dello spettro degli interessi di Warburg è riscontrabile nei suoi studi, come anche nella struttura della Biblioteca da lui creata (oggi a Londra, presso il Warburg Institute), basata sulla "regola del buon vicinato" – l'affinità tematica e concettuale – fra i testi.

L'Atlante di immagini intitolato alla memoria – *Mnemosyne* – rimasto incompiuto alla morte dello studioso, è il lascito più originale e rappresenta la *summa* delle sue ricerche. Attraverso l'indagine sulla permanenza delle forme dell'Antico nell'arte rinascimentale italiana e nordeuropea, Warburg interroga la tradizione occidentale, scoprendo i suoi meccanismi e riattivando punti nevralgici e zone d'ombra.

Mnemosyne a Venezia: seminari e conferenze.
Tappe attraverso l'Atlante di Aby Warburg

a cura di Daniele Pisani

Interposta tra una raffigurazione secentesca delle costellazioni e uno schema dell'albero genealogico della famiglia Tornabuoni, la tavola A dell'Atlante presenta una carta. Non si tratta, a ben vedere, di una carta d'Europa, e nemmeno del bacino del Mediterraneo. Di entrambe e di nessuna delle due. Di mano di Warburg, essa mostra piuttosto le trasmigrazioni di natura culturale avvenute nel corso dei secoli in un territorio che si estende tra il medio oriente e la Spagna, tra l'Egitto e l'Inghilterra, i Paesi Bassi e la Germania settentrionale. Sulla carta sono segnati nomi di città: sono quest'ultime a tracciare la mappa di una topografia tutta particolare, quella delle migrazioni compiute da figure, simboli e pensieri.

In occasione della mostra "Mnemosyne: l'Atlante di Aby Warburg", si è inteso affiancare all'esposizione di tutte le tavole dell'Atlante e all'indicazione di alcuni suggerimenti di lettura una serie di eventi, svoltisi negli spazi espositivi della Fondazione Levi: una serie di visite alla mostra e di conferenze, approfondimenti, presentazioni che hanno tentato di gettare luce sull'opera nella sua interezza a partire da specifici punti di vista.

Ciascun evento trae spunto da una delle tappe degli itinerari tracciati da Warburg sulla mappa posta in Tavola A, assumendo il nome di una città nel tentativo di fornire, a partire dalla precisazione relativa a un tema, un problema o un aspetto specifico, uno strumento di orientamento all'interno dell'Atlante e dell'intera opera di Warburg. Di tali eventi, proponendo gli abstract degli interventi appositamente forniti dagli autori, si è creduto opportuno offrire qui un resoconto. Proponiamo anche gli appunti

dei due seminari il primo nel dicembre del 2003, il secondo il 19 marzo 2004 in concomitanza dell'inaugurazione della mostra.

Seminari in preparazione della Mostra Mnemosyne
Venezia, Università Iuav, Palazzo Badoer (dicembre 2003/marzo 2004)
Intorno a Mnemosyne.

Incontro con Kurt W. Forster (5 dicembre 2003): interventi di Monica Centanni, Kurt W. Forster, Katia Mazzucco, raccolti in forma di appunti e corredati da note a cura di Linda Selmin

Giornata di studio sull'Atlante: diario del 19.3.2004, a cura di Katia Mazzucco, con contributi di Gioachino Chiarini, Alberto Ferlenga, Dorothea McEwan, Linda Selmin, Martin Warnke, Claudia Wedepohl

Conferenze nell'ambito della Mostra Mnemosyne
Venezia, Fondazione Levi (marzo/aprile 2004)
Mnemosyne, tappa Amburgo
Rolf Petri | Le ragioni del trasferimento del Warburg Library and Institute. Alcune congetture

Valentina Rachiele | Appunti per la storia della Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg

Mnemosyne, tappa Rimini
Moreno Neri | Il Tempio di Rimini e il metodo warburghiano

Mnemosyne, tappa Alessandria
Claudia Daniotti | Dalla conquista dell'ecumene all'ascesa al cielo: in cerca di Alessandro nel labirinto di *Mnemosyne*

Mnemosyne, tappa Parigi
Daniele Pisani | Aby Warburg e Walter Benjamin: problematiche affinità

Mnemosyne, tappa Baghdad
Anna Vanzan | La trasmissione del sapere scientifico nel mondo islamico

Intorno a Mnemosyne
Incontro con Kurt W. Forster al Seminario di tradizione classica. Venezia, Ca' Badoer, 5 dicembre 2003

a cura di Linda Selmin

Monica Centanni | Sull'Atlante *Mnemosyne* ci sono due linee interpretative che possiamo esemplificare così:

1. la prima, che si potrebbe definire 'negativa', è ben rappresentata dalla lezione di Gombrich che interpreta l'*Atlante* come opera che in qualche modo non esiste e che non è 'finibile', perché manca di una consistenza propria. Questa visione è anche legata alla vicenda della malattia di Warburg e considera l'*Atlante* come una sorta di espediente terapeutico.
2. La seconda linea di interpretazione 'positiva' e costruttiva sostiene che l'*Atlante* è l'esito finale di un metodo di lavoro perseguito con tenacia. A favore di questa seconda lettura si possono citare diversi, autorevoli, testimoni. La prima prova sta nel proposito dello stesso Warburg che nel 1929 scriveva:

Ho dato inizio al progetto di mettere insieme i risultati delle mie ricerche, o almeno quelle che hanno a che fare con l'influenza dell'Antico nella cultura europea, in un grande Atlante tipologico. Una pubblicazione di questo genere permetterebbe di fornire una solida cornice, pur sempre elastica, a tutto il mio materiale. Ma è da tenere in considerazione anche la valutazione dell'*Atlante* come *opus magnum* di Giorgio Pasquali del 1930:

> "Warburg lascia pronto per la pubblicazione un atlante figurativo che prende nome dalla memoria, Mnemosyne, e deve mostrare come i diversi paesi e le diverse generazioni (l'Oriente mediterraneo del Medioevo e il Medioevo Europeo, il Rinascimento italiano e tedesco, infine la genera-

> zione e la cerchia del Rembrandt) abbiano successivamente concepito, e concependo trasformato, l'eredità "patetica" dionisiaca dell'antichità. In quell'Atlante egli ha voluto vivere per i posteri".

Si possono individuare tre fasi nel lavoro di Warburg sulle tavole: I. 1924: Warburg al ritorno da Kreuzlingen ("Perseus redux") trova alcuni pannelli predisposti come segno di bentornato da Saxl e collaboratori. Non si sa quali e quanti siano questi pannelli. II. 1924-1928: il lavoro procede coralmente e le tavole assumono anche una funzione di espediente divulgativo della ricerca; in questa fase infatti si succedono conferenze, mostre, allestimenti e sistemazione dei materiali. Il 1927 è l'anno della mostra su Ovidio con l'allestimento dei pannelli nella sala ovale nella quale le tavole sono appoggiate agli scaffali della biblioteca e, in corrispondenza ad esse, sono esposti alcuni testi aperti su illustrazioni specifiche. III. 1928-1929: si perfeziona e si configura il progetto-Atlante pensato anche in funzione di una pubblicazione.

I. Nella prima fase, che potremmo definire 'tavole *à la* Saxl', i pannelli potevano forse essere assimilabili alle cosiddette "tavole dei gesti", montaggi di serie iconografiche intorno a un soggetto preciso, appuntato come titolo sul pannello stesso: tavole molto vicine nell'impaginazione e nella struttura agli studi e agli interessi di Saxl (attenzione al periodo medievale e un andamento di tipo lineare, cronologico, diacronico).

II. Nella seconda fase (la fase delle mostre: l'allestimento del *Planetarium* di Amburgo, la mostra ovidiana e altre) i temi, come ad esempio quello del , sono esposti secondo una *ratio* che conserva ancora una certa linearità. Ma ora le tavole vengono esposte insieme ai manoscritti e ai testi di riferimento, nel tentativo di illustrare il meccanismo ermeneutico messo in atto dallo studioso e di rendere trasparente il modo e il procedimento della ricerca.

III. Per la terza fase abbiamo un importante *terminus post quem*: la lettera/relazione di Warburg al consiglio di amministrazione della Fondazione sullo stato dell'arte dell'Istituto e quindi delle sue ricerche [1]. In questa relazione, datata al dicembre del 1928, Warburg tratta diffusamente di molte iniziative e progetti, ma non nomina mai l'*Atlante*. Nei mesi successivi però il progetto-Atlante subisce un'accelerazione e si configura in modo così chiaro e urgente che Warburg scrive un'Introduzione/lettera all'editore dell'Atlante, pensando alla sua pubblicazione.

Salvatore Settis in occasione del suo contributo al Convegno di Siena del 1998 (contributo purtroppo non presente negli Atti del convegno da poco pubblicati [2]), e in seguito in un suo intervento al Seminario di tradizione classica di Venezia del marzo del 1999, faceva notare che l'*Atlante* in sé non è, dal punto di vista editoriale, un progetto così originale; esisteva infatti nell'editoria tedesca dell'Ottocento una tradizione 'di genere' di materia archeologica, che prevedeva convenzionalmente atlanti con tavole di immagini. Proprio Teubner (l'editore a cui Warburg si rivolse) pubblicava tra 1925 e 1927 una serie di atlanti tipologici di questo tipo.

Ovviamente il *Bilderatlas* di Warburg è cosa diversa. La genesi dell'*Atlante* è, in questo senso, una storia ancora aperta, tutta da indagare e bisogna passare dall'interno delle tavole, entrare dentro la loro struttura per seguirla e ricostruirla.

Kurt W. Forster | Per capire l'originalità del lavoro di Warburg, in effetti è importante – come suggerisce Settis – cogliere gli intrecci con pratiche già ampiamente diffuse, e quindi i riferimenti ad altri interessi e ad altri tipi di Atlanti. Esistevano ad esempio grandi raccolte di tavole di tipo numismatico, anche con tavole slegate in modo da permettere un confronto mobile tra i pezzi.

Anche il metodo didattico si fondava sulla visualizzazione degli oggetti in tavole tipologiche: per esperienza personale posso testimoniare che ancora quando io frequentavo le elementari, nella scuole di Vienna si spiegavano "la mela, la pera, la prugna" attaccando sulla lavagna nera le figure. Quelle figure che risaltavano sul fondo nero (che diverrà poi il fondo nero dei pannelli dell'*Atlante*) producevano sull'immaginazione un impatto fortissimo, come un buco di luce nel buio dell'ignoranza.

È importante soffermarsi su un concetto: nel XX secolo nascono in ambiti disciplinari diversi filoni di indagine che hanno un carattere quasi enciclopedico, che tendono ad abbracciare tutto il sapere, tutte le conoscenze; contemporaneamente si assiste a una iperspecializzazione, una iperdivisione dei campi, in cui una cosa, un fatto, un'opera, un oggetto non hanno più una cornice, un contesto generale e non hanno più il proprio sfondo culturale.

Walter Benjamin nei *Passagenwerk* immaginava un'opera che non contenesse le sue stesse parole, ma fosse scritta dai documenti della storia trovati, recuperati, filtrati e associati. Questa è l'opera secon-

do me più vicina al *Bilderatlas*di Warburg. Benjamin intende creare un nuovo tipo di lavoro che si nutre di una tradizione materialistica per cui niente è più forte della testimonianza dei fatti stessi, dei materiali, dei documenti; in cui la teoria è un *Überbau*, una sovracostruzione. Nell'*Atlante* di Warburg le vecchie categorie, disciplinari e metodologiche, sono sospese.

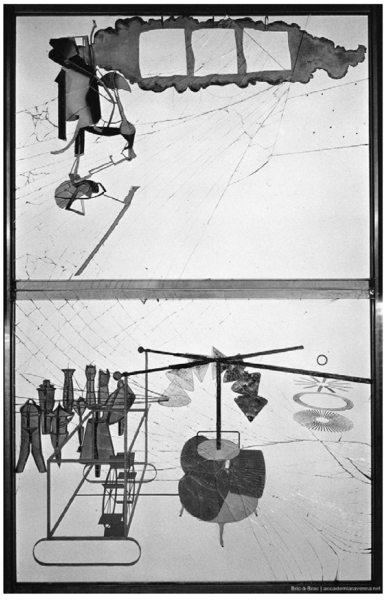
Questo procedimento di ricerca ha qualcosa di vicino alla pratica artistica di quegli anni: penso in particolare a Dada o a certi lavori di Picasso. Picasso negli stessi anni costruisce immagini che sono un collage di sue opere: entrambi escono da una tradizione di autoriproduzione delle opere che funziona anche come una sorta di archivio, di memoria del lavoro (in questo senso vedi anche *Lo studio in rosso* di Matisse).

Katia Mazzucco | Il riferimento a Benjamin è prezioso: nel lavoro di Warburg si legge una riflessione vicina a quella di Benjamin. E, non casualmente, i due autori si incrociano anche dal punto di vista storico-culturale: è interessante notare che negli anni '70 del Novecento si assiste sia al recupero di Benjamin che a quello di Warburg (si pensi agli studi di Giorgio Agamben), come se il pensiero di Benjamin aprisse in certo modo la strada alla comprensione di quello di Warburg [3]. Si deve comunque considerare un elemento essenziale, ogni qual volta si accostano i *Passagenwerk* e *Mnemosyne*: comporre un'opera di citazioni in forma di parole è ben diverso dall'esporre riproduzioni fotografiche di immagini. Nel secondo caso, nel caso del progetto warburghiano, si innesta un filtro rispetto all' "originale" riprodotto che non sterilizza il potere dell'immagi-

ne, bensì lo rivitalizza attraverso lo straniamento, la ricontestualizzazione, l'energia che si sprigiona dagli accostamenti nelle fotocomposizioni dei pannelli. Questo differente nesso con il procedimento del prelievo (la citazione) e l'originale uso della fotografia nell'*Atlante*, costringono a riconsiderare il concetto stesso di "aura" in relazione alla riproduzione di opere d'arte.

Kurt W. Forster | Il discorso su riproduzione-riproducibilità è importante per chiarire problematicamente il rapporto tra Warburg e Benjamin. Senza riproduzione il progetto *Mnemosyne* sarebbe stato impossibile. Warburg però è stato capace di costruirsi un concetto di aura dell'immagine che si sviluppa e si nutre grazie alle riproduzioni. L'aura proviene proprio dalla riproducibilità di un'immagine: sorge proprio se praticata per riprodurre l'immagine, praticarla, diffonderla. Per Benjamin la riproducibilità comporta una perdita di memoria e di senso dell'immagine e dell'opera, mentre per Warburg la riproducibilità stimola forme di memoria [4].

E proprio questa aura di secondo livello – non l'aura benjaminiana dell'originale, ma l'aura warburghiana della riproduzione – pare trasmettersi anche ai montaggi delle tavole warburghiane: voi stessi, in questo seminario, trattate le tavole di *Mnemosyne* non solo come materiali di ricerca, ma anche come opere d'arte, come inesauribili fonti di lettura.



Warburg quando è in difficoltà ricorre ai poeti, li cita, li usa: cerca parole che abbiano una carica poetica. La relazione tra immagini e testo è un grande progetto di salvare la memoria della cultura, un progetto che ha per il suo autore un'urgenza molto forte. È anche un progetto che ha a che fare con la metodologia, è il tentativo di far vedere un meccanismo. È una riflessione sull'attività di ricerca che così si autorivela, è la *recherche mis a nude*. L'immagine è quella che ci viene restituita dal lavoro di Marcel Duchamp: *La sposa messa a nudo dai suoi pretendenti* [5].

Monica Centanni | In questo senso l'*Atlante* è anche lo smascheramento del processo di ricerca dello studioso (di ogni studioso): esporre le tavole è come aprire le porte dello studio del ricercatore, ribaltare in verticale la scrivania, il tavolo di lavoro, per mostrare anatomicamente i meccanismi della ricerca: l'effetto che si ottiene è che il lavoro viene presentato senza filtri, nudo e scheletrico, e, insieme, che si comunica al pubblico (alla comunità degli studiosi ma anche a un pubblico genericamente colto) l'esercizio stesso della ricerca. Le tavole sono complesse perché stanno al saggio come un corpo scorticato (sezionato e analizzato in tavole anatomiche) sta al corpo integro: fanno vedere – sotto la superficie del labirinto – i nessi e i circuiti, i canali e i nervi. Warburg *redux* anziché sedare/obliare i mostri del labirinto, prova con l'*Atlante* a rappresentare la cultura occidentale – l'oggetto del suo *studium*, ricerca e passione – in forma di labirinto. Anche da questo punto di vista l'*Atlante* è, come scriveva Fritz Saxl poco dopo la morte del maestro, la ricapitolazione di tutto il percorso di ricerca di Warburg: "Con l'Atlante Warburg è riuscito a presentare agli studiosi, in modo pieno e unitario, i risultati complessivi di tutto il suo lavoro scientifico".

Ma è anche un vademecum: o piuttosto l' "omnia mecum porto" di un moderno *clericus vagans*.

Kurt W. Forster | È come se Warburg si trovasse di fronte a un doganiere che ti ferma e ti chiede: cosa porti con te? La ricerca – *re-search* – è un viaggio, un'impresa che si ripete, continuamente si riavvia, si rimette in crisi. Warburg ha praticato questo stile di ricerca in una vertigine esistenziale.

Ma tornando a noi, al nostro uso del metodo di Warburg e dell'Atlante, dobbiamo chiederci: cosa impariamo da Warburg sul concetto di ricerca? Da dove vengono le domande continue che Warburg si pone e ci propone? In Warburg c'è anche una continua revisione delle formule verbali

che dovrebbero darci la chiave per il perplesso confronto messo in scena sulle tavole.

Katia Mazzucco | Per quanto riguarda l'*Atlante* nel nostro lavoro ci siamo resi conto che le vie di accesso a quest'opera devono essere costantemente cambiate, revisionate, aggiustate. E che una volta entrati in quel labirinto è molto difficile uscirne. È necessario avere il coraggio di affrontare la frammentarietà del lavoro. Il pensiero di Wittgenstein ci ha guidato: costruire uno schema per avvicinarsi all'opera e poi liberarsi di quello stesso schema, nel momento in cui rivela la sua insufficienza.

Kurt W. Forster | Io sono incline a una lettura del Bilderatlas (e più in generale del metodo sotteso ad esso e mediante esso progettato) che privilegia la tecnica di registrazione e confronto e stabilisce un legame con tutti gli altri campi di ricerca. Tutti gli ambiti di ricerca hanno bisogno di un elemento, di uno sguardo che viene da fuori, da un altro campo. Alla fine l'Atlante si presenta come un teatro attraversato da molteplici sguardi. Le tavole di immagini sono altresì sottoposte alla pressione dell'ordine logico-verbale: devono subire questa tremenda complicazione, la relazione complessa con le parole (e in questo c'è una relazione precisa con la forma-tipologica degli atlanti).

È fondamentale la percezione di ambiguità che emerge dalla connessione/giustapposizione di immagini, così come l'ambiguità, teorizzata da Warburg, di certi gesti e di alcune "espressioni antitetiche" (il gesto di protezione/aggressione; le lacrime di dolore/di gioia). Questo fattore rende mobile la formula espressiva, ma la fissa anche a un contesto legato alla vita. Forse il dato dell'esperienza ha suggerito a Warburg questa continuità.

Monica Centanni | Il ritorno di Warburg all'evidenza delle fonti, degli oggetti, delle cose può essere legato all'esperienza condivisa con Ludwig Binswanger, il terapeuta, anzi colui che 'assistette' alla guarigione di Warburg. Potrebbe essere interessante vedere quanto Warburg mutua teoreticamente da Binswanger (nonché quanto delle teorie di Binsawanger passi nella fenomenologia di Husserl): l'analisi e l'osservazione rigorosa del fenomeno psicologico e in generale di tutte le affezioni patetiche che producono esperienza – e quindi vita e arte.

Kurt W. Forster | Per l'importanza di Binswanger, ricordiamo che fra i primi lavori di Foucault c'è l'introduzione a un testo di Binswanger [6].

Monica Centanni | Quella di Binswanger è una medicina dell'anima. Si pensi anche al dialogo Binswanger-Freud sulla risolubilità del complesso. Binswanger accetta il fattore-complessità, lo guarda, non si ostina a ri-solverlo.

Il lavoro che fa Warburg nell'Atlante è un processo di smascheramento, di messa a nudo, di de-corazzamento: il ricercatore smette la corazza (ma non depone le armi dell'arte). È questa la reazione di Warburg alla malattia, la sua "guarigione": una malattia che si può interpretare come l'esasperazione patologica dello stato mentale di ipersensibilità che caratterizza costantemente la figura dell'intellettuale e dello studioso, e in generale di chiunque metta in gioco nella propria opera, oltre che cervello ed energie fisiche, anche nervi e passioni. L'Atlante è dunque una messa a nudo del laboratorio, ma anche del corpo dello studioso.

Kurt W. Forster | Pensiamo al viaggio in America di Warburg: un'esperienza eccezionale per uno studioso di fine Ottocento. Il viaggio in America in qualche modo precede la sua carriera intellettuale e poi, alla fine, ne è la chiave di uscita. È un'esperienza fatta all'inizio delle sua attività, in cui il ricercatore guarda ai rituali come a un'esperienza culturale in senso lato, come a un'esperienza legata alla vita. Più in generale: c'è un aspetto importante che distingue Warburg dai suoi 'seguaci' (penso ad esempio a Panofsky) nei quali il presente non sembra entrare in alcun modo nelle ricerche. In Warburg il presente c'è.

Monica Centanni | Il linguaggio di Warburg – abbiamo detto – è un linguaggio scientifico e insieme profondamente poetico, ma proprio in quanto non è un linguaggio astratto: è lingua poetica perché Warburg vive e ci restituisce, in forma di studio, il pathos del presente.

Note

[1] Questo testo è stato pubblicato di recente nell'edizione italiana dell'*Atlante*: Aby Warburg, *Da arsenale a laboratorio. Uno sguardo retrospettivo sulla mia vita*, in Aby Warburg, *Opere. Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, a cura di Maurizio Gelardi, Nino Aragno editore, Torino 2002, pp. 140-143. [2] *L'Atlante della Memoria. Filosofia delle immagini per un lessico warburghiano*, Quaderni Warburg Italia 1, a cura di Gioachino Chiarini, Cadmo, Siena 2003. [3] Walter Kemp è stato il primo studioso a mettere in relazione Warburg e Benjamin, attraverso l'indagine dei tentativi di Benjamin di stabilire un contatto con il Warburg Institute: W. Kemp, *Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft, 2. Walter Benjamin und Aby Warburg*, "Kritische Berichte" 3, 1973, pp. 30-50 e 1, 1975, pp. 5-25; tr. it. *Walter Benjamin e la scienza estetica*, "autaut" 189-190, 1982, pp. 215-262. Le ricerche di Giorgio Agamben su Warburg, invece, si sono svolte in un rapporto di conti-

guità cronologica con la curatela, a lui affidata, degli scritti di Benjamin: *G. Agamben, Aby Warburg e la scienza senza nome*, già in "Settanta" luglio-settembre 1975; ora in "autaut" 199-200, 1984, pp. 51-66.
[4] Per una lettura della complessa relazione tra l'opera di Benjamin e l'opera di Warburg, vedi, in questo stesso numero di Engramma, Daniele Pisani, *Mnemosyne, tappa Parigi. Aby Warburg e Walter Benjamin: problematiche affinità*.
[5] Su questa opera di Marcel Duchamp, vedi in Engramma n. 13, Roberto Diodato, *L'ombra di Bruno (Giordano Bruno, Marcel Duchamp, Octavio Paz)*.
[6] Nel 1954 Michel Foucalt curò l'edizione francese di *Traum und Existenz* di Ludwig Binswanger, la cui prima edizione tedesca era stata pubblicata nel 1930.

Giornata di studi sull'Atlante
Diario del 19 marzo 2004

a cura di Katia Mazzucco

La giornata del 19 marzo è stata organizzata per riunire intorno a un tavolo di lavoro alcuni dei principali fautori del rinnovato interesse per Aby Warburg e per l'*Atlante della Memoria*, nell'intento di di fare un punto dello stato della critica e della ricerca e di sondare le potenzialità dell'incompiuto progetto Mnemosyne.

Con il suo approccio sinergico, e nell'auspicio di un ulteriore consolidamento della collaborazione tra i grandi istituti di studi warburghiani, l'incontro veneziano si pone come il primo appuntamento di un seminario a svolgimento periodico nel corso del quale proseguirà la discussione e la presentazione dei risultati della ricerca su Aby Warburg e sull'*Atlante*.

seminario | Materiali d'archivio relativi al Bilderatlas, ipotesi sulla sua genesi, struttura dell'opera: spunti e orizzonti della ricerca
Partecipanti: Monica Centanni (Seminario di Tradizione Classica, IUAV, Venezia); Gioachino Chiarini (Centro Warburg Italia, Siena); Alberto Ferlenga (Dottorato Internazionale di Architettura Villard d'Honnecourt); Dorothea McEwan (Warburg Institute Archive, London); Martin Warnke (Warburg Haus, Hamburg); Claudia Wedepohl (Warburg Institute Archive, London); la redazione di Engramma, studenti, curiosi.

Nel corso della mattinata sono state poste alcune questioni centrali nel dibattitto sugli studi warburghiani, come la complessa definizione – anche terminologica – di un metodo warburghiano e la valorizzazione del suo potenziale applicativo. Sono, in particolare, emerse due esigenze. Da

un lato, si è sottolineata la necessità di estendere e approfondire l'indagine dei materiali inediti di Aby Warburg conservati presso il Warburg Institute Archive di Londra, pur nella consapevolezza del loro carattere di non-finiti. Tali indagini sono oggi sostenute dal continuo progresso e approfondimento del lavoro di catalogazione (diretto da Dorothea McEwan con la collaborazione di Claudia Wedepohl) e dalla ripresa dei piani editoriali dell'opera completa (Akademie Verlag, Berlin; Nino Aragno Editore, Torino). Lo studio e la pubblicazione dei numerosi inediti potranno progressivamente favorire una comprensione più approfondita del pensiero dello studioso, una mappatura più chiara del profilo intellettuale di Warburg, il superamento dell'indeterminatezza e della genericità con cui ancora oggi ci si riferisce alla sua opera e, particolarmente, all'*Atlante*. Dall'altro, si è inteso porre in luce come nel campo degli studi culturali s'imponga oggi con forza sempre maggiore la necessità e il dovere di spezzare il perdurante stato di isolamento e la sterilizzazione del pensiero di Warburg proprio a partire dall'esemplare interdisciplinarietà dell'impresa della Biblioteca, del *Bilderatlas*, degli scritti licenziati in vita per le stampe o consegnati postumi al pubblico scientifico dai suoi collaboratori.

tavola rotonda | Mnemosyne ritrovata: la recente fortuna dell'Atlante di Aby Warburg

I relatori partecipanti all'incontro hanno proposto spunti e chiavi di lettura del *Bilderatlas*.

Sulla scorta dell'esperienza personale di editore del *Bilderatlas*, Martin Warnke ha sottolineato l'impossibilità di una lettura lineare dei complessi montaggi che compongono le tavole di *Mnemosyne* e la necessità – evidenziata dagli schemi interpretativi proposti nell'edizione Akademie Verlag – di considerare la qualità eminentemente visiva di tali assemblaggi, in relazione a espedienti tecnici che li in-formano, come la fotocomposizione e lo zoom su dettagli contestuali, concettuali, formali delle immagini. Nel dettaglio, si è soffermato su due esempi: sull'effetto zoom che progressivamente avvicina l'oggetto dell'indagine, come si può osservare nella sequenza delle fotografie di cronaca (Patti Lateranensi, 1929) di tavola 78; sulla tecnica di assemblaggio di tavola 25, nella quale si evidenzia visivamente la 'discendenza' dal disegno di Leon Battista Alberti per il Tempio Malatestiano di Rimini (parte superiore del montaggio) del complesso piano decorativo interno e, più in generale, dello stile anticheggiante quattrocentesco (le foto dei rilievi di Agostino di Duccio e Bertoldo di Giovanni nella sezione inferiore del pannello).

Gioachino Chiarini ha proposto un percorso trasversale nell'Atlante della Memoria attraverso la ricorrenza di alcune figure di demoni alati – dagli eroti, alla Nike, ai monstra della tecnologia che consentono il volo umano. Ha così evidenziato la molteplicità di letture e spunti di ricerca offerti da *Mnemosyne*, palesi nelle diverse versioni delle serie di tavole, e la sua complessa struttura verticale – i singoli pannelli – e orizzontale – concetti e forme che innervano e attraversano l'opera. Ulteriore percorso ermeneutico, ha notato Chiarini, è rappresentato dalla circolarità dell'opera restituita anche spazialmente dall'esposizione veneziana.

PRESENTAZIONE DELLA MOSTRA | MNEMOSYNE, L'ATLANTE DI ABY WARBURG, FONDAZIONE LEVI, VENEZIA

Monica Centanni e Linda Selmin hanno presentato l'esposizione *Mnemosyne: l'Atlante di Aby Warburg* allestita alla Fondazione Ugo e Olga Levi e organizzata in collaborazione con l'Associazione Mnemosyne di Roma, il Centro Warburg Italia, il Dottorato Internazionale di Architettura Villard d'Honnecourt, l'Università IUAV di Venezia.

L'illustrazione della ratio espositiva ha evidenziato lo sforzo del comitato scientifico di restituire la complessità dell'*Atlante*, senza celare la frammentarietà e l'incompiutezza dell'opera, ma ponendo l'accento sulla forza comunicativa del più originale lascito warburghiano. Esposto a Venezia nella versione già ricostruita dal gruppo viennese "Daedalus" (1994), il lavoro di allestimento veneziano si offre al contempo come una nuova ipotesi interpretativa sulla struttura interna del *Bilderatlas*.

Il contributo critico di Alberto Ferlenga ha introdotto il tema dell'affinità tra il pensiero e l'opera di Walter Benjamin e Aby Warburg, poi approfondito – nel corso delle conferenze organizzate nei giorni successivi – in un incontro intitolato alla città di Parigi. Il tema della peregrinazione labirintica del *flâneur* ha infine fornito lo spunto per la presentazione di una serie di incontri di approfondimento sui temi dell'Atlante – ciascuno legato a una città – che si è tenuta a cadenza giornaliera presso la sede stessa della mostra, dal 24 marzo al 2 aprile.

Monica Centanni è Coordinatrice del Seminario di Tradizione Classica dell'Università IUAV, fondatore e redattore del sito e della rivista on-line di studi warburghiani «engramma», curatrice della mostra *Mnemosyne: l'Atlante di Aby Warburg* (Venezia, 2004).

Gioachino Chiarini, promotore della mostra e del convegno internazionale di studio "Aby Warburg. Mnemosyne" organizzato a Siena nel 1998, è direttore del Centro Warburg Italia, fondato nel 1999 in collaborazione dal Comune di Siena, dall'Università di Siena, dall'Associazione Mnemosyne.

Alberto Ferlenga, curatore (con Monica Centanni e Fernanda De Maio) dell'allestimento della mostra *Mnemosyne: l'Atlante di Aby Warburg*, è Coordinatore del Dottorato Internazionale di Archi-

tettura Villard d'Honnecourt.

Linda Selmin è coordinatrice della sezione "Warburg" del sito e della rivista on-line «engramma», storica della danza e responsabile del progetto di catalogazione del fondo Benno Geiger conservato presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia.

Martin Warnke è direttore del Warburg Haus di Amburgo, riaperto nel 1995 nella restaurata sede storica della KBW <www.warburg-haus.hamburg.de>; curatore (con Horst Bredekamp, Michael Diers, Kurt W. Forster, Nicholas Mann, Salvatore Settis) dell'opera completa di Aby Warburg (Akademie Verlag, Berlin).

English abstract

Warburg's Mnemosyne. The Atlas exhibition in Venice

In 35th monographic edition, La Rivista di Engramma presents the complete range of materials dedicated to the exhibition entitled *Mnemosyne: iter per labyrinthum*, which took place in Venice between 19 March and 2 April 2004, and was organised by the seminary class of the Classical Tradition at IUAV Venice University, in collaboration with the Associazione Mnemosyne in Rome, the Centro Warburg Italia, and the Villard d'Honnecourt International Doctorate in Architecture.

The materials in the exhibition – the 63 plates of Aby Warburg's *Atlas* in photographed reproductions from the "Daedalus version" of *Mnemosyne*, also presented by the Centro Warburg Italia in Siena in 1998 – were made available by the Associazione Culturale Mnemosyne (Rome).

The exhibition, coordinated by Monica Centanni and Alberto Ferlenga, was housed in an ideal location in the Palazzo of the Levi Foundation on the Grand Canal, opposite the Accademia. The plates of the *Mnemosyne Atlas* were distributed in the four halls of the Foundation, accompanied by introductory texts on Warburg's life and works.

To present and illustrate the plates of the *Bilderatlas*, an itinerary divided into twelve sections, plus an introductory and a closing section, was adopted, leading to the plates being divided into fourteen sections, with explanatory panels at the beginning of the itinerary and summary panels in each hall. Each section, presented by a brief text and colour coded, indicated a possible guide to interpreting the internal structure of *Mnemosyne*, identifying a series of themes that innervate the *Atlas* – from astrology to formulas of Pathos, from the wanderings of the pagan gods to the outbreak of the antiquity during the Renaissance.

Every plate was accompanied by a title and brief resumé of its contents, a selection of Aby Warburg's notes, a caption, and a colour coded reference system giving indications of the links between the plates, and the different sections of the exhibition. As a result of the success of the colour-coded reference system which highlighted the connections between groups of plates and single plates, it was possible, for example, to identify at a glance the relationship between section 2 (archaeological models) at the beginning of the itinerary and several plates in subsequent groups: 5 (the eruption of antiquity), 6 (Dionysiac formulas of pathos), 12 (engrams). *La Rivista di Egramma* also makes the links between the plates and sections presented in the exhibition available on the website, thus emphasising them by the opportunities for surfing offered by the internet.

The materials in the exhibition were made more accessible as a result of a series of conferences and lectures by scholars who analysed several plates of the *Atlas* following an ideal itinerary in several stages (Athens, Venice, Hamburg……), from East to West, in order to give a sense of orientation to the labyrinth of the *Mnemosyne Atlas*.

Mnemosyne, tappa Amburgo
Le ragioni del trasferimento del Warburg Library and Institute. Alcune congetture

Rolf Petri

Nel sito ufficiale del Warburg Institute, si legge che il direttore di allora dell'Istituto, che all'epoca era Fritz Saxl,

> ... after the rise of the Nazi Régime, ... accepted the invitation of an adhoc committee to transfer the Institute to London where, with the support of Lord Lee of Fareham, Samuel Courtauld and the Warburg family, it was installed in the Thames House in 1934, moving to the Imperial Institute Buildings, South Kensington, in 1937.

Si dice anche esplicitamente che

> ... in 1933 it moved from Germany to London to escape the Nazi regime.

Una prima serie di interrogativi emersi dalle discussioni con la redazione di «engramma» concerne l'attendibilità di una tale indicazione: era queste, o meno, le vere ed esclusive ragioni del trasferimento? Non era più verosimile che, essendo l'Istituto e la biblioteca finanziariamente appoggiati alla banca dei Warburg di Amburgo, l'Istituto non venisse semplicemente trasferito insieme alle attività bancarie per un fatto 'tecnico'? La dichiarazione di Saxl non costituiva, forse, una riscrittura postuma, aggiustata su canoni politicamente più corretti? Ho compiuto un primo, provvisorio sondaggio su tale ipotesi, basato su materiali accessibili in internet. Sono ovviamente convinto che lo studio approfondito delle fonti storiche e delle ricerche già pubblicate potrebbe fornire una risposta abbastanza esauriente. Corre dunque l'obbligo di premettere che questo modesto contributo non ha il valore di una vera e propria ricerca. Le tre

sezioni che seguono espongono in breve le vicende dei banchieri Warburg, e si concludono con la formulazione di un'ipotesi sulle ragioni del trasferimento dell'Istituto a Londra.

La Banca M. M. Warburg & Co.

Nel 1998, la banca Warburg di Amburgo ha festeggiato il suo bicentenario. Insieme alla banca degli Oppenheim di Colonia, anch'essa tuttora esistente, è il più importante istituto bancario privato della Germania. Ma che cos'è una *Privatbank*? In origine il nome designa sostanzialmente le imprese bancarie di proprietà individuale o famigliare, costituite in società semplice o in accomandita, in opposizione alle imprese bancarie, costituite come società per azioni. Quasi tutte le grandi banche emergenti nell'era industriale sono società per azioni prevalentemente private. Ma, almeno in Germania, *Privatbank* è rimasto per convenzione linguistica il termine tedesco deputato a designare specificamente le imprese bancarie famigliari.

Queste banche esistono, in area tedesca, almeno sin dal XVII e XVIII secolo. Sono spesso nate e cresciute finanziando le monarchie assolute e le imprese coloniali e, a partire dall'Ottocento, sono state anche intensamente coinvolte nella realizzazione delle moderne infrastrutture, soprattutto quelle ferroviarie. Il circuito di intermediazioni finanziarie che si crea attraverso le loro attività, pertanto, coincide in parte con l''alta finanza'. Eccezion fatta per l'Inghilterra, dove nella City continua a prevalere la merchant bank, quasi dappertutto in Europa nel corso dell'industrializzazione la banca privata viene superata se non rimpiazzata da altre forme di strutture bancarie. Soprattutto in Germania nascono nella seconda metà dell'Ottocento le grandi banche universali, dette anche 'miste', che raccolgono i risparmi di una vasta clientela per trasformarli in capitale, convogliando finanziamenti a lungo termine verso l'industria. La Deutsche Bank, la Dresdner Bank, la Commerzbank e così via sono società anonime; nel loro azionariato si trovano, comunque, anche molti 'banchieri privati'. Questo perché nel processo di concentrazione quest'ultimi hanno ceduto le proprie banche a quelle più grandi, diventandone soci. In tal modo, tuttavia, riescono anch'essi a partecipare ai guadagni che il sistema bancario realizza durante il processo di industrializzazione. Famiglie di banchieri privati, come i Warburg o i Wirtz, svolgono quindi un ruolo importante nel mondo della finanza tedesca.

Nel 1905 la Banca di Max M. Warburg ottiene l'adesione al Consorzio creditori della *Reichsbank*, la banca centrale. In sostanza, Warburg si sottopone al controllo della banca centrale. In tal modo garantisce al cliente della banca la certezza e l'automaticità delle operazioni di risconto, offrendo inoltre garanzie sulla sicurezza dei suoi depositi e sulla liquidità della sua banca anche in difficili congiunture. Il vantaggio non sta però solamente dalla parte del cliente. Le garanzie istituzionali che accrescono la fiducia rendono possibile alla banca l'entrata a tutti gli effetti in ogni segmento del mercato bancario, dall'emissione dei titoli obbligazionari fino all'apertura di conti correnti e linee di credito anche per un più vasto pubblico. Insomma, solo la partecipazione al *Reichsbananleihekonsortium* può garantire a un istituto la capacità di rispondere alle funzioni di una banca moderna. Anche una *Privatbank* può tentare di uscire dalla nicchia ormai non più sufficientemente redditizia delle vecchie 'banche dei ricchi'.

Tra il 1898 e il 1929, i dipendenti della Banca Warburg di Amburgo passano da cinquanta a trecento. Segno, questo, di un allargamento notevole delle attività, sebbene le grandi banche, che dispongono di parecchie migliaia di impiegati, rimangono su tutt'altro piano. Con l'avvento al potere di Hitler, nel 1933, la banca già indebolita, come tutte le altre, per effetto della crisi del 1929 attraversa una fase particolarmente difficile. I suoi esponenti si vedono costretti a ritirarsi dai loro incarichi nei consigli d'amministrazione di altre società bancarie e industriali e ad abbandonare la dirigenza di associazioni e istituzioni economiche di varia natura. La banca Warburg si vede quindi privare di molti punti nodali nella rete di rapporti commerciali e personali con la finanza, l'industria e la politica, e ciò ovviamente ne danneggia le attività.

Sui motivi di tale perdita di influenza già ben prima dell'emanazione delle leggi razziali si accennerà in sede di conclusione. Le leggi razziali verranno emanate intorno alla fine del 1935, ma è soltanto a partire dal 1936 che misure antisemite in grado di danneggiare le attività di una banca assumono il valore di misure legali. Rientra nell'ordine di un ulteriore giro di vite l'esclusione, nel 1938, della banca Warburg dal Consorzio creditori della *Reichsbank*. Esclusione, questa, che di fatto taglia la banca fuori da ogni ordinaria attività bancaria. Solo a questo punto Max Warburg si decide a liquidare la banca. Più che di una vera e propria liquidazione, a dire il vero, si tratta però di una trasformazione societaria, in quanto al posto della Banca Warburg & Co. nasce una società in accomandita, che

ha come soci e gerenti Rudolf Brinckmann e il banchiere (e amico dei Warburg) Paul Wirtz. I Warburg mantengono una cosiddetta 'partecipazione silenziosa', che configura una partecipazione senza diritto al voto nell'assemblea degli azionisti. Potendo evidentemente i Warburg riporre fiducia in Brinckmann e Wirtz, nell'estate del 1938 Max Warburg, il fratello di Aby, lascia in seguito alla trasformazione societaria la Germania, alla volta di New York.

Con il trasferimento della sede della famiglia in America e l'entrata in guerra degli Usa, la 'partecipazione silenziosa' diventa tuttavia *Feindkapital*, 'partecipazione nemica, soggetta di conseguenza a sequestro. Nel 1941 la banca, per cancellare ogni traccia ebraica, assume la denominazione Brinckmann, Wirtz & Co, che manterrà fino al 1969. Dopo le lunghe procedure postbelliche di dissequestro, nel 1956 Eric M. Warburg, figlio di Max, rientra ufficialmente tra i soci della banca, in rappresentanza della famiglia dei Warburg. Nel 1969 la denominazione viene trasformata in Warburg, Brinckmann, Wirtz & Co, e solo nel 1991 la banca assume nuovamente la denominazione originaria Max M. Warburg & Co.

Una prima conclusione relativa al quesito iniziale è dunque la seguente: il Warburg Institut non può essere stato trasferito a Londra come semplice appendice della banca Warburg di Amburgo, in quanto tale banca, sebbene cambi nome, da quest'ultima non si muoverà mai. Questa risposta, per quanto univoca, non è tuttavia esauriente. Proseguendo le indagini, il caso si presenta in termini più complessi.

La Banca Siegmund G. Warburg & Co.

Nel 1934 viene infatti fondata a Londra la Banca Siegmund G. Warburg & Co. Siegmund Warburg, il fondatore, è un brillante banchiere emigrato a Londra nel 1933 per motivi politici, stando a quanto dichiarato nei siti ufficiali diventato ben presto più influenti della City; sarà lui, nel 1960, a inventare gli Eurobonds. È influente anche politicamente e, come altri membri della famiglia, contesta la politica di Israele sotto il governo del Likud. Dopo la sua morte, nel 1982, la banca Warburg di Londra diversifica l'azionariato. Il carattere prettamente famigliare dell'impresa si va sempre più perdendo.

Come altre famiglie dell'alta finanza, la famiglia Warburg ossia i discendenti dei capostipiti, i fratelli Moses Marcus e Gerson è ramificata anche a livello internazionale. Ad esempio, attorno al 1900, altri Warburg, Felix

e Paul, si trasferiscono a New York. Non fondano banche, ma tramite matrimonio rispettivamente con Frieda Shiff e Nina Loeb e impegno professionale con la Banca Kuhn & Loeb si dedicano comunque ad attività bancarie e finanziarie, diventando anche grandi mecenati. Paul è inoltre tra gli ideatori del Federal Reserve, il primo nucleo di banca centrale americana creato nel 1913.

Torniamo però al fondatore della banca londinese. Siegmund Warburg è il rampollo di un ramo della famiglia stabilitosi nei pressi di Stoccarda, dove a partire dai primi anni del Novecento s'insedia nel castello di Uhenfels. Il padre di Siegmund, Georg Warburg, morto nel 1923, era nato nel 1871 ad Amburgo. Ed ecco la seconda considerazione. Sappiamo che il trasferimento del Warburg Institut viene messo in atto anche su iniziativa della 'famiglia Warburg'. Cosa vuol dire questo di preciso? Non è al momento chiaro in quale rapporto, anche finanziario, stessero Siegmund e Max Warburg, cioè il fratello a cui Aby a tredici anni, secondo la 'leggenda' aveva ceduto la guida degli affari dietro la promessa del finanziamento delle sue attività culturali, compresi la biblioteca e l'Institut. Non si può pertanto asserire con certezza né escludere che il finanziamento dell'Istituto si appoggia, a Londra, alla banca fondata da Siegmund.

Si può notare anche una curiosa coincidenza cronologica: Max Warburg, sostenitore e finanziatore della KBW, muore nel 1946, due anni dopo l'incorporazione del Warburg Institute nell'università di Londra. Potrebbe dunque darsi che Max, ormai anziano e vicino alla morte, si fosse adoperato per le vie della finanza a trovare una collocazione istituzionale diversa per garantire all'eredità spirituale del fratello una sopravvivenza anche indipendentemente e oltre la vita della sua propria persona, e delle disponibilità di altri membri della famiglia. Ma queste sono ovviamente solo ipotesi da verificare.

Considerazioni conclusive

Quanto detto sin qui ci permette quanto meno di provare a compiere alcune deduzioni. Non si possono escludere motivi *anche* di natura economica del trasferimento del 1933/34, in quanto poteva sembrare più sicuro, in termini economici e budgetari, appoggiare la biblioteca alla costituenda Banca Warburg di Londra anziché a quella di Amburgo. Contro tale ipotesi depone a prima vista il solo fatto che Max Warburg, che si sente tedeschissimo, tenta di fare il banchiere in Germania finché possibile, ovvero fino al 1938. Se già nel 1933 avesse ritenuto impossibile un futuro

per la banca Warburg in Germania, avrebbe probabilmente tratto delle conseguenze più immediate tanto per sé quanto per i propri affari, senza limitarsi allo spostamento del solo Institut. Da questo punto di vista, pare dunque che il trasferimento abbia una logica sua, non strettamente economica, ma piuttosto culturale e/o politica.

Le nette distinzioni tra motivi economici e politici hanno, però, qualcosa di artificiale. In qualche modo non rappresentano altro che facce di una stessa medaglia. Non dobbiamo dimenticare come anche il trasferimento di capitali finanziari all'estero e la trasformazione della banca amburghese abbiano a loro volta precise ragioni politiche. Né 1933 né nel 1936 esiste un evidente pericolo di vita per i componenti della famiglia Warburg, e probabilmente non c'è nessuna percezione anticipatrice dell'Olocausto. Ma, dopo l'ascesa al potere di Hitler, l'aria per i banchieri ebraici si fa subito pesante: la perdita di potere interrelazionale, e quindi di affari, è immediata. Il campo è del resto ben preparato: sia per deferenza anticipatrice verso il nazismo, sia per un riflesso dell'antisemitismo già diffuso da anni anche tra il vasto pubblico, ben prima delle leggi razziali le imprese bancarie e industriali avevano cominciato a 'suggerire' ai propri consiglieri, amministratori delegati, direttori e così via di origini ebraiche di dimettersi per il bene dell'impresa: un'epurazione non ancora obbligatoria sotto il profilo giuridico, ma pur sempre un'epurazione a tutti gli effetti.

In conclusione, sin dal 1933 l'attività bancaria è seriamente compromessa sotto il profilo economico per ragioni di natura politica (sulla precoce percezione, anche in ambito italiano, delle motivazioni politiche del trasferimento della Biblioteca Warburg da Amburgo a Londra, vedi l'intervento di Mario Praz, datato 1934). Forse la narrazione ufficiale semplifica troppo quando suggerisce tra le righe che i Warburg (Siegmund e la biblioteca) emigrino già in quell'anno per scappare a una minaccia imminente e diretta. È occorso un certo lasso di tempo affinché vita ed attività economica e culturale di una famiglia altolocata di banchieri ebrei venissero resi del tutto impossibili. Un lasso di tempo i cui limiti sono stati esplorati per intero dal patriottico Max Warburg, che solo nel 1938 si arrende alla necessità della fuga.

Sulla base dei dati raccolti in questa indagine preliminare, rimane comunque sostanzialmente corretto mettere in primo piano il motivo politico del trasferimento anche della biblioteca, in quanto è questo il fattore che

sin dal 1933 muta tutte le variabili dell'attività sia economica che culturale di questa famiglia di banchieri ebrei.

Mnemosyne, tappa Amburgo
Appunti per la storia della Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg

Valentina Rachiele

Nel 1924 Aby Warburg incominciò ad allestire i pannelli dell'Atlante *Mnemosyne* all'interno della sua Biblioteca, le cui vicende sono strettamente legate alla città di Amburgo. La storia della *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, Biblioteca Warburg per la Scienza della Cultura, inizia nel 1879, quando il suo fondatore, l'ebreo amburghese Aby Warburg, aveva soltanto tredici anni. Primogenito di cinque maschi, decise di vendere la sua primogenitura al fratello Max, come aveva fatto Esaù con Giacobbe. A sostituire il biblico piatto di lenticchie fu quella che in seguito Max avrebbe definito come "la più grossa cambiale in bianco mai firmata" (Bing 1960, 102): promise infatti che avrebbe comprato al fratello tutti i libri che gli fossero serviti per i suoi studi, per tutta la vita. Aby decise di dedicarsi allo studio della storia dell'arte e nel 1886 iniziò a Bonn i suoi studi universitari, che proseguì poi a Monaco, a Firenze e infine a Strasburgo, dove avrebbe presentato poi la sua tesi di laurea.

Nel 1889, mentre si trovava a Firenze, Aby scrisse per la prima volta del suo progetto per la Biblioteca ai genitori, che in seguito lo avrebbero sempre sostenuto nelle spese necessarie. Firenze rimase sempre una città molto importante per Aby, tanto che nel 1904 avrebbe disposto che al momento della sua morte la sua raccolta libraria passasse al Deutsches Kunsthistorisches Institut che vi si trovava o alla Biblioteca Statale di Amburgo (Saxl [1970, 1983] 2003, 277). Nel 1891 Aby presentò a Strasburgo la sua dissertazione sulla sopravvivenza dell'antico nei dipinti di Botticelli: proprio i libri acquistati per la stesura di questa tesi costituiscono il primo nucleo della futura biblioteca Warburg (Gombrich [1970, 1983]

2003, 54: "Posseggo adesso il nucleo di una Biblioteca raffinata: è questo lo strumento indispensabile per il mio lavoro").

Il 1900 fu un anno importante per la storia della Biblioteca: finalmente quel proposito meditato da tempo incominciava ad assumere contorni definiti. Il 4 agosto dello stesso anno annotò nel suo diario "Discussa con Max l'idea di una Biblioteca Warburg per la Scienza della Cultura; lui non è stato contrario" (Gombrich [1970, 1983] 2003, 119). Tra il 1901 e il 1902 Aby finalmente ricevette il consenso da parte della famiglia di gettare le basi per il progetto della Biblioteca e nel 1903 poteva annotare nel suo diario "Idea di costruire un osservatorio storico-culturale ad Amburgo": la città tedesca dove era nato rimase il centro attorno al quale, nonostante i continui viaggi all'estero, gravitò tutta la sua vita. Nell'aprile del 1909 decise di fissare la propria residenza a Heilwigstraße, numero 114, dove si sistemò con la moglie Mary Hertz, che aveva sposato nel 1898. Nella loro casa i libri che aveva acquistato durante i suoi studi continuarono ad accumularsi, fino a dar luogo alla situazione descritta in seguito da Gertrud Bing, che sarebbe diventata sua fedele collaboratrice: ogni angolo della casa era occupato dai volumi, nessuna stanza era risparmiata.

La casa era tuttavia ancora sufficientemente grande da ospitare la collezione di Warburg, che decise di assumere qualcuno che potesse aiutarlo nel suo lavoro: nel 1912 divenne suo assistente Wilhelm Printz, che si sarebbe occupato della gestione della raccolta libraria. L'anno seguente gli si affiancò Fritz Saxl, giovane studioso e ricercatore di storia dell'arte, che successivamente avrebbe ricoperto un ruolo decisivo per il futuro della Biblioteca. È proprio con lui che, nella primavera del 1914, mentre si trovava a Firenze per una conferenza sul primo Rinascimento italiano, Warburg discusse della possibilità di trasformare la Biblioteca in un vero e proprio Istituto di ricerca. I due erano consapevoli del fatto che la città di Amburgo non aveva tradizione negli studi umanistici e nemmeno un'Università, ma ritennero che l'istituzione di borse di studio per la ricerca avrebbe richiamato numerosi studenti anche dall'estero, e questo avrebbe dato impulso al loro progetto (Saxl [1970, 1983] 2003, 282).

Ma quello stesso anno scoppiò la guerra: il conflitto tra l'Italia, che egli considerava un Paese d'adozione e la Germania, dov'era nato, creava in lui un forte dissidio interiore e nel 1921 fu ricoverato nella clinica svizzera di Kreuzlingen, sotto le cure del dottor Ludwig Binswanger. Warburg stesso affidò la direzione della Biblioteca a Fritz Saxl, che si occupò di

aprirla agli studiosi come luogo di ricerca e di dare impulso alle sue attività. Nel 1920 ad Amburgo era sorta la prima Università e perciò la Biblioteca e l'Istituto avrebbero potuto contare su una solida base per le loro iniziative: alcuni dei nuovi professori, tra cui Cassirer e Panofsky, accordarono la loro collaborazione per le prime pubblicazioni (Studien) e conferenze (Vorträge). Inoltre fu assunta Gertrud Bing, un'altra figura che sarebbe stata di vitale importanza per la storia della Biblioteca. Insieme a Saxl diede un assetto diverso alla Biblioteca, che doveva ora essere organizzata in funzione dei suoi nuovi obiettivi. Era necessario perciò "normalizzare" (come scrisse lo stesso Saxl) (Saxl [1970, 1983] 2003, 283) il metodo di ordinamento usato da Warburg fino ad allora, tenendo in considerazione le esigenze degli studiosi che avrebbero frequentato la Biblioteca. Allo stesso modo bisognava cercare di ampliare le acquisizioni che in certi settori non erano complete, per soddisfare i bisogni e i diversi interessi di ogni studioso.

Il 21 aprile 1923, per dimostrare al dottor Binswanger la sua guarigione, Aby tenne una conferenza nella clinica di Kreuzlingen, utilizzando gli appunti di viaggio e le fotografie che aveva raccolto nel Nuovo Messico tra gli indiani *pueblos*, dopo il viaggio che aveva compiuto in America nel 1895. Così l'anno successivo Aby poté fare ritorno a casa e affrontare con Saxl la realizzazione del progetto nato dieci anni prima. Il primo e più pressante problema era dato dalla sistemazione dei volumi: era ormai palese che l'abitazione di Aby non era la struttura più adatta per ospitare un Istituto di ricerca in espansione. Warburg, fatto convinto come i suoi collaboratori della necessità di trovare nuovi spazi, decise di far avviare la costruzione di un nuovo edificio per la Biblioteca. Sua intenzione era mantenerne il carattere privato, senza spostarla nel centro di Amburgo: fu così sfruttato uno spazio adiacente all'abitazione che era già stato comprato in precedenza: finalmente i libri che egli aveva acquistato nel corso di circa quarant'anni avrebbero potuto ricevere un'adeguata sistemazione.

La nuova costruzione a Heilwigstraße numero 116 sarebbe stata molto simile alle case adiacenti, dalla struttura tipicamente sviluppata in altezza. Warburg stesso si preoccupò di seguire l'andamento dei lavori, dimostrando ancora una volta la sua indole piuttosto esigente e rigida: furono progressivamente scartati i progetti di ben tre architetti e alla fine l'incarico fu affidato al giovane Gerard Langmaack. Nel maggio del 1926, dopo nemmeno un anno di lavori, il nuovo edificio, che si sviluppava su quattro

piani, era completato. Al piano terra era situato quello che poi divenne in un certo senso il simbolo del Warburg Haus: una sala per le conferenze dalla pianta ellittica. Al piano terra si trovava anche lo studiolo di Warburg, dove tuttora è possibile notare un piccolo vano che collegava l'Istituto alla sua abitazione privata, consentendogli di spostarsi comodamente da un edificio all'altro.

Nel 1926, dopo che il nuovo edificio fu inaugurato, incominciò un periodo molto felice per l'Istituto, e con esso la Biblioteca si sviluppò rapidamente. Continuò l'acquisto dei libri e anche la collezione fotografica fu arricchita; si tenevano cicli annuali di conferenze, dedicate ai principali ambiti di ricerca dell'Istituto. Le attività proseguirono anche dopo la morte di Warburg, avvenuta nell'ottobre del 1929, quando Saxl lo sostituì nel non facile compito di dirigere un'istituzione così viva e feconda di iniziative. Secondo la testimonianza di Bing (Bing [1957] 1965, 193 sgg.), Saxl fu un ottimo sostituto di Warburg: seppe raccogliere attorno alle vicende dell'Istituto una schiera di professori e studiosi intellettualmente assai vivace. Egli si fece garante delle necessità della Biblioteca e delle attività di ricerca e mantenne nei confronti dei suoi allievi quel particolare atteggiamento di totale disponibilità che aveva contraddistinto il suo maestro.

Nel 1933, quando Goebbels divenne Ministro della Propaganda del partito nazionalsocialista, la temperie antisemita si intensificò anche ad Amburgo. Già a partire dagli anni '20 la famiglia Warburg, che era ebrea, aveva dovuto affrontare una situazione che si faceva sempre più pericolosa. Saxl e i suoi collaboratori capirono che l'Istituto, insieme alla Biblioteca, non sarebbe stato risparmiato e tentarono immediatamente di correre ai ripari (per la parte relativa al trasferimento della Biblioteca si vedano soprattutto a Eric M. Warburg 1953 e Bing [1957] 1965). Furono vagliate numerose vie di fuga, che contemplavano anche l'Italia e l'Olanda, ma soltanto in Inghilterra furono trovati i fondi necessari per lo spostamento. Qui, infatti, esisteva un apposito comitato, l'"Academic Assistance Council", che si preoccupava della sorte delle università tedesche.

Ne facevano parte i professori Constable e Gibson, della London University, che visitarono la KBW per rendersi conto della sua situazione. Nell'ottobre del 1933 anche il direttore della School of Oriental Studies di Londra, sir Denison Ross, si recò ad Amburgo e al suo ritorno in Inghilterra formò un comitato composto principalmente da professori dell'Università, che assicurò una sistemazione temporanea all'Istituto. Così, nel

novembre di quell'anno, i sessantamila libri, la raccolta di fotografie, le diapositive e le attrezzature furono imbarcati e spediti a Londra, dove furono provvisoriamente ospitati al Thames House, sede di uffici. Da questo momento in poi, per un lungo periodo, la Biblioteca e l'Istituto subirono continui spostamenti e sistemazioni in sedi provvisorie. Il 28 novembre del 1944 l'Istituto fu incorporato alla London University, ma soltanto nel febbraio del 1958 i materiali e le attrezzature approdarono ad una sistemazione definitiva a Woburn Square, a Londra, vicino alla sede dell'Università: iniziava così per la Biblioteca un nuovo capitolo di una storia che continua tuttora.

Bibliografia di riferimento

Annual Report 1922
Bericht über die Bibliothek Warburg für das Jahr 1922 (WIA, V.2.3.1.2.3., 1922, Annual Reports).

Annual Report 1958
"Warburg Institute Annual Report", London 1958.

Barker 1990
Nicolas Barker, *The Warburg Institute*, "The Book Collector" 39 (1990), 153-173.

Bing [1934] 1935
Gertrud Bing, *The Warburg Institute*, "The Library Association record" 4, 1 (1934), 262-266.

Bing [1957] 1965
Gertrud Bing, *Fritz Saxl (1890-1948)*, in *Fritz Saxl. A Volume of Memorial Essays*, London 1957, 1-46, tr. it. riveduta e corretta dall'autrice in Fritz Saxl, *La storia delle immagini*, Bari 1965, 177-209.

Bing [1958] 1960
Gertrud Bing, *Aby M. Warburg*, "Rivista storica italiana" 77 (1960), 100-113.

Blunt 1938
Anthony Frederick Blunt, *A method of documentation for the humanities*, Oxford - London 1938.

Burkart 2000

Lucas Burkart, *"Die Träumereien einiger kunstliebender Klosterbrüde..." Zur Situation der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg zwischen 1929 und 1933*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 63 (2000), 89-119.

Cassirer [1929] 1979

Ernst Cassirer, *Worte zur Beisetzung von Professor Dr. Aby M. Warburg*, Hamburg 1929, ripubblicato in *Mnemosyne. Beiträge zum 50. Todestag von Aby M. Warburg*, Göttingen 1979, 15-33.

Tony Cassirer 1981Tony Cassirer 1981

Tony Cassirer, *Mein Leben mit Ernst Cassirer*, Hamburg 1981.

Chernow 1993

Ron Chernow, *The Warburgs: the Twentieth-Century Odissey of a Remarkable Jewish Family*, New York 1993, tr. it. di Nicoletta Rosati, *I Warburg. L'Odissea di una grande dinastia di banchieri*, Milano 1993.

Diers 1993

Michael Diers, *Porträt aus Büchern. Bibliothek Warburg und Warburg Institute*, Hamburg 1993.

Diers 1991

Michael Diers, *Warburg aus Briefen: Kommentare zu den Kopierbüchern der Jahre 1905-18*, Berlin 1991.

Forster-Mazzucco 2002

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

Friman-Jansson-Suominen 1995

Mari Friman, Päivi Jansson, Vesa Suominen, *Chaos or order? Aby Warburg's library of cultural history and its classification*, "Knowledge organisation" 22, 1 (1995), 23-29.

Gombrich [1970, 1983] 2003

Ernst H. Gombrich, Aby Warburg. *An intellectual Biography*, London 1970; tr. it. di A. Dal Lago e P. A. Rovatti, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Milano [1983] 2003.

Hoecker 1917

Rudolf Hoecker, *Eine Kunstwissenschaftliche Studienbibliothek: die Bibliothek Prof. A. Warburg in Hamburg*, "Zentralblatt für die deutsche Kunst" (1917), 8-10.

Jesinghausen-Lauster 1985

Martin Jesinghausen-Lauster, *Die suche nach der symbolischen Form*, Baden-Baden 1985.

Mnemosyne [1929] 2002

Aby Warburg, *Opere. Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, a cura di Maurizio Gelardi, Torino 2002.

Pasquali 1930

Giorgio Pasquali, *Aby Warburg*, "Pegaso" 2, 4 (1930), 484-495, e quindi in *Pagine stravaganti di un filologo*, vol. I, a cura di C. F. Russo, Firenze 1994, 40-54.

Praz 1934

Mario Praz, *Recensione a Gesammelte Schriften di Aby Warburg*, "Pan" 2 (1934), 624-626.

Raulff 1998

Ulrich Raulff, *Nachwort a Aby Warburg, Schlangenritual. Ein Reisebericht*, a cura di U. Raulff, Berlin 1988; tr. it. di G. Carchia, F. Cuniberto, Postfazione a A. Warburg, *Il rituale del serpente*, Milano 1998, 69-112.

Saxl 1921

Fritz Saxl, *Die Bibliothek Warburg und ihr Ziel*, "Vorträge der Bibliothek Warburg" 1 (1921-1922).

Saxl [1970, 1983] 2003

Fritz Saxl, *La storia della Biblioteca Warburg*, in Ernst Gombrich, *Aby Warburg. An intellectual Biography*, London 1970; tr. it. di A. Dal Lago e P. A. Rovatti, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Milano [1983] 2003, 277-290.

Saxl 1965

Fritz Saxl, *La storia delle immagini*, Bari 1965.

Schäfer 2003

Hans Michael Schäfer, *Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, Logos, Berliner Arbeiten zur Bibliothekswissenschaft*, Humboldt-Universität, Berlin 2002 (tesi di dottorato).

Settis 1996

Salvatore Settis, *Warburg continuatus. Descrizione di una biblioteca*, in *Le pouvoir des bibliothèques. La mémoire des livres en Occident*, a cura di Marc Baratin e Christian Jacob, Paris 1996.

Stockhausen 1992

Tillman Von Stockhausen, *Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg. Architektur, Einrichtung und Organisation*, Hamburg 1992.

Trapp 1961

Joseph B. Trapp, *The Warburg Institute*, "Studi Medievali" II, 2 (1961), 745-750.

Eric Warburg 1953

Eric M. Warburg, *The transfer of the Warburg Institute to England in 1933*, "Warburg Institute Annual Report" (1952-1953).

Warburg [1929] 2002

Aby Warburg, *Da arsenale a laboratorio. Uno sguardo retrospettivo sulla mia vita*, in *Aby Warburg, Opere. Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, a cura di Maurizio Ghelardi, Torino 2002, 140-143.

Wind 1935

Edgar Wind, *The Warburg Institute classification scheme*, "The Library Association Record" 2, 5 (1935), 193-195.

Wind [1983] 1992

Edgar Wind, *The Eloquence of Symbols. Studies in Humanist Art*, Oxford 1983, tr. it. *L'eloquenza dei simboli*, Milano 1992.

Wuttke 1984

Dieter Wuttke, *Die emigration der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg und die Anfänge des Universitätsfaches Kunstgeschichte in Großbritannien*, "Berichte zur Wissenschaftgeschichte" 7 (1984), 179-194.

Wuttke 1966

Dieter Wuttke, *Aby Warburg und seine Bibliothek*, "Arcadia" I (1966), 319-333.

Mnemosyne, tappa Rimini
Il Tempio di Rimini e il metodo warburghiano

Moreno Neri

Alla fine del 1928, giusto pochi mesi prima della sua morte, è a Rimini il fondatore della "scuola iconologica" Aby Warburg con Gertrud Bing, che lavorava al Warburg Institute dal 1922 e ne sarà direttrice negli anni '50, quando l'Istituto si trasferirà in un nuovo edificio nell'Università di Oxford. Lo assiste nelle sue ricerche lo studioso romagnolo Augusto Campana. Ne scaturirà, com'è noto, la tavola 25 di Mnemosyne.

Dopo Warburg seguiranno a rendere omaggio al Tempio Malatestiano di Rimini altri warburghiani. Altre vittime, "nate in Platonia", di una sconsiderata o voluta dimenticanza. È altresì noto quale sia stato il nostro processo di *restitutio memoriae* di Mitchell a fronte della anoressica ricezione italiana, e principalmente riminese, dello studioso inglese del Warburg Institute. Infatti, l'unico altro importante tentativo di interpretazione della struttura mitico-simbolica sottesa al monumento elaborato dalla corte malatestiana risale agli anni cinquanta ed è di Charles Mitchell, uno studioso del Warburg Institute. Condotta sulle linee dell'insegnamento ermetico, è basata su alcuni testi di Macrobio, erudito neoplatonico del IV secolo d.C.. Tra le fonti letterarie, ispiratrici dell'apparato del Tempio, Mitchell ritiene che esse vadano rinvenute, oltre che nelle opere del citato Macrobio, anche in quelle di Platone, Porfirio, Giamblico e Gemisto Pletone. Le varie parti, ispirate al tema solare, avrebbero dovuto vedere, a conclusione dell'edificio, al centro della grande rotonda cupolata, un occhio aperto al sommo della volta.

Non sorprende, quindi, trovare, anche di recente, come questa lettura politico-religiosa di netta impronta neo-platonica venga superficialmente e sbrigativamente associata alla lettura 'esoterico-massonica' dell'opuscoletto di Giuseppe Del Piano, edito a Rimini nel 1928, e, alla meno peggio, come essa appartenga, comunque, alle famigerate "sfrenate fantasie iconologiche", nelle quali appare sconveniente avventurarsi. Per Del Piano il soggetto della decorazione del Tempio è "la storia immortale della religiosità umana", storia che sarebbe illustrata nelle sue tappe fondamentali, dalle dottrine esoteriche dell'Egitto, della Caldea, della Giudea, dell'Etruria e della Grecia nelle varie cappelle, fino al trionfo di Gesù. E strappa un sorriso sornione il sapere che tra il chimico Giuseppe Del Piano e il serissimo e contemporaneo studioso di cose malatestiane e bibliotecario della "Gambalunghiana" di Rimini, Aldo Francesco Massèra, massone era quest'ultimo e che, invece, Del Piano andrebbe più correttamente inserito in quel filone occultista e gnostico, che fiorì a Parigi, ai margini di un certo cattolicesimo eterodosso.

Su questa impostazione della critica moderna, ovviamente, pesa, come un macigno, l'estetica crociana. Né il tetragono Croce né i suoi saldi epigoni si fanno scalfire dalle parole di Roberto Valturio che dichiarava, da buon testimone del tempo, che il Tempio era colmo di "simboli tratti dai più occulti penetrali della filosofia" o dalla tradizione che vuole che in un'opera d'arte vi sia una lettura dei simboli. Già Croce appariva soprattutto infastidito da quanti hanno "fame di allegorie e di ritrovamenti del significato", irridendo gli stessi come "spiriti bizzarri e vanesi che par che immaginino che, oltre la storia visibile, ce ne sia un'altra invisibile, la quale ad essi è o sarà concesso svelare con lo stabilire sottili confronti, da loro immaginati, tra i fatti: sicché i loro racconti storici prendono aria di scoperte di cospirazioni e di intrighi ed essi di abilissimi investigatori o piuttosto poliziotti." Che l'avversione di Croce fosse soprattutto diretta verso "il rampollo ribelle di una dinastia di banchieri che amava definirsi 'amburghese di nascita, ebreo di sangue, nell'animo fiorentino' e che stimava 'la conoscenza più importante della ricchezza'", ha un'indiretta conferma nelle stesse parole di Warburg che Croce, pur senza nominarlo, echeggiava per contrastarlo (sulla relazione Croce-Warburg, vedi in Engramma il saggio di Barbara Da Forno, *Il diavolo sta nei dettagli. Appunti sulla ricezione italiana di Aby Warburg*).

Aby Warburg, infatti, partendo dalla premessa dell'origine dell'opera d'arte come cooperazione tra committente e artista e quindi frutto di

un'azione reciproca, in assenza di una documentazione storica su questo fecondo scambio era giunto a questa conclusione:

> Dello scambio di sentimenti o pareri fra committente e artista esecutore solo di rado qualcosa giunge al mondo esterno... sottraendosi in tal modo perlopiù alla consapevolezza personale e storica. Bisognerà quindi, giacché le deposizioni di testimoni oculari sono così difficilmente reperibili, convincere di colpevolezza il pubblico coinvolgendolo nell'indagine mediante prove indiziarie.

Secondo l'imperante sistema crociano ogni opera che minacci di stroncare tale impostazione generale viene accuratamente occultata. Dal nostro punto di vista, che riteniamo legittimo, se è lecita la libertà di ricerca, al contrario anche il Tempio si rifà a quella Tradizione — la "prisca sapientia" di Pletone prima e di Marsilio Ficino poi — che è di per sé affine e compartecipe dell'esoterismo, in quanto tende a rimanere sostanzialmente immutata, pur mutando pelle, nel corso dei secoli, quanto meno nella scelta del repertorio simbolico, senza farsi condizionare dai cambiamenti di gusto artistico che avvengono di epoca in epoca e dalle diversità da luogo a luogo, a riprova della sua primordialità sovrumana nel tempo e della sua circolarità diffusa nello spazio. Da allora, nel solco warburghiano, ulteriori studi di altri allievi geniali hanno toccato tangenzialmente il maggior monumento riminese. Bastino qui i nomi di Frances A. Yates ed Edgar Wind, di Saxl, Seznec, Cassirer, Panofsky o — più lontani da tale solco ma ugualmente indirizzati da esso — potremo citare Chastel e i nostri Eugenio Garin, Maurizio Calvesi ed Elemire Zolla. Ne concluderemo davvero, con Wind, che i misteri pagani furono concepiti per iniziati e richiedono quindi un'iniziazione. Si è così cominciato, dopo le ripubblicazione delle ormai introvabili conferenze di Mitchell, a editare via via la traduzione delle opere di Pletone.

Anche l'occasione del 550° anniversario della morte del filosofo bizantino ha rappresentato una felice opportunità per organizzare a Rimini un ciclo di conferenze, cui hanno preso parte — in ordine di apparizione — Silvia Ronchey, Cesare Vasoli, Monica Centanni, Marco Bertozzi e Antonio Panaino. Si è così tentato di stabilire una più esatta fisionomia e percezione dello stato dell'arte e degli studi intorno a Pletone e al periodo malatestiano. Soprattutto nei confronti di chi ha ritenuto che la discussione sulla collocazione delle spoglie di Pletone, come ultimo atto di Sigismondo, fosse e restasse solo "una facile trovata". Quanto tale approccio sia riduttivo e superficiale, se non pregiudizialmente ostile, fa apparire perfettamente

priva di effetti quell'accoglienza entusiastica che nel lontano 1984 tributava Rossana Rossanda al ritorno d'attenzione sul metodo warburghiano come un segno di felice liberazione dall'onda lunga del crocianesimo e dall'azzeramento culturale provocato in Italia dalla II Guerra Mondiale.

Contro quest'opera di occultamento degli indizi, considerati alla stregua di reperti fossili, va anche l'attività editoriale di Walter Raffaelli nella direzione del recupero e della riscoperta di opere tralasciate o, addirittura sconosciute, che girano intorno al Tempio malatestiano <www.raffaellieditore.com>. E non mi riferisco solo a Ezra Pound e ai suoi *Malatesta Cantos*, che sono solo la punta d'iceberg di una tensione generale che ha riguardato l'ispirazione, nei più diversi campi letterari, e la critica intorno al monumento riminese. Mi riferisco anche ad Adrian Stokes — che non era certo un warburghiano quanto un post-ruskiniano e un modernista — o ancor più indietro a Charles Yriarte e alla sua opera fondamentale, o al lavoro che stiamo intraprendendo su Antonio Beltramelli e Montherlant e quello che seguirà ancora su Stokes, Aldous Huxley e E.M Forster e che proseguirà col recupero delle opere sul rinascimento italiano di Joséphin Péladan.

Non so se questo sia, come si legge ne "la Rivista di engramma", quello "stile di lavoro ispirato al metodo warburghiano" che "predilige come oggetto di studio la riemersione delle tracce mnestiche (miti, figure, simboli) nella memoria occidentale, in un campo di indagine che si apre alle vibrazioni e alle risonanze culturali tra Rinascimento, Antico e Contemporaneo" o se addirittura le evocazioni qui fatte non esorbitino da esso. Ma di fronte a un desolante panorama di negligente trascuratezza o di deliberata attività censoria si può confidare nella ricezione dell'eredità di Warburg, come pure nell'emersione di altre ascendenze, nel tentativo di ricreare quel varco visivo che renda meno sterotipata la visione del monumento riminese e del suo sempre fascinoso apparato iconografico in un intreccio di arte, critica, letteratura, poesia, tale da restituire quella "scientia scientiarum", che era concetto basilare del Rinascimento, e che possa rettificare il cammino delle scienze del mondo moderno, diretto finora verso una crescente specializzazione e verso la reciproca separazione delle conoscenze.

Gli esiti ultimi di queste nostre indagini riguardanti il nostro Tempio potrebbero quantomeno essere restituiti, nei nostri paraggi, all'arena del di-

battito con la loro attualissima capacità di suscitare scontri e passioni. Si vorrebbe agitare un drappo rosso riferendo che, nel mondo anglosassone,

> ... the standard interpretation of the Tempio reliefs today is Charles Mitchell *The imagery of the Tempio Malatestiano* [...] who argues that their subject derives from Macrobius's *Commentaries on Cicero's Dream of Scipio* and the Neo-Platonically orientated humanist Basinio and Valturio at Sigismondo's court.

Si vorrebbe infilare la banderilla segnalando come proprio recentemente Maria Grazia Pernis e Laurie Schneider Adams, in un loro libro dedicato a Federico da Montefeltro e Sigismondo Malatesta, affermino:

> L'analisi di Mitchell dell'iconografia del tempio è veramente convincente. Al contrario, la sua interpretazione del medesimo monumento che propose più di vent'anni dopo, non lo è [...]. La nuova interpretazione di Mitchell, infatti, proietta un'immagine "cristiana" della personalità di Sigismondo che contrasta con l'atteggiamento "pagano" descritto dalla maggior parte dei suoi contemporanei.

Questa, in conclusione, è l'opera di illustrazione del Tempio che l'editore Raffaelli ed io stiamo tentando contro un suo destino di continuo fraintendimento, come spesso accade quando un brutale richiamo alla sterile compostezza e alla tristezza della storia dell'arte estetizzante interrompe il libero vagare primaverile della mente, lasciando dietro di sé un velato rimpianto verso il suo sorriso pagano. E si chiede venia se abbiamo sciorinato, con una certa pedanteria — quanto meno nelle note – il nostro personale atlante della memoria, che abbiamo raccolto e raccoglieremo, scomparso sottoterra, riemerso, con la sua capacità di ferire e di guarire.

Per ampliare la sua conoscenza o per risuscitare il mito così da non sprofondare nel caos della follia Warburg, lasciando la vecchia Europa, si era invece rivolto al rituale del serpente degli indiani Pueblo nel Nuovo Messico: sapeva bene quello che ogni Convegno a lui dedicato non può dimenticare — che l'icona come la parola non si svelano mai completamente e in questo sta la forza del simbolo che, come il serpente dei Pueblo o il dio-pianeta, "cambiando pelle continua a vivere".

Mnemosyne, tappa Baghdad
La trasmissione del sapere scientifico nel mondo islamico

Anna Vanzan

L'intervento sottolinea il ruolo della civiltà islamica quale anello di una comune cultura universale, di cui sono elementi cospicui l'eredità greca, quella ebraica, l'indiana, l'arabo pre-islamica e così via, nel suo agglutinare gli apporti delle singole civiltà fino ai tempi nostri.

Il fuoco del discorso si incentra sul ruolo mediano esercitato dall'Islam prima come elemento raccoglitore di esperienze pregresse, poi come elaboratore, filtro e diffusore di saperi nel mondo circostante, evidenziando la parte dominante dell'eredità greco-ellenistica nella totalità delle arti e delle scienze islamiche. L'idea religiosa unitaria che conformò il pensiero islamico trasmise a sua volta all'occidente un sistema più coerente e tecnicamente più avanzato delle dottrine parzialmente formulate dal mondo antico.

L'unitarietà del pensiero islamico è ben rappresentata dall'*hakim*, lo scienziato/saggio/sapiente che praticava tanto la medicina quanto la matematica, l'astronomia, la filosofia, e perfino la poesia. Egli fu il perno centrale dell'elaborazione, la trasmissione e la pratica delle scienze nel mondo islamico nonché il simbolo di un sapere unitario da cui le diverse discipline si articolavano come rami dal tronco di un albero. Alcune di queste figure (quali, ad esempio, Abu Ali Sina, latinizzato in "Avicenna") divennero punti di riferimento nel mondo occidentale e lasciarono indelebili impronte nel pensiero scientifico e filosofico occidentale.

Nell'*Atlante* di Aby Warburg si dà particolare spazio alle concezioni cosmo-astrologiche del mondo islamico, che attribuiva una particolare enfasi a questa branca della scienza. Tanto che il famoso trattato *I quattro discorsi*, attendibile fonte per le attività scientifiche dell'Islam medievale scritto da Negami Aruzi di Samarcanda nel XII secolo, elenca come una delle quattro professioni più nobili e utili quella per l'appunto dell'astronomo (accanto a quelle del medico, del poeta e del segretario.) I grandi osservatori eretti dai sovrani musulmani nel Medio Oriente, in Asia Centrale e in India testimoniano ancora visivamente questa predilezione.

Gli scienziati musulmani accolsero il sistema tolemaico, giungendo a criticarlo e a modificarlo, anche se nessun sapiente islamico osò rivoluzionare la tradizionale visione dell'universo: ciò avrebbe comportato uno sconvolgimento delle credenze religiose che costituivano la base del sistema su cui appoggiava la struttura logica del sapere. Da qui la discussione sulla particolare natura della scienza islamica che, in quanto tale, necessariamente lega e – secondo alcuni – inficia la sua attendibilità.

Mnemosyne, tappa Alessandria

Dalla conquista dell'ecumene all'ascesa al cielo: in cerca di Alessandro nel labirinto di Mnemosyne

Claudia Daniotti

Al centro della tavola A dell'Atlante, sulla carta che segna per tappe i percorsi della trasmissione della cultura classica, l'unica città africana affacciata sul Mediterraneo che Warburg indica è Alessandria, il cui nome resta indissolubilmente legato a quello del suo fondatore: Alessandro il Grande.

Dalla fine del IV secolo a.C. a oggi, il filo della memoria e della tradizione del mito di Alessandro – del fascino irresistibile dell'uomo sempre teso verso l'ignoto e delle straordinarie imprese del condottiero giunto per primo ai confini del mondo – si snoda pressoché ininterrotto, a volte in modo evidente a volte per allusioni più o meno discrete, con una diffusione che ricopre di nuovo le terre dell'impero da lui conquistato e ne oltrepassa addirittura i confini: dal Nord Europa ai Paesi mediterranei, dall'Asia centrale all'Estremo Oriente.

Sulle tavole di *Mnemosyne* Alessandro non compare di frequente, ma gli episodi nei quali Warburg ce lo presenta sono quelli che segnano lo snodo, iconografico e semantico, più importante e decisivo, della tradizione del mito del grande re. Nell'Atlante di Warburg Alessandro, più che essere il conquistatore o lo stratega, è l'uomo intrepido capace di compiere imprese mai tentate: di volare verso il cielo con l'aiuto dei fantastici grifoni (tavola 33 e tavola 34) e di immergersi negli abissi del mare inesplorato (tavola 34).

È proprio grazie a queste avventure incredibili e favolose, che lo rendono pienamente *kosmokrator*, che Alessandro può farsi modello, referente e paradigma del potere regale e imperiale, d'Oriente e d'Occidente, per secoli, tanto da ricomparire quindi in filigrana in molte parti di Mnemosyne: dietro l'apoteosi degli imperatori romani, nelle scene di trionfo militare e nell'ascesa al cielo del dio del Sole, nei rilievi funerari che promettono una qualche sopravvivenza dopo morte e nella pratica antica dell'elevazione sullo scudo dei condottieri vittoriosi e trionfanti. Da Ottaviano Augusto a Napoleone.

Mnemosyne, tappa Parigi.
Aby Warburg e Walter Benjamin: problematiche affinità

Daniele Pisani

Se per rapporto s'intende una conoscenza diretta, la storia del rapporto tra Warburg e Benjamin è, come noto, quella di un rapporto inattuato. Intorno alla metà degli anni venti, in seguito al fallito tentativo di ottenere l'abilitazione per l'insegnamento di letteratura tedesca presso la facoltà di Francoforte, Benjamin accarezza il sogno di stabilire un diretto contatto con il Warburg-Kreis.

Già nella dissertazione presentata al concorso e che, alcuni anni dopo, sarebbe diventata *Il dramma barocco tedesco*, Benjamin aveva del resto fatto ampio riferimento a opere di Warburg o prossime a Warburg. Nell'elenco che Benjamin teneva dei libri letti, relativamente ai primi anni '20 compaiono infatti: *Sternglaube und Sterndeutung* di Franz Boll, *Die Begriffsform in mythischen Denken* di Cassirer, *Götternamen* di Usener, *Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus* di Bezold e, soprattutto, *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten* di Warburg stesso (più volte citato ancora nel *Dramma*). Avrebbe quindi letto *Die Lebensalter* di Boll, ancor prima della conferenza e della mostra di Warburg dell'aprile 1925 in sua memoria. Poco più tardi, tra le letture benjaminiane compare *Dürers «Melencolia I»* di Panofsky e Saxl.

È verosimile che la mancata abilitazione rivesta un certo ruolo nel rendere appetibile, agli occhi di Benjamin, l'opportunità di trovare una struttura scientifica presso cui trovare impiego. E così, alcuni degli amici di Benjamin si adoperano per stabilire questo contatto: prima è Hofmannsthal a scrivere a Panofsky inviandogli il capitolo sulla malinconia della

dissertazione dell'amico; poi è Scholem a inviare una lettera a Saxl. Ma, seppure con modalità e toni assai diversi, entrambi i tentativi falliscono. A partire da questo momento non è più documentato alcun tentativo di stabilire contatti diretti. Gli interessi di Benjamin, del resto, si stanno spostando, e proprio nel medesimo anno in cui viene pubblicato il *Dramma: Strada a senso unico*, anch'esso pubblicato nel 1928, segna una radicalizzazione in senso politico nel pensiero del filosofo berlinese incompatibile con il Warburg-Kreis e sintomatica di un deciso mutamento di interessi.

In parte, resta ancora da spiegare la natura dell'interesse – a senso unico, a quanto risulta – che Benjamin nutre nei confronti delle opere di Warburg (e del Warburg-Kreis) negli anni di stesura della dissertazione. A prescindere dall'insuccesso dei tentativi benjaminiani di venire a contatto con Warburg, tuttavia, si rischia di attribuire un peso eccessivo all'attrazione di Benjamin nei suoi confronti: essa è infatti pari a quella nutrita per tanti altri, ed è sostanzialmente limitata al periodo di stesura del *Dramma*.

Se non esiste un rapporto diretto, e se l'influenza dell'opera di Warburg su quella di Benjamin è difficile da definire e facile da sopravvalutare, esistono tuttavia numerose tangenze e affinità che intercorrono tra le opere dei due autori. Ed è proprio di queste che occorre render conto. A giustificare l'insistenza con cui Warburg e Benjamin vengono accostati è infatti qualcosa di profondo ma, al tempo stesso, assai difficilmente definibile: e risiede nelle analogie tra le *operae magnae* dei due autori, *Mnemosyne* e il *Passagenwerk*.

La questione del rapporto tra queste due opere esercita da alcuni decenni un grande fascino nella pubblicistica sui due autori; in seguito alla ricostruzione da parte di Wolfgang Kemp delle vicende relative ai tentativi compiuti da Benjamin di avvicinarsi a Warburg, una lunga serie di analogie e parallelismi tra le due opere è stata individuata e, con il passar del tempo, assunta come reale. Eppure, a ben vedere, fino a quando non s'imposti il problema in maniera strutturale, le analogie individuate rimangono ingiustificate. Giacché l'individuazione di singole tangenze non può portare lontano: conduce solo a quello che è e rimane un mero elenco di segmenti irrelati. Ed è proprio questo lo scopo che tale intervento, nel suo piccolo, si prefigge: di provare a reimpostare problematicamente la questione.

È sin troppo facile individuare e sottolineare le affinità che, a prima vista, sussistono tra *Mnemosyne* e il *Passagenwerk*. A parte la loro stesura sostanzialmente coeva e il loro carattere di torsi – in ambedue i casi per la morte del rispettivo autore –, la loro natura di assemblaggio di materiali eterogenei ha, in particolare, stimolato insistenti accostamenti. Ma trarre conclusioni da apparenti similitudini rischia di risultare decisamente fuorviante: perché in entrambe le opere, e seppure in modalità diverse, questo stesso accostamento costituisce in primo luogo un metodo, una tecnica di raccolta, organizzazione ed esposizione del materiale. Per sostenere che in entrambi i casi la forma complessa, stratificata e plurivoca deriva da un intento comune, e che è pertanto lecito assimilare un'opera all'altra, occorre prima stabilire l'intento programmatico di ciascuna delle due opere.

E qui iniziano i problemi, dal momento che si ha a che fare con due opere di immensa ricchezza e complessità. Per di più, nel caso dell'*Atlante*, ancor più che nell'opera sui passaggi, non è nemmeno molto chiara la forma che essa avrebbe dovuto assumere, una volta ultimata. Ma è, ad ogni modo, dalle tangenze e dalle differenze da questo punto di vista che bisogna partire, per stabilire se e quanto sia lecito porre a confronto le due opere. Perché, almeno nel caso di Benjamin, è da un obiettivo deliberato che deriva la forma, in un connubbio inestricabile tra metodo d'indagine, composizione, ricezione desiderata e azione (politica). Nella sezione *Teoria della conoscenza, teoria del progresso* del *Passagenwerk*, Benjamin enuncia, come noto, il nocciolo del progetto della propria opera nel perseguimento del "risveglio".

> Bonificare territori su cui è cresciuta finora solo la follia – sostiene, Benjamin, essere il proprio intento –. Penetrarvi con l'ascia della ragione, e senza guardare né a destra né a sinistra, per non cadere preda dell'orrore che adesca dal fondo della foresta. Ogni terreno ha dovuto, una volta, essere dissodato dalla ragione, ripulito dalla sterpaglia della follia e del mito.

Parigi, capitale del XIX secolo, apogeo della fantasmagoria della merce, è il territorio che Benjamin si prefigge di bonificare. Ed è il risveglio, inteso come una sorta di "tecnica" atta a consentire di congedarsi dal passato, a consentire questa operazione: per Benjamin, il mondo onirico della Parigi dell'Ottocento non va liquidato bensì sollevato alla coscienza. E questa operazione non può essere compiuta che nella dimensione del ricordo. Il montaggio di materiali eterogenei che Benjamin realizza nel *Passagenwerk* è programmaticamente volto a tale fine. "Assumere il principio

del montaggio nella storia" consente di "passare al contropelo la storia", di abbattere i bastioni costruiti dai vincitori e di ricostruire, con gli stessi elementi, una storia altra, in cui alle cose e ai vinti sia resa giustizia. La storia va smontata e quindi, con il montaggio e la citazione, rimontata. Ad emergerne sono nuove costellazioni di cose tanto note quanto dimenticate, in cui anche quelle note sono ri-significate. Il *continuum* della storia viene esploso, al suo interno vengono aperti varchi; e vengono aperti al presente. È esattamente per questa ragione che fare storia significa: agire politicamente.

Ora, decisivo per un confronto con Warburg è il fatto che, per Benjamin, il momento del risveglio, della dialettica tra sonno (sogno) e veglia, abbia la forma del ricordo. D'altro canto che il risveglio, come forma del ricordo, abbia profondamente a che fare con l'*Atlante* è un'ipotesi estremamente suggestiva e, forse, illuminante. Anch'esso, a modo suo, sembra infatti voler provocare un risveglio, facendo però perno non sul montaggio di citazioni ma sull'accostamento di immagini. La presenza di quest'ultime – ammesso che l'*Atlante* dovesse presentarsi nella forma di una serie di pannelli, al cui interno ci si sarebbe dovuto muovere e 'orientare' – costringe infatti lo spettatore, che lo voglia o meno, a prendere *hic et nunc* posizione all'interno della tradizione, , investito com'è da una marea di immagini, nel *Nachleben* in cui quest'ultime – a parere di Warburg – sussistono e persistono. Tanto lo storico che accosta le immagini quanto gli artisti le cui immagini vengono accostate quanto, infine, gli spettatori che si vengono a trovare al loro cospetto sembrano sottoposti a un immenso carico di energia, che si tratta di polarizzare: di assumere, ma pure di controllare. Se questo è vero, si può dire che la *conditio sine qua non* di un impatto dell'*Atlante* che risulti benefico sia che lo spettatore si autoriconosca: che, per dirla in termini benjaminiani, compia il risveglio. Il risveglio, d'altronde, rimane estremamente problematico: l'*Atlante* non offre vie maestre e sicure, ma espone al rischio della perdizione. Si tratta però di un rischio che occorre assumersi, perché ne va della possibilità di gestire l'immensa forza incamerata dal *Nachleben* delle immagini.

I pannelli dell'*Atlante* sembrano pertanto poter venire intesi come 'macchine' aperte e complesse, presupponenti la partecipazione attiva dello spettatore: presupponenti di essere animate da parte di quest'ultimi e di offrire loro, a loro volta, la possibilità di venire provvisoriamente «de-demonizzate». Ma da parte di Warburg era effettivamente inteso, l'*Atlante*, come un labirinto di pannelli, oppure, come sembra più probabile, avreb-

be nelle sue intenzioni dovuto assumere la forma, cartacea, di un atlante? L'*Atlante*, in altri termini, è nato come una successione di pannelli – pubblicabili anche nella forma di un libro – da esporre, oppure come un libro le cui pagine potevano venir esposte – per comodo, per lavorarvi, per motivi didattici – anche come pannelli, come tavole? La questione non è oziosa, se ci si chiede l'effetto che Warburg desiderava ottenere sui fruitori della propria opera. E le tavole avrebbero dovuto essere accompagnate da didascalie esplicative, oppure lo stesso fruitore sarebbe stato abbandonato nel labirintico magma di immagini approntato da Warburg e costretto ad affrontarle con le sue sole forze? A queste domande non esistono tuttora risposte univoche. In assenza di queste, risulta azzardato sostenere ipotesi suggestive quanto infondate.

Del resto, anche una volta ammesso che entrambe le opere operano nella dimensione del ricordo, che entrambe – in altri termini – si prefiggono di fornire al fruitore gli strumenti, ardui e pericolosi, per assumere e volgere a fini proficui l'eredità storica e mnestica, tra di esse rimane perlomeno un'ineliminabile differenza, con cui occorrerebbe fare fino in fondo i conti. Se sia il Passagenwerk che il Bilderatlas tentano, ognuno a modo suo, di provocare il risveglio attraverso il ricordo, pure agli occhi di Benjamin questo risveglio ha dei connotati politici totalmente alieni da Warburg. È vero che, in un certo senso, la peculiare natura delle Pathosformeln è intrinsecamente politica: gli engrammi si sono cristallizzati nei riti orgiastici dionisiaci come nei cortei trionfali al seguito degli imperatori romani, e in entrambi i casi si tratta di "un movimento di massa al seguito di un dominatore". E si potrebbe forse anche ipotizzare che la Germania della fine degli anni '20 – ben presente del resto nelle ultime tavole dell'Atlante – potesse suggerire a Warburg l'inquietante attualità di certi temi (se è vero che "ogni epoca ha la rinascita dell'antichità che si merita", e che l'epoca attuale si caratterizza per il "caos della sragione" che la domina); se, poi, come afferma nel 1930 Saxl nella lettera alla Teubner per la pubblicazione dell'Atlante, "il problema della ricezione dell'Antico è un problema eterno", allora esso è sempre e necessariamente un problema attuale. Resta però un fatto: che Warburg, per quanto mostri, negli ultimi anni della sua vita, un grande senso di urgenza per l'operazione culturale che sta compiendo, rimane in un punto d'osservazione della realtà che è esattamente quello che Benjamin – e proprio in quel momento – rifiuta. La costruzione di una "torre di veggente", che Warburg riconosce come un grande merito di Burchkardt, così come la "costruzione di una torretta corazzata della riflessione", quale dovrebbe essere secondo Warburg

la Kulturwissenschaftliche Bibliothek da lui fondata, costituisce l'esatta antitesi della posizione in cui, secondo Benjamin, l'intellettuale dovrebbe posizionarsi. In questo momento la torre d'avorio dell'intellettuale si rivela ai suoi occhi assolutamente inaccettabile: Asja Lacis e Bertold Brecht gli hanno aperto nuove strade. È nella lotta politica che l'intellettuale deve intervenire, apertamente: deve scendere sulla strada, piuttosto che rimanere nella torre.

Il contrasto, a questo proposito, tra le dichiarazioni programmatiche di Warburg e quelle di Benjamin sembra segnare una vera e propria inconciliabilità strutturale. Con questo non si vuole sostenere un'assoluta distanza tra le loro opere. È, anzi, proprio la forza delle analogie a pretendere di venire sottoposta a critica. Fino a quando le suggestive analogie tra le opere di Warburg e Benjamin non abbiano fatto fino in fondo i conti con il profondo divario nella portata e nell'intento della loro opera, rischierà però di sfuggirne la natura peculiare.

pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Elisa Bastianello
editing a cura di Sara Agnoletto
Venezia • marzo 2019

www.engramma.org

36
ottobre **2004**

La Rivista di Engramma n. 36

Bonoldi | Centanni | Pedersoli | Recchia | Sacco | Tonin
Zanettin

ENGRAMMA 36

A CURA DEL SEMINARIO MNEMOSYNE

edizioni**engramma**

Direttore
monica centanni

Redazione
daniela sacco, linda selmin, katia mazzucco, alessandra pedersoli, lorenzo bonoldi, federica pellati, maria bergamo, claudia daniotti, elizabeth thomson, giulia bordignon, giacomo dalla pietà, sara agnoletto, luana lovisetto, valentina rachiele, luca tonin, giovanna pasini, valentina rachiele, monica centanni

Comitato Scientifico
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, lionello puppi

© 2019
edizioni**engramma**
La Rivista di Engramma n. 36 | ottobre 2004
www.engramma.it
Sede legale | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia
Redazione | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia
Tel. 041 2571461
this is a peer-revewed journal

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 | Eureka>Esperidi
a cura della Redazione di Engramma

13 | ESPERIDI | La *ninfa* di Manet: deduzioni formali e ispirazione tematica
Seminario di Tradizione classica, coordinato da Monica Centanni

17 | Ninfa impertinente: Victorine e la Patera di Parabiago
Monica Centanni

29 | P&M | Classiche evasioni: l'Antico come testimonial
Lorenzo Bonoldi

31 | Una strada attraverso il Mediterraneo 'continentale'
Francesca Recchia

33 | Diario da Metropolis (ovvero: Il filosofo e la città)
Monica Centanni

39 | L'anima noir del Rinascimento
Alessandra Pedersoli, Luca Tonin, Paolo Tonin

41 | Istantanee sull'Antico
Monica Zanettin

43 | Panatenaiche del Terzo Millennio
Lorenzo Bonoldi

45 | Nel tempio di Hestia
Daniela Sacco

Eureka>Esperidi
Sperimentazioni e applicazioni del metodo warburghiano

a cura della Redazione di Engramma

> L'artista ha la sua idea in un baleno. [...] Le idee si presentano allo studioso, allo scienziato, al matematico, all'inventore, in un simile momento d'energia creativa con lo stesso grido di "eureka". La sola differenza è che all'artista la visione giunge nei termini della sua materia e della sua tecnica, mentre per gli altri l'idea è la risultante della loro disciplina, e dev'essere sottoposta al suo rigido e minuzioso controllo. (Bernard Berenson, 1947)

Fin dal primo progetto della rivista Engramma era previsto uno spazio, chiamato originariamente Eureka!, dove applicare il metodo warburghiano – dove il fulgor ille di Giordano Bruno, scelto come motto da Engramma, potesse attecchire e rifulgere.

La rubrica è stata inizialmente pensata come lo spazio in cui far precipitare e condensare la prima fase di una ricerca: l'illuminazione. Il proposito: raccogliere una serie di materiali frammentari e apparentemente solo giustapposti – immagini, testi, spunti critici – legati dal sottile filo di un'intuizione. L'esperimento: far interagire la forma grafica con la struttura del contenuto, in modo che il montaggio realizzi di per sè un modello di comunicazione scientifica originale. La forma-saggio convenzionale si fonda su una gerarchia indiscussa testo-immagini, si articola secondo una struttura che prevede l'esibizione di fonti-bibliografia-note-corredo illustrativo, e si sviluppa secondo il procedimento retorico del genere: ipotesi, dimostrazione, tesi, ed eventuali corollari.

Nei materiali pubblicati come Eureka! da settembre 2000 a novembre/dicembre 2002, ovvero dal numero 1 al numero 21, vengono proposte:

– una breve serie di immagini, accompagnata da relative didascalie;

– il titolo, incaricato di fornire la chiave ermeneutica dell'associazione proposta;

– le citazioni testuali e critiche, a corredare e sostenere il significato che emerge dalla giustapposizione delle immagini.

La gerarchia vigente nei saggi di impianto tradizionale viene dunque rovesciata, subordinando il testo all'apparato iconografico, in modo che le sole immagini possano essere eloquenti, anche senza supporto testuale.

L'obiettivo primario di questa rubrica sperimentale è sfruttare potenzialità e possibilità offerte da alcuni programmi di web-editing, per rendere al meglio l'accostamento di immagini e parole anche attraverso un evento, un movimento, una piccola animazione. Tale sceneggiatura è intesa non come mero "effetto speciale", ma come strumento espositivo per renderi chiari i meccanismi dell'associazione e il significato della tesi proposta (Eureka in Engramma n. 12, novembre 2001).

Tra i lavori presentati all'interno di Eureka! sono state individuate alcune tipologie prevalenti: deduzioni, confronti e riconoscimenti iconografici (eureka 1-settembre 2000 ; eureka 11-ottobre 2001; eureka 4-dicembre 2000), ipotesi di deduzione modello/copia (eureka 19-settembre 2002; eureka 21-novembre/dicembre 2002); riemersione di engrammi (eureka 2-ottobre 2000; eureka 20-ottobre 2002); fino a spunti di ricerca più complessi e articolati (eureka 5-gennaio 2001; eureka 8-maggio 2001).

Per la varietà delle tipologie e dei materiali, nel succedersi di prove e di sperimentazioni, il laboratorio-Eureka! si è trovato a fare i conti con problemi di ordine tecnico, metodologico e formale.

Partendo dal presupposto che la pagina web, rispetto alla pubblicazione in cartaceo, fornisce una maggiore elasticità e un diverso grado di interattività testo-immagine, un primo problema sta nell'inventare uno schema logico-formale con una forma grafica e di impaginazione che permetta di sfruttare al meglio le potenzialità del mezzo, evitando però fraintendimenti e oscurità.

La sperimentazione si presenta difficile soprattutto sotto il rispetto metodologico e formale: il senso dell'idea che nella mente dell'autore si articola spesso in modo molto complicato – ipotesi, articolazione dimostrativa, tesi – deve seguire un percorso di argomentazioni perspicue e trovare un esito comunicativo efficace; pena il rischio di ermetismo e di apparente astrusità (tipico della cosiddetta "iconologia selvaggia") o la sembianza di 'illuminazioni' poco giustificate e di associazioni meramente suggestive (pretesto per le accuse di faciloneria e di difetto di rigore rivolte al metodo warburghiano).

Gli espedienti tecnico-grafici adottati per correggere la struttura e facilitare la comprensibilità dei materiali presentati nella rubrica – una "guida alla lettura" ottenuta mediante frecce, ordini di successione, animazioni (eureka 12-novembre 2001) – hanno predisposto una soluzione solo parziale al problema strutturale, all'interno di una sperimentazione che ha l'ambizione di essere insieme innovativa nelle forme, chiara nell'esposizione, rigorosa nel metodo. Immagini e testi in successione, una volta incardinati in binari rigidi e prefissati, rischiano di essere assimilabili a una sorta di pista cifrata dal vago sentore enigmistico: un rebus o un'equazione a soluzione univoca prestabilita, che il lettore è chiamato a risolvere.

Da evitare è quindi l'effetto-paradosso secondo cui la proposta della nuova forma sperimentale di comunicazione scientifica rispetto al saggio convenzionale può finire per essere più astrusa o ermetica – ma alfine anche più semplicistica e metodologicamente più debole.

Si è quindi riavviata una riflessione, a partire dall'analisi dei materiali pubblicati, sulle possibilità e sui limiti di questo metodo di ricerca e della sua forma espositiva. Le proposte della rubrica sono state messe in dialogo con altri contenitori della rivista. Si è dato il via a un confronto con la forma grafica e comunicativa, fin dall'inizio indovinata, di P&M, una rubrica che, nella specificità del campo di applicazione – la pubblicità – presenta tuttavia alcune zone di possibile sovrapposizione, uno schema argomentativo e spunti metodologici comuni con i materiali pubblicati in Eureka! (eureka 19- settembre 2002; eureka 18-luglio/agosto 2002). Un confronto utile è stato avviato anche con un'altra sezione sperimentale di engramma: la costruzione delle tavole ex novo, che prendono a modello l'Atlante Mnemosyne di Aby Warburg (Tavola fantasma ex Mnemosyne 42; Tavola ex novo de melancholia).

La nuova forma sperimentale è stata dunque individuata nella presentazione di piccole tavole costruite secondo i criteri elaborati a partire dall'osservazione del metodo messo in atto da Warburg nell'Atlante:

– una scelta accurata e rigorosa delle immagini;

– un uso accorto e razionale della tecnica di impaginazione e di montaggio;

– criteri di proporzionalità e gerarchia interna (anche di dimensione) tra le figure;

– il ricorso a riproduzioni a colori, per dare risalto ad alcune immagini a cui l'autore intende dare contestualmente un rilievo maggiore rispetto ad altre.

Oltre al titolo, di cui viene riaffermata l'importanza come chiave ermeneutica del ragionamento per immagini, sotto la tavola corrono le didascalie delle immagini e un breve testo deputato a proporre, in un ordine discorsivo, i temi e le questioni che scaturiscono dalla giustapposizione delle figure.

Si apre dunque una nuova fase di sperimentazione teorica e pratica.

Il laboratorio di Engramma propone, anche nel rinnovamento della veste grafica e dell'impaginazione della sezione, una nuova applicazione del metodo warburghiano, cercando di sfruttare al meglio il supporto della pagina web. Lo spazio sperimentale della rivista assume dunque anche un nuovo nome.

Esperidi sono le ninfe che ai confini occidentali del mondo custodiscono nei pomi d'oro un segreto di sapienza. L'avventura di questa ricerca ha come mèta la conquista di uno spazio, tutto da disegnare, in cui nell'inanellamento tra immagini e parole possano rifulgere scintille di conoscenza. L'approdo di questa cerca ora è Esperidi, nel giardino delle mitiche figlie di Atlante.

ESPERIDI | La *ninfa* di Manet: deduzioni formali e ispirazione tematica

Seminario di Tradizione classica, coordinato da Monica Centanni

"Oggi possiamo domandarci se, nella sua avanzata verso la luce, Manet avesse veramente bisogno di rivolgersi indietro e di presentarsi come un fidato amministratore dell'eredità della tradizione. Dopo tutto, l'impatto immediato della sua opera poteva dire al mondo che solo coloro che condividono l'eredità spirituale del passato sono in grado di trovare uno stile carico di nuovi valori espressivi. Tali valori infatti derivano la loro forza di penetrazione non dalla rimozione ma dalla sfumatura che apportano alla rielaborazione delle antiche forme. Per i comuni artisti questi obblighi superindividuali possono rivelarsi un peso intollerabile. Ma per il genio tale contrasto dà luogo a un atto di magia anteica, grazie al quale le nuove creazioni possono assumere quel potere di persuasione che trascina in sé ogni cosa ". Aby Warburg su Manet

In apertura al montaggio è collocata una lastra di sarcofago (1) raffigurante il Giudizio di Paride. In basso a destra compare una coppia di divinità

fluviali sedute a terra in particolare, la figura femminile – nuda e di profilo – volge lo sguardo verso il cielo. L'opera, un bassorilievo di età romana del II secolo d.C., era accessibile in età rinascimentale perché visibile a Roma presso Villa Medici.

1. Giudizio di Paride, sarcofago romano, II sec. d.C., Roma, villa Medici

Il gruppo Fiume e Ninfa ritorna anche in un'altra opera della tarda antichità – la cosiddetta 'Patera di Parabiago' (2), un piatto d'argento che ha al centro un trionfo della dea Cibele. Nella patera la coppia fluviale protagonista del montaggio è collocata sulla sinistra: rispetto alla postura del sarcofago, la ninfa volge però lo sguardo 'all'esterno', verso l'osservatore. La patera, ora conservata a Milano presso il Museo Archeologico, è nota solo dal 1907, data del suo ritrovamento in una tomba di Parabiago, nei pressi di Milano.

2. Trionfo di Cibele. Attis e Aion tra gli elementi cosmici ('Patera di Parabiago' dal luogo del ritrovamento), piatto in argento a uso funerario, IV sec. d.C., Milano, Museo Archeologico

Al centro del montaggio è il Concerto campestre di Giorgione (3): nel dipinto, datato agli inizi del XV secolo e ora conservato a Parigi, presso il Museo del Louvre di Parigi, le divinità fluviali– che nel sarcofago e nella patera erano figure di contorno rispetto alla scena principale – conquistano la scena, divenendo i protagonisti del dipinto.

3. Giorgione (attr.), *Concerto campestre*, olio su tela, 1510 ca., Parigi, Louvre

Accanto un'incisione di Marcantonio Raimondi (4) tratta da un perduto Giudizio di Paride di Raffaello: nell'angolo inferiore gruppo destro ancora la coppia Fiume-Ninfa e, anche in questo caso, la naiade volge lo sguardo all'esterno del dipinto.

4. Marcantonio Raimondi (da Raffaello), *Il giudizio di Paride*, acquaforte su rame, inizi XVI sec.

In un affresco giorgionesco di Cesare Castagnola (5), risalente al XVI secolo che ritrae la Caduta di Fetonte, si riconosce lo stesso gruppo Fiume-Ninfa che, anche in questo caso, volge lo sguardo verso lo spettatore. L'affresco, collocato sulla facciata di palazzo Piacentini nel centro di Castelfranco Veneto, è tutt'oggi visibile.

5. Cesare Castagnola, *La caduta di Fetonte*, affresco, XV sec., Castelfranco Veneto
Palazzo Piacentin

A chiusura della tavola sta il Dejeuner sur l'herbe di Edouard Manet (6), conservato a Parigi presso il Musée d'Orsay. La tela, che il pittore realizzò nel 1863 qualche anno dopo il ritorno dal suo secondo viaggio in Italia, fu esposta al Salon des Refusés, attirando non poche critiche per il soggetto 'scandaloso': la ninfa che volge lo sguardo fuori dal quadro è inserita in un contesto 'borghese'.

Edouard Manet, *Dejeuner sur l'herbe*, olio su tela, 1863, Parigi, Musée d'Orsay

English Abstract

The plate compares the figure of the Nymph in Manet's Déjeuneur sur l'herbe with her iconographical references from antiquity (the "Parabiago Patera") to Reinassance, suggesting a path that – via Raphael and Marcantonio Raimondi (or more likely via Giorgione/Castagnola) – leads through various works of art up to the modern painting.

Ninfa impertinente: Victorine e la Patera di Parabiago
A proposito dei modelli del *Déjeuner sur l'herbe* di Manet e, prima, di Raffaello

Monica Centanni

Su questo tema, vedi in questo stesso numero di Engramma, *La ninfa di Manet: deduzioni formali e ispirazione tematica*

Manet "un fidato amministratore dell'eredità della tradizione"

Nel 1929 Aby Warburg dettava a Gertrud Bing un lungo appunto, molto probabilmente l'abbozzo per un saggio che, nel taccuino in cui è conservato presso il Warburg Archive a Londra, porta il titolo *Manet's "Déjeuners sur l'herbe". Die vorprägende Funktion heidnischer Elementargottheiten für die Entwicklung moderner Naturgefühls* (*Il "Déjeuner sur l'herbe" di Manet. La funzione prefigurante delle divinità pagane elementari per l'evoluzione del sentimento moderno della natura*, WARBURG [1929] 1984).

La riflessione di Warburg prendeva spunto da un contributo di Gustav Pauli che a sua volta rilanciava e argomentava un'intuizione di Ernest Chesneau (CHESNEAU 1864, p.190): per il *Déjeuner* di Manet, "il quadro moderno che pone maggiori difficoltà al critico che voglia provarne le connessioni formali e sostanziali della tradizione" (WARBURG [1929] 1984, p. 40), era "possibile indicare il modello antico e il mediatore italiano con una esattezza quale di rado è riuscita alla scienza dell'arte" (WARBURG [1929] 1984, p.41).

Nello stesso 1929 Warburg stava lavorando al grande progetto del Bilderatlas Mnemosyne, e nella tavola 55 viene proposto un percorso di deduzione iconografica preciso: la Ninfa nuda del picnic che tanto scandalo aveva suscitato a Parigi nel 1863 quando era stata esposta al Salon des

Refusés, poteva vantare un pedigree autorevole. Il montaggio di tavola 55 ci indica chiaramente i motivi e i percorsi attraverso i quali, secondo Warburg, la Ninfa approda sulla tela del pittore: se per il tema e per la composizione Manet si era ispirato al *Concerto campestre* di Giorgione, la posa impertinente della sua scandalosa Victorine (Victorine Meurent, la modella prediletta dell'artista) ha un precedente illustre in un'incisione di Marcantonio Raimondi da Raffaello.

Dalla 'ninfa' di Giorgione a Victorine di Manet: particolare da Atlas Mnemosyne, Tavola 55

L'incisore Marcantonio Raimondi (Bologna 1480 ca. - 1534 ca.), copia un'opera perduta di Raffaello raffigurante il *Giudizio di Paride*; a sua volta Raffaello si sarebbe ispirato a un sarcofago visibile a Roma, ora murato nel giardino di Villa Medici. Nella tavola 4 del Bilderatlas, Aby Warburg espone anche i modelli antichi delle Ninfe di Giorgione e di Manet presenti in tavola 55. Come sempre la complessa strategia argomentativa dell'Atlante rifugge programmaticamente da ogni semplificazione iconografica e mira a sottolineare sempre l'importanza del testo mediatore (nel caso specifico l'incisione cinquecentesca) rispetto all'identificazione secca di un modello unico: l'Atlante ci insegna che quasi sempre nella tradizione è la serie che 'fa testo' (vedi al proposito in Engramma: i contributi di Marianna Gelussi sui modelli della 'Danza dei nudi' del Pollaiolo e sui modelli del Satiro di Mazara del Vallo; e più in generale, il mio contributo L'originale assente: il gruppo del Laocoonte in Tavola 41a). Dunque in tav. 55 l'opera di Manet ci viene presentata come esito finale in un processo

di trasmissione in cui un ruolo importante è svolto dal 'testo mediatore' (l'incisione di Marcantonio Raimondi da Raffaello); all'interno del gruppo di tavole 4-8 che presentano le le "Preformazioni" (ovvero i modelli antichi) Warburg esibisce anche i 'modelli originali' in una serie di sarcofagi datati al II secolo d.C. che hanno come soggetto il Giudizio di Paride.

Sarcofagi romani raffiguranti il *Giudizio di Paride* in Atlas Mnemosyne, Tavola 4

In particolare per il gruppo delle due figure sulla destra – il dio Fiume e la ninfa – Raffaello (giusta Raimondi) avrebbe tratto bensì ispirazione dal sarcofago di Villa Medici, ma avrebbe introdotto però una significativa variante rispetto al modello: la ninfa che "nell'arte pagana leva estaticamente adorante il capo verso le meraviglie dell'alto [i.e. verso il ritorno di Venere all'Olimpo] nell'incisione volge la testa al contemplante mondo esterno".

Sarcofago di Villa Medici con il *Giudizio di Paride*

Incisione di Marcantonio Raimondi raffigurante il *Giudizio di Paride*

Suggestioni da Giorgione

Stando dunque a Warburg (sulla scorta di Pauli e Chesneau) il modello della ninfa di Manet sarebbe "esattamente" l'incisione di Marcantonio Raimondi da Raffaello. In un breve saggio pubblicato del 1996 uno studioso veneziano proponeva invece un convincente modello 'giorgionesco' come mediazione ulteriore tra il sarcofago antico e Manet. Guerrino Lovato ricorda infatti che nel 1859 il ventiseienne Manet compie il suo secondo viaggio in Italia. Il soggiorno segna profondamente il giovane pittore: è proprio in occasione di una sua visita di studio che ha modo di copiare anche la cosiddetta *Venere di Urbino* di Tiziano, schizzo che, qualche anno dopo (è il 1863), viene utilizzato per la celebre *Olympia* (tela oggi al Musée d'Orsay). Manet per altro dichiara esplicitamente il suo debito verso Giorgione: non è da escludere – sostiene Lovato – che il pittore, magari andando a far visita alla famosa pala conservata nel Duomo di Castelfranco, possa avere ammirato gli affreschi del Palazzo Piacentini che affaccia sull'attuale Piazza Giorgione. Secondo la critica quegli affreschi furono realizzati nel secondo Cinquecento da Cesare Castagnola, ma nell'incertezza che allora come ora avvolge le attribuzioni al Maestro, alla metà dell'800 potevano essere considerati di mano del Giorgione (LOVATO 1996, p. 49). Tra gli affreschi è una scena della Caduta di Fetonte, oggi piuttosto rovinata ma nell'800 sicuramente più leggibile: nella parte centrale raffigura Fetonte che cade a precipizio con il suo cocchio e i quattro cavalli scomposti nella caduta e aggrovigliati nelle redini; nella parte inferiore un gruppo di divinità, seduto nei pressi di un fiume tra la vegetazione, assiste alla scena.

Affresco di Castelfranco raffigurante la *Caduta di Fetonte*

Accostando il particolare dell'affresco di Castelfranco all'opera di Manet le somiglianze paiono stringenti: l'ambientazione e la postura dei personaggi ricalcano il profilo delle figure dell'affresco giorgionesco, più che le figure dell'incisione cinquecentesca: in particolare "la figura del fiume di destra è esattamente nella posa del personaggio con il berretto di Manet e la sua gamba destra è esattamente come nel dipinto impressionista e non come nel modello inciso" (LOVATO 1996, p. 51). A questo importante dettaglio si aggiunge il fatto che "la nota bagnante sul fondo, che non esiste in Raimondi, la ritroviamo nell'affresco e si intravedono anche degli oggetti in primo piano paralleli alla *natura morta* di Manet" (Lovato 1996, 51).

Confronto tra l'affresco di Castelfranco e il *Déjeuner* di Manet: lezioni congiuntive

Affresco di Castelfranco (particolare)

Manet, *Déjeuner sur l'herbe* (particolare)

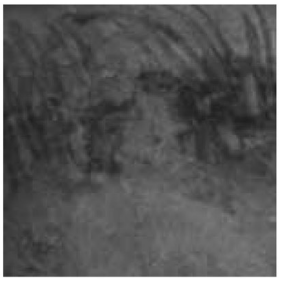
Affresco di Castelfranco (particolare)

Manet, *Déjeuner sur l'herbe* (particolare)

Affresco di Castelfranco (particolare)

Manet, *Déjeuner sur l'herbe* (particolare)

Agli argomenti di Lovato si può aggiungere un altro elemento. Esiste anche una variante del dipinto che Manet predispose poco prima del 1863, oggi conservato presso il Courtauld Institute di Londra, che ritrae la ninfa nella medesima posizione, ma con i capelli fermati da una ghirlanda o cuffia: la stessa acconciatura che, a quanto è dato di vedere, la ninfa porta nel 'modello' giorgionesco di Castelfranco*.



Bozzetto per il Dejeuner del Couthaul Institute (particolare)

Affresco di Castelfranco (particolare)

Se come Manet stesso proclama per difendersi dagli attacchi della critica l'ispiratore del soggetto del suo *Déjeuner* era Giorgione e i suoi Concerti campestri, l'esistenza di ben tre e forse quattro lezioni congiuntive tra l'affresco di Castelfranco e l'opera del pittore pare certificare che anche nei dettagli formali l'ispirazione possa essere venuta all'artista direttamente da un'opera (ritenuta) giorgionesca piuttosto che dall'incisione raffaellesca. Vero è che a metà dell''800, anche grazie alle prime riproduzioni

fotografiche erano in circolazione copie delle incisioni di Raimondi: ma è più facile ipotizzare la suggestione su Manet dell'affresco giorgionesco esposto sulla piazza di Castelfranco, certamente più accessibile. La successione si lascia dunque così riordinare:

Sarcofago di Villa Medici con il *Giudizio di Paride*

Incisione di Marcantonio Raimondi raffigurante il *Giudizio di Paride*

Affresco di Castelfranco

3. Giorgione (attr.), *Concerto campestre*, olio su tela, 1510 ca., Parigi, Louvre

Edouard Manet, *Dejeuner sur l'herbe*, olio su tela, 1863, Parigi, Musée d'Orsay

Abbiamo così ricostruito il ruolo di un ulteriore, possibile 'testo mediatore' – un altro anello nella catena che conduce dai sarcofagi romani a Manet. Questa ricostruzione certifica, con ancora più forte evidenza, che la supposta invenzione provocatoria di Manet si iscrive invece perfettamente nella serie di riprese e citazioni di un soggetto – concerto campestre con ninfa – che, come attestano i testimoni plurimi (Raffaello, Raimondi, Giorgione-Castagnola, Manet) ha una buona fortuna per tutta la prima metà del XVI secolo, e che, dopo più di tre secoli di latenza, Manet riesuma. In questo senso l'artista che dà scandalo e che *epàte le bourgeaux* è da considerare al contrario, secondo la definizione tecnica del mancato banchiere Warburg "un fidato amministratore dell'eredità della tradizione" (Warburg [1929] 1984) e in particolare della tradizione del maestri italiani del Cinquecento (sugli attacchi critici che Manet subì per la sua opera "volgare e maliziosa" vedi da ultimo: Pellizzer 2004).

Edouard Manet reinventa la scena del Concerto campestre come un moderno picnic, avvalendosi di uno o più modelli e suggestioni, a cui si rifà in tutti i dettagli. L'aggiornamento più evidente sono i vestiti moderni delle figure maschili – panni borghesi che vengono letti dalla critica del tempo come "provocatori", e tali sono ma soltanto rispetto alla 'classica' nudità della ninfa Victorine. Anche in questo caso, come nella nota allegoria di Tiziano, panni 'profani' *versus* 'sacra' (assoluta) nudità.

Il Giudizio di Paride di Raffaello e i suoi modelli archeologici: lezioni congiuntive e disgiuntive

Ma facciamo ora un passo indietro per verificare un altro punto critico della ricostruzione che, a quanto mi risulta, non è stato ancora affrontato e discusso: lo sguardo della ninfa sarebbe un'invenzione tutta raffaellesca poiché (afferma Warburg) non si ritrova nel modello antico (ovvero nel sarcofago di Villa Medici).

Accogliendo l'ipotesi che un modello di Raffaello possa essere stato il sarcofago di Villa Medici, andiamo a verificare puntualmente quali siano le lezioni congiuntive e disgiuntive tra antigrafo e apografo. In questa operazione di confronto di dettagli è utile ricorrere, oltre che all'immagine fotografica del pezzo archeologico, anche a un'incisione cinquecentesca esemplata dal sarcofago, opera di Giulio Bonasone, non artisticamente eccelsa ma già segnalata dallo stesso Warburg perché riproduce molto fedelmente i dettagli del modello antico e ci restituisce anche lo stato di leggibilità che il sarcofago presentava al tempo di Raffaello. Nel confronto va tenuto in conto il fatto che, mentre il sarcofago antico, come è evidente dall'incisione di Bonasone, presenta un compendio di diversi episodi della storia del Giudizio, Raffaello sceglie di rappresentare soltanto la scena della contesa.

Sarcofago di Villa Medici con il *Giudizio di Paride*

Giulio Bonasone, incisione dal sarcofago di Villa Medici

Marcantonio Raimondi (Raffaello perduto)

Confronto tra il Giudizio di Paride di Raffaello e il sarcofago Villa Medici

LEZIONI CONGIUNTIVE

- carro del sole (al centro del cielo)
- Giove in trono (in alto a destra) con Atlante sotto che sostiene il cielo
- postura di Paride
- postura (e direzione dello sguardo verso l'alto) del dio Fiume

LEZIONI DISGIUNTIVE

- posture delle tre dee, e in particolare della figura centrale della composizione (Minerva nuda di spalle)
- Nike che vola a incoronare Venere
- postura e direzione dello sguardo della Naiade accanto al Fiume

Da questo confronto risulta evidente che se ci sono effettive e precise consonanze tra alcuni dettagli dell'opera di Raffaello e il modello antico, ci sono anche motivi di decisa diversità. Già Warburg notava che la "donna nuda vista di spalle intenta a lanciarsi l'abito dietro le spalle", che nell'opera di Raffaello (giusta Raimondi) costituisce il centro della composizione, non compare nel modello. Lo studioso avanzava l'ipotesi che il motivo della figura nuda di spalle potesse essere stato elaborato da Raffaello "sul modello di un'antica statua e trasferito a Minerva [:..] in luogo dell'offesa figlia di Zeus dei sarcofaghi che armata di tutto punto sale al cielo come un uccello adirato" (Warburg [1929] 1984, p. 43). Presupporre la fruizione da parte di Raffaello di un non meglio identificato (e a noi ignoto) modello statuario accanto al sarcofago è un'ipotesi certo ammissibile, ma ben poco economica.

Warburg attribuiva le "invenzioni" di Raffaello, e in particolare "il viso rivolto in fuori verso lo spettatore della naiade" e la "Minerva, prototipo di una serena disinvoltura olimpica" a una intenzionale *variatio* rispetto al soggetto antico intesa a sottolineare l'emancipazione tutta umanistica dalla soggezione teofanica: la sinuosa Minerva sarebbe così in posa di spalle ad esibire una fisicità molto poco mistica, una corporeità tutta umana "come specchio di una superiore humanitas"; mentre la ninfa "non guarda più il miracolo dell'ascensione [di Venere, presente nel sarcofago] e non ha più l'occasione di compiere il gesto dell'adorazione dell'estasi momentanea, ma prende nota di uno spettatore immaginario che va cercato in terra, non in cielo" (Warburg [1929] 1984, p. 43). Un manifesto

– l'opera di Raffaello – che attesterebbe dell'avvenuta mondanizzazione delle antiche divinità.

Ma la figura centrale di spalle di Minerva e la Vittoria in volo in atto di incoronare Venere non sembrano semplici varianti disgiuntive ascrivibili alla innovazione portata al soggetto dall'artista rinascimentale: hanno tutta l'aria di figure come le altra dedotte da un modello archeologico preciso (che, evidentemente, per esse non è però il sarcofago di Villa Medici).

A queste lezioni disgiuntive – la Minerva di spalle e la Vittoria – si aggiunge la postura e lo sguardo della nostra ninfa: quello sguardo che porta diritto fino alla Victorine di Manet.

Altri modelli per la ninfa di Raffaello (e di Manet)

Nel 1907 a Parabiago, in provincia di Milano, fu rinvenuta una patera d'argento di pregevole fattura, un tipo di piatto ornamentale usato anche come copertura di urne cinerarie.

Patera di Parabiago, Milano, Museo Archeologico

La patera di Parabiago, attualmente conservata al Museo archeologico di Milano, è un'opera preziosa della seconda metà del IV secolo d.C., testimonianza eccellente del clima culturale del tempo, l'età dell'ultimo paganesimo giulianeo. Come vediamo nello straordinario compendio che la scena presenta, un Pantheon di demoni arcaici ed elementari (Sole e Luna, Terra e Fiumi, Oceano e Teti), è confinato ai bordi a far da cornice al trionfo di Cibele e Attis e all'esibizione cosmica di Aion, iscritto nel cerchio dello Zodiaco e sostenuto da Atlante. Già prima del definitivo successo del Cristianesimo gli dei olimpici – qui del tutto assenti – erano

stati detronizzati dalle nuove divinità misticheggianti giunte a Roma da Oriente.

Nella zona superiore del tondo Helios sopraggiunge sul suo carro tirato da quattro cavalli, anticipato dall'alato Phosphoros che tiene alta la fiaccola del giorno; Selene sta fuggendo, sul carro che due buoi trascinano a testa bassa; un Hesperos alato con la fiaccola della notte abbassata le fa strada.

Al centro è la fascia che contiene la scena principale: su un maestoso carro dalle fiancate istoriate tirato da quattro leoni troneggia Cibele e al suo fianco sta seduto il frigio Attis. Intorno al carro tre coribanti in armi, in pose plastiche di grande effetto coreografico, danzano guerra morte rigenerazione: il panneggio delle corte tuniche che si muove leggero scoprendo le atletiche membra dei danzatori rivela lo statuto sessualmente ambiguo dei devoti della Grande Madre. Sul lato destro, un anello ovale istoriato dai segni zodiacali incornicia la figura di Aion: l'anello è sorretto da Atlante che sbuca a mezzo busto dalla terra; a fianco su una colonna-obelisco un Serpente avvolge le sue spire puntando il capo verso l'alto. Nella zona inferiore una serie di divinità assiste alla scena: al centro Oceano e Teti affiorano dalle onde popolate di pesci e segnalano con il linguaggio delle mani il loro ammirato stupore per lo spettacolo cosmico che si svolge sopra le loro teste. Sul lato destro in basso, sta Terra mollemente adagiata: con una mano si sorregge il capo e abbraccia una cornucopia da cui traboccano frutti e attorno cui si avvolgono le spire di un altro serpente; le si fanno incontro i quattro Putti stagionali progressivamente più vestiti (dal primo che danza nudo, al quarto completamente coperto con una lunga tunica e avvolto in un mantello): sono in fila e recano i loro doni. Accanto a Terra altri due putti nudi, uno seduto sulla bocca della stessa cornucopia, l'altro in piedi con la mano sinistra affettuosamente appoggiata sulla spalla di lei, puntano l'indice destro verso l'alto, indicando alla dea lo spettacolo cosmico: anche Terra, come Oceano e Teti, rivolge lo sguardo verso l'alto. Sul lato sinistro in basso, infine, una coppia di divinità fluviali, un fiume e una naiade (nella scheda espositiva del Museo archeologico di Milano e nel catalogo di una recente mostra le due figure sono descritte erroneamente come "due fiumi": Carrié 2004, 352). Il Dio Fiume è nella stessa posa, ma ribaltata di spalle rispetto a Terra che si trova (in elegante pendant compositivo) in posizione simmetrica sull'altro lato: in mano impugna una canna, e un ciuffo di vegetazione spunta anche fra i suoi capelli; anche il dio è intento a guardare verso

l'alto. La Naiade è in secondo piano seduta dietro al Dio Fiume, in posizione frontale, parzialmente coperta dal torso del compagno: la mano sinistra trattiene uno stelo palustre ed è graziosamente appoggiata alla guancia; la Ninfa guarda dritto davanti a sé. Tutte le figure della zona inferiore della composizione sono intente verso l'alto. Il dito puntato dei due putti indirizza la attenzione dei personaggi, guidando la direzione di tutti gli sguardi, tranne uno: la Ninfa Fluviale è l'unica figura tra le cinque divinità elementari chiamate ad assistere al cosmico corteo che volge lo sguardo altrove: uno sguardo che si sottrae alla concentrazione generale sulla parte centrale della scena – uno sguardo che evade e punta fuori dalla composizione. La Naiade di Parabiago nei dettagli della mano al volto e dello sguardo è perfettamente accostabile alla Naiade di Raimondi (ex Raffaello).

Patera di Parabiago (particolare)
Marcantonio Raimondi, Giudizio di Paride (particolare)

Ovviamente non può trattarsi di una deduzione diretta: Raffaello non poteva aver visto la nostra patera, rinvenuta in una tomba nel 1907. Ma l'esistenza della Naiade di Parabiago attesta che il motivo del Fiume con Ninfa, in questa precisa postura (mano al volto e sguardo diretto fuori della composizione) è presente già in età tardo antica. Si ipotizza quindi l'esistenza di un modulo di repertorio – la coppia Fiume-Naiade girati in un senso (variante A: Fiume di spalle in primo piano/ Naiade di fronte in secondo piano, come nella Patera) o nell'altro (variante B: Naiade di spalle, in primo piano/Fiume di fronte in secondo piano, come nell'incisione Raimondi ex Raffaello): il gruppo Fiume con Naiade poteva evidentemente essere inserito in composizioni di tipo diverso (ma è forse significativo che i nostri esemplari, dal sarcofago alla Patera, siano comunque scene

di genere 'cosmologico'). E di questa serie (nella sua variante B) Raffaello deve aver visto un esemplare da cui potè ricavare la sua coppia di divinità fluviali, nella loro esatta postura.

Quindi se Manet non ha 'inventato' la posa di Victorine (ma l'ha dedotta dall'esempio giorgionesco o raffaellesco), a sua volta neppure Raffaello era stato l'autore dell'emancipazione dello sguardo della Ninfa estatica, ma aveva tratto ispirazione precisa per lo sguardo della sua ninfa da un modello antico. Allargando l'ipotesi rendendola comprensiva anche delle altre lezioni disgiuntive che l'opera di Raffaello porta rispetto all'antigrafo-Villa Medici, si può supporre che da quell'esemplare (ad oggi a noi sconosciuto) Raffaello potrebbe aver dedotto anche le figure, molto 'archeologiche', della Minerva di spalle e della Nike.

La successione si lascia quindi così ricostruire:

Sarcofago di Villa Medici con il *Giudizio di Paride (particolare).*

Incisione di Marcantonio Raimondi raffigurante il *Giudizio di Paride*

Patera di Parabiago (particolare)

Giorgione, *Concerto Campestre* (particolare)

Affresco di Castelfranco (particolare)

Manet, *Déjeuner sur l'herbe* (particolare)

Un altro elemento entra dunque nella ricostruzione della catena che porta da Raffaello, via Marcantonio (o via Giorgione/Castagnola) fino al *Déjeuner* di Manet. Manet non ha inventato la scena del *Déjeuner* ma l'ha trovata pronta e disponibile nel repertorio della tradizione. Ma neppure Raffaello aveva inventato un nuovo sguardo per la sua Ninfa: la Naiade che ci fissa dalla Patera di Parabiago, rende più che verosimile l'ipotesi dell'esistenza di un modello 'classico'.

Lo schema genealogico della Ninfa si presenta come un incrocio di modelli puntuali e di suggestioni intrecciate: nella sua complessità un ottimo paradigma dei percorsi non lineari della tradizione classica. E lo sguardo della Ninfa, all'apparenza così moderno e impertinente, è in realtà un sguardo antico.

Riferimenti bibliografici

Carrié 2004
Jean-Michel Carrié, *Patera di Parabiago: Cibele e Attis*, scheda del catalogo *387 d.C. Ambrogio e Agostino: le sorgenti dell'Europa*, Milano 2003, 352.

Chesneau 1864
Ernest Chesneau, *L'art et les artistes modernes en France et en Angleterre*, Paris 1864.

Lovato 1996
Guerrino Lovato, "Le dejeuner sur l'herbe" di Edouard Manet a Castelfranco Veneto, "Veneto ieri oggi domani", anno VII nn. 80-8, settembre-ottobre 1996, 48-51.

Pellizzer 2004
Cristina Pellizzer, *Gli dei en promenade. Una lettura della tavola 55 dell'Atlante della Memoria di Aby Warburg*, Università Ca' Foscari di Venezia, Tesi di Laurea specialistica in Storia delle arti e Conservazione dei beni culturali, rell. Augusto Gentili, Monica Centanni, A.A. 2003-2004.

Warburg [1929] 1984
Aby Warburg, *Il "Déjeneur sur l'herbe" di Manet. La funzione prefigurante delle divinità pagane elementari per l'evoluzione del sentimento moderno della natura* (titolo originale: *Manet's "Déjeneur sur l'herbe". Die vorprägende Funktion heidnischer Elementargottheiten für die Entwicklung modernen Naturgefühls*, appunti dettati nel 1929 a Gertrud Bing), tr. it. di Gianni Carchia, "aut aut" n. 199-200, 40-45.

Warburg[1929] 2002
Aby Warburg, *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, a c. di Martin Warnke con la collaborazione di Claudia Brink; edizione italiana a cura di Maurizio Ghelardi, Torino 2002.

*Devo ad Alessandra Pedersoli la segnalazione di questa analogia tra le pettinature delle due 'ninfe'.

English abstract

In his paper regarding the iconographic models for Manet's Dejeuneur sur l'herbe, and in Plate 55 of the Bilderatlas (on the same subject), Aby Warburg illustrates Manet's painting as the result of a transmission process beginning with Renaissance drawings of hellenistic sarcophagi: in the process, an important role was played – as 'intermediary text' – by an engraving etched by Marcantonio Raimond from a lost work by Raphael. In her thorough reading of Warburg's investigations, Monica Centanni brings in new models both for Manet's painting and for Raphel's lost work. These works are connected by means of comparison between historical documents and iconographic sources: Centanni suggests a further 'intermediary text' for Manet – a fresco ascribed to Giorgione, visible in the town of Castelfranco Veneto; besides, Centanni refutes Warburg's thesis of the modern invention (due, according to Warburg, to Raphael) of the figure of the nimph glancing at the beholder, and suggests that the typological scheme 'River and Nymph' was part since antiquity of a codified legacy of sources available to the artists, as it may be exemplified with the "Parabiago Patera", a silver funerary lid dating IV sec. BC.

Lorenzo Bonoldi

Nell'immagine pubblicitaria per un marchio di prodotti ceramici, l'inserzione nella scena di un vaso greco con figura 'animata' assolve a molte funzioni: attrarre l'attenzione del pubblico, procurare al prodotto un 'valore aggiunto' di ricercatezza, nobilitare l'immagine del produttore grazie all'*auctoritas* del classico.

"Produttori di attrazione". Immagine pubblicitaria per un marchio di prodotti ceramici (Italia 2004).

Una strada attraverso il Mediterraneo 'continentale'
Recensione del progetto "EGNATIA, a Journey of Migrating Memories"

Francesca Recchia

Il 30 settembre scorso, nell'ambito di Metamorph, 9. Mostra internazionale di Architettura di Venezia (12 settembre – 7 novembre 2004), sono stati esposti i primi risultati del progetto 'EGNATIA – A Journey of Migrating Memories', finanziato dalla Comunità Europea nell'ambito di Cultura 2000. Il progetto, curato e promosso dal gruppo Osservatorio Nomade (architetti, artisti e ricercatori appartenenti a diversi ambiti disciplinari), intende ricostruire e recuperare le storie e le memorie raccolte attorno alla via Appia Egnatia, l'antica strada che collegava Roma a Istanbul passando per il canale d'Otranto, l'Albania, la Macedonia, la Grecia. La strada, che storicamente univa le capitali dell'Impero Romano d'Oriente e d'Occidente, oggi attraversa zone nevralgiche del Mediterraneo continentale ancora segnate da tensioni e conflitti etnici. Allo stesso tempo percorre la rotta di molti di coloro che, compiendo un viaggio inverso a quello che dal cuore dell'Impero Romano portava alle ricchezze d'Oriente, lasciano oggi la propria terra d'origine in cerca di una sorte migliore. Il progetto, servendosi di mezzi artistici di vario genere – dal video alla fotografia, alla narrazione – intende dare corpo a un bagaglio di storie legato alla memoria di popoli i dislocati e dispersi. In occasione della presentazione di Egnatia presso il Padiglione greco della Biennale di Venezia, l'Osservatorio Nomade ha mostrato materiali audiovisivi realizzati in Salento – con un coro albanese – e a Napoli – nel corso di un workshop realizzato con i marinai di navi sequestrate. Queste navi, abbandonate dagli armatori e messe sotto sequestro dall'autorità portuale, si trovano in una condizione di completa sospensione del diritto; i membri degli equipaggi, per non perdere mesi di salario e

rischiare di essere arrestati come immigrati clandestini, sono costretti a restare letteralmente confinati nello spazio 'extra territoriale' delle navi. Il progetto Egnatia nei prossimi mesi avrà anche Venezia – oltre a Parigi, Berlino, Atene e Istambul – come obiettivo delle sue esplorazioni e attività: si propone, infatti, di attraversare la Laguna come una possibile "figura geografica del rapporto con l'altro", attraverso l'analisi e la ricostruzione dei percorsi delle diverse etnie che nel corso della storia si sono incrociate in una delle città più orientali d'occidente. francesca recchia

http://www.egnatia.info
www.osservatorionomade.net
info@osservatorionomade.net

Diario da Metropolis (ovvero: Il filosofo e la città)
Recensione a: Siegfried Kracauer, *Strade a Berlino e altrove*, a cura di Daniele Pisani, Edizioni Pendragon, Bologna 2004

Monica Centanni

Negli anni di Weimar, tra il 1925 e il 1933, sulle pagine della "Frankfurter Zeitung" Siegfried Kracauer pubblica una serie di interventi che si presentano ora, alla nostra lettura, come pagine strappate a un taccuino di viaggio d'autore.

Prima di tutto, un itinerario di scoperta della struttura urbanistica delle grandi metropoli del Novecento – le 'capitali' Berlino e Parigi soprattutto, considerate oniricamente come quartieri centrali di un'unica, cinematografica, Metropolis novecentesca. E su questa città l'occhio puntato è quello del filosofo, e il punto di prospettiva muove dalle strade.

Sono le strade parigine che stanno "a un passo dall'insurrezione"; ma anche le strade da parata allestite per inscenare l'esibizione ufficiale del potere. La città "colta di sorpresa" rivela il *genius loci* nell'inquadratura inattesa: e nel dettaglio apparentemente insignificante il filosofo sa intravedere la presenza fantasmatica di demoni antichi. In una strada parigina fra normali suppellettili domestiche appare una Flora che "sparge fiori sulla vita di tutti i giorni"; o appare una Ninfa "troppo poco svestita per attirare una generazione abituata ad avere a che fare con i fatti nudi"; "tra il pentolame e la maglieria, un Demofonte accarezza la sua Fillide".

Al fondo di vicoli infimi compaiono frammenti di grandiosi fondali teatrali, scenografie da lunapark, proiezione di illusioni urbane. Anche Fortuna ha i suoi nuovi templi: le stradine di Metropolis sono punteggiate di rivenditori di lotterie "piccoli speculatori" annidati in negozi in cui "la

fortuna viene venduta come una merce consunta". I miseri templi della Dea sono arredati secondo uno stile coerentemente fortunoso, smaccatamente precario; gli apparecchi divinatori, le macchinette che sputano bigliettini profetici, le postazioni dei chiromanti e dei grafologi sono i segni della "tremenda miseria" del tempo, ma insieme insegnano "il nesso tra fortuna e destino". L'esperienza della città – il viaggio in Metropolis – passa per la decifrazione di immagini simboliche visualizzate attraverso fantastiche proiezioni.

In questo senso anche il tradizionale "viaggio al sud" si compie come fosse una visita ai quartieri esotici di Metropolis. Resta, del Grand Tour, il clima iniziatico di ogni viaggio in Italia, ancora – romanticamente – promettente incontri ravvicinati con i fantasmi dell'antico. Così accade a Positano, dove è la nave di Ulisse – proprio la nave del mosaico appena visto al Museo Archeologico di Napoli – che porta il viaggiatore all'approdo in un luogo popolato di *revenants*. In Metropolis il quartiere-Italia è abitato da un'"orda mitologica di demoni cadetti": sono le sottoclassi mitologiche che ancora reclamano i loro diritti giacché "gli dei sono ormai dipartiti, colpiti e trasformati dal Verbo", giacché "i seguaci sono più ardui da estirpare che non il Principe". L'Italia – periferia antica di Metropolis – ricorda che la magia persiste proprio laddove, per antica consuetudine, appare "addomesticata". Ma a Metropolis anche i quartieri centrali – Berlino, Parigi – si lasciano penetrare solo da uno sguardo onirico, attraverso cui ogni scorcio diventa magico, e quindi tendenzialmente iperrealistico. Grazie a questo sguardo la città delle meraviglie è pronta però anche a svelarsi nella propria fisicità, svelando scheletro e nudità.

La meraviglia – cappa magica, incanto fiabesco, buona stregoneria – riscatta dalla deriva di miseria il progetto di modernità del primo Novecento: progetto – architettonico, artistico, letterario, politico – molto ardito ma, nel contempo, profondamente consapevole che quel che gli manca "in primo luogo è lo splendore". Nell'*experimentum mundi* della modernità la città appare come il gigantesco giocattolo di un divino fanciullo. E il filosofo la osserva, con lo stupore filosofico che si deve alla varietà delle forme, al colore dei fenomeni. La conoscenza della città è conoscenza di strade locali cose gente, tutti visti con occhiali infantili, capaci di scorgere la dimensione magica del reale.

E magici in Metropolis sono anche gli oggetti quotidiani che lo sguardo del filosofo salva dal destino di "pezzi mobili del teatrino borghese" (così

Walter Benjamin). Animato, il superbo pianoforte a coda scatena l'invidia del depresso pianoforte verticale; animale seducente è la macchina da scrivere, bella e metallica amante: il filosofo fa poesia trattando le cose con un affetto non solo descrittivo, ma autonomo e assoluto, che rasenta un nuovo feticismo panico, animista.

La meraviglia del dettaglio applicata alla teratologia domestica – commentata con occhio divertito dall'amico Benjamin – induce Kracauer a fare collezione di oggetti quotidiani come fossero mirabilia da *Wunderkammer*. Quello che conta è la qualità dello sguardo: e in questa rete di micro- e macro-sguardi, in questa visione plurima di prospettive, l'occhio filosofico privilegia i luoghi del passaggio: nella piccola macchina da scrivere è il meccanismo che muove l'asta del tasto difettoso; nella grande città è il *passage* a cui "il mio amico Benjamin" dedica in quegli stessi anni il suo studio. Il *passage* – luogo eminentemente ermetico, che mette in crisi la compiaciuta stabilità della città borghese – non è una struttura comoda, né facile: c'è paura nel passaggio, e c'è quindi il tentativo di vincere la paura di un luogo che – a volte, esplicitamente, "sottopassaggio"– ripara/separa dalla luce; c'è il tentativo di vincere la fretta di passare veloci attraverso il *poros*, l'ansia che muove il passo all'accelerazione (passare presto, arrivare dall'altra parte). Lo sforzo, teoretico e stilistico del filosofo, è assumere come propria di Metropolis la dialettica tra spazio statico e spazio dinamico – tra la 'stanza' e il passaggio – e quindi sostare nelle aree interstiziali, cercare di abitare negli spazi fluidi ma non neutrali in cui si negozia il senso della città.

Ma vedere significa anche considerare, misurare differenze: le solidali connessioni "tra muri, archi, pilastri" denunciano nella loro efficace compattezza il dissesto delle strutture sociali, la colpevole inesistenza della connessione politica. Il senso primo della città si salva, nel tempo di Weimar, solo in piccole scene di vita civile: in un ristorante è una signora che compie il normale miracolo della gentilezza; per strada è una vecchia affabulatrice e visionaria che esibisce nelle medaglie appuntate sul petto lo scandalo della guerra.

Cura del filosofo è salvare i frammenti dalla loro irrelazione: lasciati a se stessi, non armonizzati da uno sguardo e da un pensiero intelligenti delle loro embricature profonde, i frammenti rischiano di diventare relitti di realtà e di provocare incongruenze, discordanze, stonature – come la musica di accompagnamento di un film muto, che dovrebbe fare da sotto-

fondo alle immagini e invece, suonata dal pianista da una postazione in cui lo schermo non è visibile, suscita un effetto ironico, non già sinfonico. A ogni pagina, a ogni riga di questo diario di Metropolis il filosofo rischia di dimenticare il senso della sua opera, perdendosi in raffinati, retoricamente stilizzati, esercizi di osservazione: di vergare esercizi di scrittura. E invece, pagina dopo pagina, attraverso questa serie di "miniature filosofiche" si compone un inventario del reale in forma di "stradario": e l'intellettuale mostra un modo di stare a ridosso della città – di spiare i suoi modi e i suoi toni, la sua gente e le sue cose, le sue ombre e le sue luci. Soprattutto di ricordare alla città, alle sue strade alla sua gente alle sue cose, che un occhio vigile la osserva. Mestiere dell'intellettuale è tenere gli occhi aperti, fare sentire – anche attraverso le pagine di un giornale – il suo fiato sul collo della realtà. Metropolis ha bisogno del filosofo, che la tenga sotto osservazione; ma – ci insegna Kracauer – ancor più il filosofo ha bisogno della città. Se infatti l'uomo è "animale da polis", l'intellettuale – figura eccellente dell'umano – è ancora più necessariamente legato all'elemento politico.

L'habitat della polis è necessario per la vita – non astratta ma neppure, mai, perfettamente 'organica' – dell'intellettuale: è la polis lo scenario su cui si staglia l'azione del filosofo, il corpo su cui incidono le sue parole. E infatti, nota Daniele Pisani, "a questo compito, dopo la fuga dalla Germania, Kracauer progressivamente si sottrae. Del resto, la costruzione ha senso soltanto in un'ottica politica: quella della trasformazione del mondo". Senza l'habitat politico, senza l'attrito tra il pensiero e il mondo, si fa al più "una difesa ad oltranza del fenomeno nella sua concretezza, nella speranza che vi affiori episodicamente la verità" ma "scompare qualsiasi orizzonte di trasformazione complessiva della realtà". Viene meno il mestiere del poeta: il significato di una missione poetica, non romanticamente intesa. Invece negli anni di Weimar, Siegfried Kracauer ci insegna (come nota Daniele Pisani mutuando l'immagine da Walter Benjamin) "il modo dell'intellettuale guastafeste di sedere al banchetto dei potenti".

Eureka! > Esperidi: sperimentazioni e applicazioni del metodo warburghianoa cura della Redazione di Engramma

La *ninfa* di Manet: deduzioni formali e ispirazione tematicaSeminario di Tradizione classica

Ninfa impertinente: Victorine e la Patera di Parabiago (a proposito dei modelli del *Déjeuner sur l'herbe* di Manet e, prima, di Raffaello)Monica Centanni

P&M | Classiche evasioni: l'Antico come testimonial Lorenzo Bonoldi

Una strada attraverso il Mediterraneo 'continentale'. Recensione a: Progetto espositivo "Egnatia"Francesca Recchia

Diario da Metropolis (ovvero: Il filosofo e la città). Recensione a: Siegfried Kracauer, *Strade a Berlino e altrove*, a cura di Daniele PisaniMonica Centanni

L'anima noir del Rinascimento. Recensione a: Dan Brown, *Il codice Da Vinci* e Ial Caldwell, Dustin Thomason, *Il codice del Quattro*Alessandra Pedersoli, Luca Tonin, Paolo Tonin

Istantanee sull'Antico. Recensione alla mostra: "Il riuso dell'Antico", Roma, giugno/ottobre 2004Monica Zanettin

Panatenaiche del Terzo Millennio. Recensione a: Cerimonia di inaugurazione dei Giochi Olimpici di Atene 2004Lorenzo Bonoldi

Nel tempio di Hestia. Recensione a James Hillman, L'anima dei luoghi. Conversazione con Carlo Truppi, Rizzoli, Milano 2004Daniela Sacco

Engramma n. 36 prima edizione ottobre 2004 [IMPAGINAZIONE ORIGINALE]

L'anima noir del Rinascimento

Recensione a: Dan Brown, *Il codice Da Vinci*, Mondadori, Milano 2004; Ian Caldwell, Dustin Thomason, *Il codice del Quattro*, Piemme, Casale Monferrato 2004

Alessandra Pedersoli, Luca Tonin, Paolo Tonin

Un'età ricca e luminosa, ma per certi versi anche perversa e oscura, è nota per la grandezza delle sue realizzazioni, artistiche, letterarie, filosofiche. Il Rinascimento è di questi tempi anche un succoso pretesto narrativo che ben si adatta a trame noir e poliziesche. La materia duttile delle sue espressioni, trova quindi grande fortuna negli ultimi successi di Dan Brown, Ian Caldwell e Dustin Thomason. Lo studioso di simbologia Robert Langdon e l'esperta crittografa Sophie Neveu a Parigi (*Il codice Da Vinci*), i giovani Paul e Tom studenti di Princeton (*Il codice del Quattro*), ingaggiano una inarrestabile lotta col destino: devono mettere alla prova tutte le loro le conoscenze – umanistiche e non – per venire a capo degli enigmi che, con puntualità quasi esasperante, devono affrontare. Tutto sommato lo schema narrativo e l'impostazione scenografica dei due romanzi sono piuttosto normali nel panorama della letteratura poliziesca; ci si domanda quindi cosa abbia fatto scattare il successo dei due libri: alle spalle del tam tam dei lettori, non sta solamente il battage pubblicitario, ma verosimilmente la percezione che nelle opere rinascimentali, al di là della percezione estetica, sta 'qualcos'altro', di forte richiamo anche ai non addetti ai lavori.

Due 'codici' dunque (anche se per il secondo, *The Rule of Four*, la traduzione del titolo è stata decisamente calcata sull'onda del successo del *The Da Vinci Code*), due chiavi per accedere a due diversi, quanto intriganti misteri.

Nel primo – e più famoso – successo di Dan Brown, a partire da alcuni celebri dipinti di Leonardo, discipline spesso considerate marginali come la crittografia, l'iconologia e la simbologia, vengono chiamate in causa, intrecciandosi in un'indagine poliziesca che apre poi la strada a una ricerca ben più complessa: il Santo Graal. L'iconologia ha qui grande spolvero: nei dipinti sono celati segreti, che non potendo essere rivelati 'a parole', hanno trovato nell'immagine l'unica via per rivelarsi: le immagini, strutture 'pesanti' ed 'opache', sono portatrici di una storia e di un significato che va ricercato con l'ausilio di tutto lo scibile a disposizione. Codici numerici dunque, combinazioni, versi oscuri, rebus, indivinelli, un gioco perverso di 'botta e risposta' che solo i sagaci – e 'colti' – protagonisti possono affrontare (facendo bene attenzione a farci prima intuire le risposte).

Nell'altro 'codice', ben più oscuro, il fine della ricerca è un altro: l'interpretazione di un libro famoso quanto enigmatico, l'*Hypnerotomachia Poliphili*. Il complesso testo, composto sul finire del XV secolo da Francesco Colonna, (autore noto solo grazie all'acronimo che si ricava dall'incipit dei singoli capitoli) contiene una serie di enigmi, ma soprattutto un grande segreto, che non è il Graal, ma qualcosa che chi ha pratica delle materie umanistiche considera come tale. Anche qui concorrono varie discipline nella scoperta del segreto: crittografia, filosofia, simbologia, ma anche filologia, storia dell'arte e storia sono i pretesti per introdurre al *thriller*, che nella sua trama non disdegna di rispolverare odi accademici e 'furti' di documenti preziosi per l'interpretazione del testo. La ricerche che conducono i nostri eroi – e noi con loro – sono belle e accattivanti, anche se c'è sempre di mezzo qualcuno che vuole o non vuole, che segreti celati per secoli vengano ermeneuticamente a galla. Uno dei periodi più ricchi e intensi della storia dell'umanità ha una inaspettata anima noir e 'frequentarlo troppo' può essere anche pericoloso: basta sbagliare un simbolo, non afferrare un codice e si finisce male. Ma fortunatamente nella realtà non è ancora così.

IL CODICE
DA VINCI
UN THRILLER DI
DAN
BROWN

THRILLER
Ian Caldwell & Dustin Thomason
IL CODICE
DEL QUATTRO

Istantanee sull'Antico
Recensione alla mostra "Il riuso dell'Antico", Roma, Antiche Olearie Papali, 24 giugno - 15 ottobre 2004

Monica Zanettin

La scelta e la cura del resto antico e il destino di ciò che rimane per riapparire nella sequenza cinematografica. A Roma, fino al 15 ottobre, è di scena una bella mostra che testimonia del progressivo adeguamento degli spazi urbani della capitale. Si espongono infatti le immagini della Fototeca Nazionale, nata con Decreto Regio nel 1892, secondo una disposizione che obbligava pubblici e privati a consegnare due positivi per ogni foto scattata.

Un *excursus* fotografico che contempla il processo della tradizione nelle sue modalità più vaste e più vicine alla realtà comune: il riuso della stele per impreziosire la dimora del collezionista; il recupero dei materiali antichi nella messa in opera della nuova costruzione; il nucleo urbano impostato sui resti della nave di pietra; i ponti e le vedute ottocentesche della capitale. Molto interessanti sono le immagini dei monumenti antichi prima dell'intervento conservativo, o ancora visibili in contesto agreste prima dell'inurbamento attuale – come nel caso delle Terme di Diocleziano – le convivenze più spontanee e pittoresche dell'antico con il nuovo nel Vicolo dell'Atleta, e ancora le foto delle Feste Pallie del 1902, dove romani in costume rimettevano in scena antichi festeggiamenti. Un'ultima sessione è dedicata alla citazione del monumento archeologico nella pellicola cinematografica; visioni dal muto al sonoro, prima sotto forma di fotogrammi e poi saldate in un film vero e proprio proposto quasi a 'guida itinerante' della città.

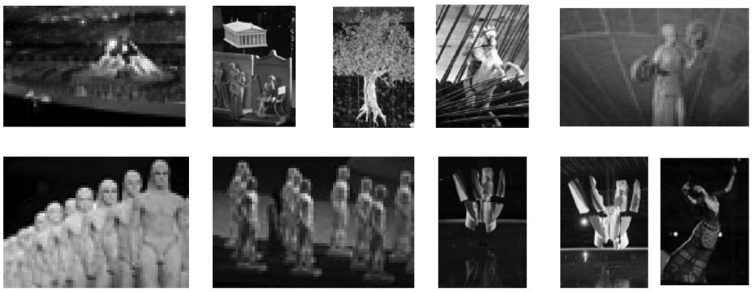
Tutto testimonia una modalità perduta di guardare all'antico non solo per i cambiamenti oggettivi che sono intercorsi da fine Ottocento ad ora, ma anche per la percezione estetica che l'antico stimolava in quegli anni: una sorta di "archeologia della visione".

Panatenaiche del Terzo Millennio
Recensione a: Cerimonia di inaugurazione dei Giochi Olimpici di Atene 2004

Lorenzo Bonoldi

La grandiosa cerimonia d'apertura dei XLVIII Giochi Olimpici, i primi del nuovo millennio, è stata caratterizzata da una rievocazione per immagini del passato della Grecia. Passato che almeno per quanto riguarda l'antichità "classica" viene riconosciuto come proprio da tutta la civiltà occidentale.

Dall'arte cicladica all'immagine e alla voce di Maria Callas diva greca del XX secolo tutti i momenti salienti e significativi della storia ellenica sono stati messi in scena nella grande processione che ha percorso lo stadio Panathinaikos. La Dea cretese dei serpenti e la processione marziale e coreografica al contempo di decine di *kouroi*, la Parthenos criselefantina di Fidia e la tragedia classica, le steli funerarie del Museo Archeologico d'Atene e la falange macedone di Alessandro il Grande: tutte queste immagini, evocate in tableaux vivants processionali hanno catturato l'attenzione degli spettatori collegati via satellite da ogni parte del mondo, accompagnando i loro sguardi verso il grande momento conclusivo, durante il quale l'immenso lago artificiale creato all'interno dello stadio è stato prosciugato e una pianta d'ulivo è salita trionfante al centro della scena. L'antica contesa fra Pallade e Poseidone per il domino dell'Attica è stata cosi rievocata, sancendo nuovamente il trionfo di Atena. E di Atene.



Nel tempio di Hestia
Recensione a: James Hillman, *L'anima dei luoghi. Conversazione con Carlo Truppi*, Rizzoli, Milano 2004

Daniela Sacco

A provocare il dialogo sull'anima dei luoghi è un luogo suggestivo per eccellenza perché carico di memoria: Ortigia, cuore antico di Siracusa. Il progetto su "Le tecnologie di recupero per Ortigia" è l'occasione del confronto tra il filosofo-terapeuta chiamato alla cura della città e l'architetto detentore della techne. I due, nell'andirivieni tracciato da botta e risposta, attraversano con agilità i confini delle discipline e cuciono gli strappi del sapere frammentato.

Avevamo lasciato Hillman all'invocazione della necessità di una risposta estetica al mondo come azione politica (vedi la presentazione di James Hillman, Politica della bellezza, in Engramma n. 2), lo ritroviamo ora alle prese con una dimensione precisa d'intervento. La sensibilità filologica lo conduce all'etimo delle parole architetto/architettura per indagare sull'idea-radice che dà forma e senso ai termini: l'architetto è allora colui che "ha la capacità di eseguire, svolgere la *techne* delle archai". Le archai orientano la disciplina come "principi fondamentali che governano il cosmo", come "metafore radicali", "modelli archetipici dei modi di operare, di costruire, di trattare le funzioni e gli spazi". E la prima delle archai, il riparo, introduce una nuova divinità nel pantheon che costella il già affollato tempio analitico del filosofo della psiche: è Hestia, il nume tutelare del focolare domestico, protettrice della famiglia e dello Stato, divinità che introduce alla dimensione dell''interno' e dischiude a quella dell''esterno'.

Se, nelle prime riflessioni di Hillman sull'esigenza di farsi sedurre dalla bellezza del mondo per uscire nella polis e attivarsi politicamente, la

necessità di rompere con l'interiorità claustrofobica del personalismo psicologico richiede la demonizzazione dell'interiorità, ora, una nuova consapevolezza fa riconsiderare questa stessa interiorità.

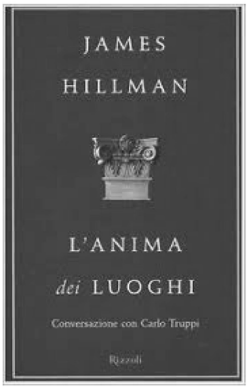
Hestia è guida di questa re-visione, rivalutazione; come custode del focus interiore presiede al rituale del raccoglimento della coscienza, che non è però da intendersi come introspezione psicologica contrapposta all'attività politica; Hestia non conosce distinzioni tra pubblico e privato, tra interno ed esterno, tra sé e comunità. Il focus interiore è volto al guadagno dell'uscita; l'interno, deletteralizzato, è il luogo dei confini, della simbiosi con l'esterno; è la dimensione per cui la vita domestica appartiene alla città come la vita pubblica appartiene alla sfera privata.

La dimensione dischiusa da Hestia è quella del 'luogo' che precede e scavalca il dualismo implicito nella concezione di 'spazio', ossia il dualismo cartesiano che ha inaugurato il sistema delle scienze moderne distinguendo tra la res extensa: il mondo oggettivo regolato dalle leggi fisiche che presiedono all'estensione e al movimento, e la res cogitans: il puro intelletto che imprigiona nelle proprie logiche cogitazioni un'anima resa irriconoscibile. Quindi un'anima sottratta al mondo e un mondo trasformato in deserto, vuoto, identico, uniforme nella sua illimitata vastità. Nell'indifferenza dello spazio non c'è posto per le differenze, e per un'architettura senza luogo, figlia delle scienze moderne, è indifferente dove costruire: uno spazio vale l'altro, gli edifici possono essere costruiti in qualsiasi posto, sono esportabili, identici nei punti più distanti del globo.

Le distinzioni vengono recuperate nel momento in cui l'anima si riappropria del mondo, e il mondo si rianima; sono i daimones che tornando ad abitare il cosmo a dover evocare l'intervento dell'uomo e a guidare la modalità dell'intervento; i daimones restituiscono la memoria ai luoghi che, in virtù di essa, riacquistano un volto, una peculiarità, riacquistano la loro identità.

In questo senso l'architetto devoto a Hestia è servitore dell'anima del luogo. In consonanza a questa prospettiva sono anche le parole di K.W. Forster che, nell'intitolare la Biennale d'Architettura attualmente in corso, ha scelto il termine 'Metamorph' rilevando nelle tendenze attuali dell'architettura un processo di metamorfosi che prevede da una parte un cambiamento radicale, dall'altra un più forte ancorarsi alla memoria. La progressiva emancipazione dal modernismo responsabile di aver "accen-

tuato il contrasto, il conflitto tra il luogo e l'edificio" procede al guadagno di una "architettura topografica" più concentrata, tra le varie componenti, sulla "relazione di luogo all'edificio, la natura del suo involucro, gli effetti interni ed esterni" (Kurt W. Forster, La mia Biennale, "Repubblica" 8 settembre 2004).



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Elisa Bastianello
editing a cura di Sara Agnoletto
Venezia • marzo 2019

www.engramma.org

37
novembre **2004**

La Rivista di Engramma n.37

Bonoldi | Caon | Centanni | Dalla Pietà | Pisani | Polano
Sbrilli |

Engramma 37

a cura del Seminario Mnemosyne

edizioni**engramma**

Direttore
monica centanni

Redazione
sara agnoletto, maria bergamo, lorenzo bonoldi, giulia bordignon, monica centanni, giacomo dalla pietà, claudia daniotti, luana lovisetto, katia mazzucco, giovanna pasini, alessandra pedersoli, federica pellati, valentina rachiele, daniela sacco, linda selmin, elizabeth thomson, luca tonin

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

© 2019
edizioni**engramma**
La Rivista di Engramma n. 37 | novembre 2004
www.engramma.it
Sede legale | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia
Redazione | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia
Tel. 041 2571461
this is a peer-revewed journal

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 | Rembrandt e i suoi modelli: la luce e l'ombra.
Laura Caon

13 | L'icona invadente, ovvero: la civiltà del pixel
Sergio Polano

19 | La miniera memetica di Warburg Collegamenti fra Mneme, memi e capelli mossi
Antonella Sbrilli

35 | P&M | Alla scuola del Classico: "Magnum miraculum est homo"
Lorenzo Bonoldi

37 | Musica classicistica. Il "rinascimento" di Hasse
Giacomo Dalla Pietà

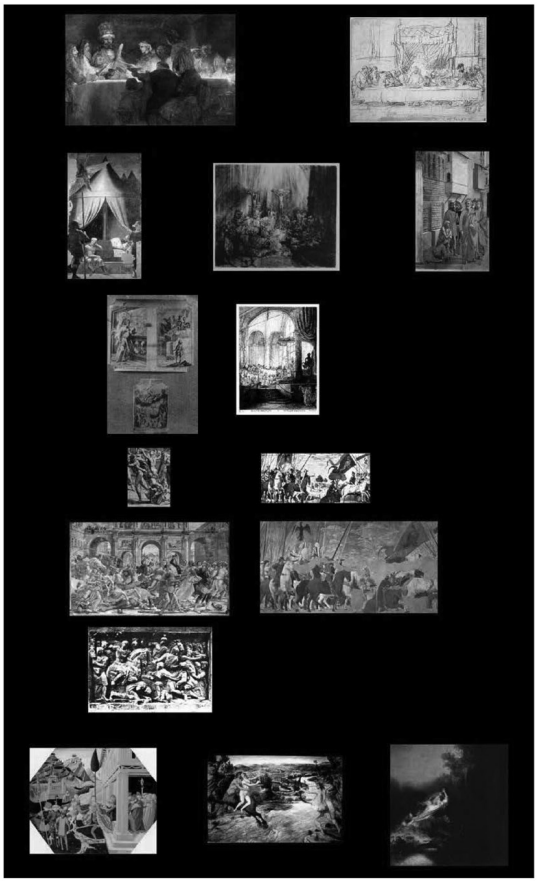
41 | Declinazioni della Ninfa
Daniele Pisani

45 | Hamilton e l'antico: cronaca di un incontro
Lorenzo Bonoldi

47 | Paganesimo *en grisaille*: le Tavole Barberini in mostra a Milano
Monica Centanni

Rembrandt e i suoi modelli: la luce e l'ombra. Percorso tematico attraverso il Bilderatlas Mnemosyne di Aby Warburg

Laura Caon

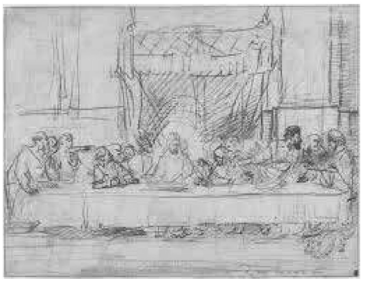


Questo montaggio è una proposta di percorso tematico all'interno dell'Atlante Mnemosyne, e in particolare dei pannelli 30, 37, 45 e 70, 72, 73, 74 letti in relazione al saggio di Aby Warburg *Ingresso dello stile ideale anticheggiante nella pittura del primo Rinascimento* (1914). Il lavoro si sviluppa attorno a quattro nuclei: ripresa dei modelli; la luce; interiorità e stile ufficiale; confronto stilistico (il ratto).

Ripresa dei modelli

Rembrandt ridisegna l'*Ultima cena* di Leonardo (1635 ca.; cfr. tav. 72): analizzandola attua una "desacralizzazione". La scena schizzata può diventare un qualsiasi convito con un fulcro verso cui tendono i vari elementi della composizione e in cui vige un'atmosfera solenne. La liberazione dal male attraverso l'eucarestia diventa in Rembrandt la liberazione dai romani tramite un giuramento nella Congiura dei Batavi (1661; cfr. tavola 72 del Bilderatlas Mnemosyne)

Rembrandt, La congiura di Claudio Civile, olio su tela, 1661-1662, Stockholm, Museo Nazionale



Rembrandt (da Leonardo), L'ultima cena, disegno a sanguigna, 1634-1635, New York, Metropolitan Museum (Robert Lehman Collection)

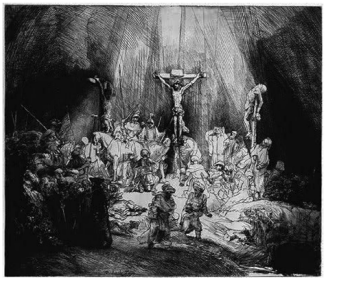
La luce

Nel *Sogno di Costantino* (1452-1466; cfr. tavola 30 del Bilderatlas) Piero della Francesca utilizza una luce verosimile ma non reale: è completamente piegata ai fini del racconto. Il maestro reinventa la luce, così come accade nelle coeve opere fiamminghe.

In Rembrandt si può leggere lo stesso uso di una luce arbitraria, che traduce il realismo della pittura fiamminga in nome di un nuovo senso. Ne Le tre croci (1661 ca.; cfr. tavola 74) alcuni uomini sono investiti dalla luce e altri immersi nell'oscurità: essa deve raccontare di coloro che sono avvolti dalla Grazia divina e di coloro che ne sono esclusi.

Allo stesso filo tematico e semantico è legata, in Masaccio, la resa pittorica dell'ombra miracolosa di San Pietro (1425 ca.; cfr. tav. 74): l'ombra portata acquista una consistenza e un ruolo inedito nella pittura dell'epoca.

Piero della Francesca, Il sogno di Costantino dalle Storie della Croce, affresco, 1452-1466, Arezzo, S. Francesco



Rembrandt, Le tre croci, acquaforte, quarta impressione, puntasecca e bulino, 1654 ca., National Gallery of Art, Washington (Rosenwald Collection)

Masaccio, San Pietro risana con l'ombra, affresco, 1425 ca., Firenze, Santa Maria del Carmine, Cappella Brancacci

Interiorità e stile ufficiale

In un'incisione di Rembrandt per il dramma *Medea* di Jan Six (1648; cfr. tavola 73), lo spettatore – Medea stessa, nella soluzione compositiva del pittore – è posto in un angolo a osservare la scena delle nozze nell'ombra mentre gli altri personaggi sono colpiti dalla luce che filtra dall'alto. L'atmosfera è mistica e sospesa, il pittore imprigiona un attimo carico di senso. L'incisione è accostabile ad altre scene del dramma di Medea (da Jan Vos, ad esempio) in cui appare invece il pathos che esaspera l'azione tragica descrivendo così una *climax* ascendente: dal matrimonio, all'uccisione di Apsirto, alla fuga di Medea.

Nella *Strage degli innocenti* (1485-1490; cfr. tavola 45) il pathos antico si sprigiona. Domenico Ghirlandaio opera una traslitterazione della scena della vittoria di Traiano sui barbari raffigurata nei rilievi dell'arco di Costantino: la battaglia dei romani contro i barbari diventa la fuga delle donne dai soldati.

Stesso pathos, stesse pose. L'arco passa da cornice reale a sfondo della scena dipinta. Si compie così un'inversione dei due poli positivo-negativo: i 'buoni' dell'arco (i soldati vittoriosi), diventano i 'cattivi' nell'affresco (i soldati carnefici).

L'accostamento con la *Battaglia di Costantino* di Piero della Francesca (1452-1466; cfr. tavola 30) evidenzia una netta contrapposizione: pur nella necessità di mostrare una scena di battaglia, la composizione di Piero si

mantiene chiara e semplice. Nessuna manifestazione eccessiva, la compostezza monumentale regge l'insieme.

Confronto stilistico (il ratto)
Nel *Ratto di Elena* attribuito a Benozzo Gozzoli (1450 ca.; cfr. tavola 37) sembra del tutto assente il pathos, il temperamento passionale anticheggiante. L'architettura, la statua di Venere e il putto suggeriscono comunque un'atmosfera antica.

Nel *Ratto di Deianira* di Antonio Pollaiolo (1460-1480; cfr. tavola 37) la fanciulla nuda si divincola disperata: il rapitore è un selvaggio centauro, non l'elegante Paride; Ercole nudo e furibondo esibisce un'anatomica tensione muscolare.

Nel *Ratto di Proserpina* dipinto da Rembrandt (1630 ca.; cfr. tavola 70), Proserpina è coperta da un drappo tirato da due putti, che in questo modo tentano di trattenerla. Le vesti sembrano mostrare le forze che si contrappongono, ma l'espressione della tensione drammatica del momento è affidata alla struttura compositiva e alla resa della luce.

Concentrando l'attenzione sul dettaglio dei costumi nelle tre opere, si può notare: nel primo esempio, i personaggi della mitologia greca sono vestiti secondo la moda cortese; in Pollaiolo le figure nude risultano genuinamente "all'antica"; Rembrandt, infine, ricorre a semplici drappi, senza alcun ostentato rimando all'antichità.

Anche nel *Miracolo dell'ombra* di Masaccio i personaggi sono solennemente calati nel tempo (e nelle vesti) degli eventi rappresentati.

Rembrandt, Il ratto di Proserpina, olio su tela, 1630 ca., Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie

Antonio Pollaiolo, Ratto di Deianira, tempera e olio su tela (riportato da una tavola), 1470 ca., New Haven Conn., Yale University Art Galler

L'icona invadente, ovvero: la civiltà del pixel

Sergio Polano

Tentando di osservare con occhi disincantati l'universo quotidiano della "civiltà dei pixel" ossia il campo della grafica non cartacea, attraverso gli specchi moltiplicatori delle plurime cornici in cui si manifesta (dai monitor dei computer ai distributori di denaro , fino agli schermi dei cellulari , per intenderci), si intravede un panorama iconico, un paesaggio figurale da qualche decennio in esponenziale espansione ma al cui interno non mancano dei singolari moti retrogradi e degli scarti significativi.

La fin troppo ingenua fede in un supposto quanto indimostrato valore comunicativo universale delle immagini e in una altrettanto apodittica potenza espressiva delle icone d'ogni tipo è acriticamente predicata e praticata nell'universo a cui facciamo riferimento, perlopiù senza né verifiche di usabilità né discernimento alcuno degli esiti sul campo.

"L'immagine, in quanto segno, in quanto elemento di un sistema di comunicazione, ha un considerevole valore impressivo – ha affermato Roland Barthes in un'intervista, a suo tempo –. Si è tentato di studiare questo potere di choc ma [...] occorre essere molto prudenti: in quanto segno, l'immagine comporta una debolezza, diciamo una difficoltà notevole che risiede nel suo carattere polisemico. Un'immagine irradia sensi differenti, che non sempre sappiamo padroneggiare. [...] Così, ciò che l'immagine guadagna in impressività lo perde spesso in chiarezza. [...]. È stato detto e ripetuto che siamo entrati in una civiltà dell'immagine. Ma si dimentica che praticamente non c'è mai immagine senza parole, siano queste sotto forma di legenda, commento, sottotitolo, dialogo ecc."

È stato l'avvento delle interfacce-utente grafiche (al posto di quelle a comando di linea) per i sistemi operativi dei computer, una ventina d'anni fa, a dare una spinta formidabile e assieme una motivazione incontrollata a questa esplosione d'iconismo, spesso gratuito, ragion per cui siamo afflitti da una congerie di figurine che presumono di dire più di quanto non possano, superando i limiti del linguaggio verbal--alfabetico. Questo nuovo diluvio universale è dilagato nell'immaginario quotidiano, occupando un posto privilegiato negli strumenti e nei mezzi di comunicazione, dal sempre più gigantesco spazio del web alle svariate trasmutazioni dei telefoni cellulari dalla voce alle immagini.

Laddove un complesso mix di fattori (non ultimo, una appropriata qualità formale) è riuscito ad imporre agli utenti la convenzionalità di questi nuovi segni, essi sono entrati a far parte dei codici visivi condivisi: nell'icona di un bidone con coperchio nel monitor di un computer qualsiasi utente ormai riconosce il luogo virtuale in cui spostare dei files da cancellare; quella di una busta da lettere nello schermo di un cellulare, avverte presumibilmente dell'arrivo di un messaggino o qualcosa di analogo.

Non si tratta però di un universo stabile e definito; anzi, il mondo di queste speciali immagini si mostra in rapidissima feroce concorrenziale evoluzione; qualsiasi nuova invenzione visiva, tanto maggiore è la sua capacità di identificazione, tanto più velocemente viene replicata: si pensi, ad esempio, alla fortuna recente dei favicon (al proposito, vedi il commerciale http://www.favicon.com/), le minuscole immagini (16x16 pixel) che compaiono nei browser di navigazione in rete accanto agli indirizzi http.

Bisogna però riconoscere che, al tanto conclamato predominio del mondo delle immagini nella comunicazione attuale, si accompagna una invasione verbal-alfabetica senza precedenti: il volume di e-mail scambiate è giunto a una cifra iperbolica, anche rispetto agli scambi nel web, ove peraltro il fenomeno dei blog la dice lunga sulla potenza delle parole; analogamente, gli sms hanno finito per superare in quantità le comunicazioni vocali nei sistemi di telefonia cellulare.

Limitati strutturalmente nel repertorio dei segni trasmissibili sostanzialmente all'alfabeto, caratterizzati da un bisogno intrinseco di economia di mezzi (particolarmente acuta per gli sms), questi ambiti di comunicazione elettronico-digitale sostanzialmente verbale hanno costituito, nel corso degli ultimi anni, dei loro originali repertori di figure, costruite con i segni alfabetici: ne son traccia, su piani diversi, le raccolte di ascii-art e di emoticons diffusissime in rete e ormai disponibili anche a stampa, persino in edicola.

L'ascii-art si avvale dello spettro dell'american standard code for information interchange (arcaico ur-codice informatico), in pratica dei segni della tastiera (anglosassone) di un qualsiasi computer, per disegnare figure (incluse quelle letterali), utilizzate non solo come signature per l'e-mail. Si tratta, in effetti, di un'arte povera e antica, che ricorda malinconicamente le ambizioni espressive di dattilografe provette, nelle copisterie di un'epoca che fu, ma che assieme mostra senza inibizioni come certe

forme semplici e vernacolari di espressività siano capaci di sopravvivere ai mutamenti tecnologici, offrendo una gamma assai articolata e accattivante di raffigurazioni, oscillanti da un versante più propriamente pittorico-illustrativo a uno astrattamente sintetico.

Una necessaria stringente sintesi espressiva caratterizza gli emoticon, ancor più condensate figurazioni che, trasmigrate dall'e-mail agli sms. , assai più che l'ascii-art son divenute patrimonio comune: chi non conosce infatti le faccine come questa :-) e le sue innumerevoli varianti e complicazioni? È da notare che, nel caso degli emoticon (1) (originariamente destinati a segnalare stati d'animo, in alcuni casi assurti a codici condivisi anch'essi), la lettura implichi una virtuale rotazione di 90 gradi rispetto all'asse di lettura testuale, risultante in una scrittura per colonne verticali (tipica delle ideografie), come se convivessero e si incrociassero letteralmente una orizzontale alfabetica e una ortogonale figurale. Anche nel caso degli emoticon, i repertori accumulati dall'incessante contributo di anonimi rappresentano una vera e propria miniera di umorali espressioni immaginali, a cui accostarsi senza pregiudizi di sorta, costruendo degli appropriati strumenti d'indagine, se si intende contribuire a una più onesta storia dell'arte (2) e, in specie, delle arti contemporanee, che si affranchi dai troppi pregiudizi che ne limitano lo sguardo.

Note

(*) Testo pubblicato su carta, in versione breviore e aniconica, con il titolo Ditelo con le lettere..., "Sugo" (Venezia) 1, marzo 2004, p. 169

(1) Il primo emoticon risale al 1982; di seguito lo storico documento:
19-Sep-82 11:44 Scott E Fahlman :-)
From: Scott E Fahlman
I propose that the following character sequence for joke markers:
:-)
Read it sideways. Actually, it is probably more economical to mark
things that are NOT jokes, given current trends. For this, use
:-(

(2) Arte (pl. arti) sostantivo f. (àr-te)
1 . Attività fabbricativa della specie umana, fondata sul dominio di un ambito tecnico (dal lat. technicum, gr. tekhnikós, der. di tékhne "arte"), cioè sulla padronanza di un sapere agente, esperito sia nella teoria che nella prassi, mirato alla fattura di peculiari artefatti, inutili ma necessari, consoni al mutevole quadro interpretativo e categoriale dei singoli periodi storici.
2 . Attività teorico-pratica di natura rivelativo-rilevativa, mirata alla conoscenza e alla trasformazione; "assai più che un oggetto di eccitazione estetica e, più che illustrazione, [l'arte] è linguaggio al servizio della conoscenza" (Konrad Fiedler, Aphorismen, 36).

3 . Speciale tipo di merce, valorizzata e promossa da teorici dell'arte, critici ed estet logi, in subordine a interessi prettamente economici, secondo variabili indipendenti da valenze conoscitivo-trasformative; "nel regime della libertà borghese l'arte è caduta sotto un'altra forma di illibertà; emancipatasi dalla dittatura del potere aristocratico ed ecclesiastico, è stata sottomessa all'implacabile dittatura del mercato" (Karel Teige, Il mercato dell'arte, 1936).
> etimologia: dal lat. ars, artis, rad. indoeur. /ARE/ e /RE/ "adattare", "articolare", "ordinare" ma anche "applicare", "guarnire"; aff. ad "arto", lat. tardo artus, -us, class. artus pl., astr. in -tu della id. rad., pres. in area arm., gr. (artys "unione") e ind. , e ad "arma", lat. tardo arma, class. arma, armorum pl., colleg. ad armus "articolazione della spalla", rad. indoeur. /eRE/, /ERE/, /ARE/, pres. con id. ampliam. in -m- in area anglos. (ingl. Arm "braccio"), arm., balt., germ. (ted. Arm "braccio"), indo-iran., sl., e in area gr. con ampliam. in -sm- (gr. hàrma "attrezzatura", harmonìa "proporzione", harmòs "spalla").

La miniera memetica di Warburg Collegamenti fra Mneme, memi e capelli mossi

Antonella Sbrilli

> Uno studioso è soltanto un modo in cui una biblioteca crea un'altra biblioteca
> Daniel C. Dennett

Che il pensiero e l'azione conoscitiva di Warburg siano una miniera senza fondo è provato dalla quantità di indagini peculiari condotte da studiosi di varia provenienza intellettuale e dalla presenza diagonale del suo nome in simposi scientifici dedicati agli argomenti più diversi:

> La duttile densità delle ricerche warburghiane è suscettibile di incontrarsi con tanti diversi paradigmi di metodo contemporanei (e certamente futuri), di supportare cortocircuiti interpretativi che producono spesso dei circoli virtuosi, degli anelli di conoscenza, in grado di rivelare al contempo: alcuni aspetti storici del lavoro dello stesso Warburg, alcune direzioni della cultura attuale, alcuni isomorfismi dell'attività cognitiva ed espressiva umana (HOFSTADTER [1979] 1984).

Per esempio, nel convegno "Types of phylogenic memory: the intersecting theories of memetics, morphic fields, semiotics, collective agency and theatrum mundi" (Spagna-Austria 2004-2005), Warburg è richiamato non solo in un saggio specifico (S. Lutschinger, *Mnemic Inversions. A Lecture on Warburg's Cultural Semiotics*), ma anche, se pur di sfuggita, nell'ampia introduzione ai lavori, là dove Mnemosyne viene segnalato fra gli antenati del termine 'memetica' (*Phylogenic memory* 2004-2005).

La memetica (memetics in inglese) è una disciplina di recente fondazione, sviluppatasi nel corso degli anni ottanta e novanta del Novecento e che riguarda, in prima approssimazione, la diffusione per via imitativa di idee, linguaggi, pattern comportamentali ed espressivi. La memetica studia l'affermazione di pensieri, idee, figure, parole, lingue, atteggiamenti, come

il risultato di strategie riproduttive di singole unità di trasmissione culturale, di mattoncini di informazione (in qualche metaforico modo analoghi ai geni) a cui è stato dato per l'appunto il nome di memi. La trasmissione culturale si compirebbe, da questa prospettiva, come riproduzione selettiva di singoli memi (luoghi comuni, idee, abitudini) o di complessi di memi (linguaggi, religioni, stili), in lotta per la replicazione.

Ammessa l'esistenza, o almeno l'operatività, dei memi nella trasmissione della cultura, la memetica indaga, ancora in analogia con la teoria genetica ed evoluzionistica, l'affermazione, la regressione, la mutazione, la sopravvivenza dei memi stessi, si interroga su quali siano i canali di replicazione e diffusione, cerca di individuare le aree del cervello coinvolte in quest'attività e da ultimo, se è mai possibile, tenta di riscontrare la natura fisica del meme.

Il concetto di 'meme' è apparso per la prima volta nel 1976, nel libro Il gene egoista del biologo evoluzionista inglese Richard Dawkins (DAWKINS [1976, 1989] 1995), e da allora meme e memetica si sono diffusi a macchia d'olio, evolvendo e modificandosi, contagiando disparati campi di ricerca.

Vedremo fra poco quali sono i maggiori contributi in questo settore, cercando di risalire alle radici che gli studi sulla memetica dichiarano di riconoscere nelle ricerche passate, ma prima, ancora un'osservazione. Qualunque giudizio si voglia dare su questa nuova branca del sapere, e sull'interesse o meno di seguire un collegamento di essa con Warburg, il solo fatto che il nome dello studioso amburghese sia emerso e continui ad emergere in questo come in altri contesti può essere una prova a posteriori, o perlomeno metaforica, del carattere memetico del suo pensiero. Latente per decenni, circoscritto in enclave ristrette, è riapparso in zone diversificate della cultura; da allora è soggetto a diffusione, replicazione, mutazione. Il corpus esteso e distribuito della sua opera (indagini + Biblioteca + Mnemosyne) è continuamente sondato anche alla ricerca di idee che perdurano, di intuizioni che riemergono e operano nell'attuale, come fossero dei memi che abbiano attraversato habitat sterili o avversi e siano sbocciati con il tempo e in condizioni più favorevoli.

Un esempio: gli stenografici appunti warburghiani per la disposizione dei pannelli di Mnemosyne non hanno forse in nuce la struttura dei flowchart, i diagrammi di flusso usati per la costruzione di documenti ipermediali? E questa affinità non è diventata riconoscibile solo in questi ultimi

anni, quando cioè si è affermato il 'meme' dell'ipermedialità, con il concetto di collegamento (link, Verbindung)?

Riconosciamo questa parentela perché, secondo l'affascinante analisi condotta da Pinotti in *Memorie del neutro*, nel capitolo "Colla licenza dei posteriori" (PINOTTI 2001, pp. 125 ss.), il presente modifica il passato e l'apparire di ogni nuova opera modifica la tradizione che la precede? Sicuramente quest'intuizione borgesiana è efficace riguardo ai prodotti del genio. Dal punto di vista della memetica, invece, esistono tante piccole unità senza autore (o il cui autore non è determinante), che stabiliscono delle famiglie di linguaggi e di comportamenti, attuando strategie di diffusione e sopravvivenza al di là della dimensione del singolo.

> Vediamo allora di seguire alcune analogie fra la moderna memetica e la tela tessuta dall'inventore di Mnemosyne, senza che l'analogia diventi una camicia di forza, ma sperando invece che liberi la potenza conoscitiva che da sempre racchiude, come suggerisce da ultimo la studiosa del MIT Barbara Maria Stafford nel recente saggio L'analogia visuale: la coscienza come l'arte di connettere (STAFFORD [1999] 2001).

Memoria ereditaria?

Si può derivare da Warburg un ricco thesaurus di termini che indicano le relazioni fra una cosa e un'altra, per parallelismi, accostamenti, imitazioni, per collegamenti, derivazioni, riallacciamenti, annodamenti. E si può derivare un altro thesaurus, improntato ai termini della sopravvivenza, dell'innesto, della trasmissione generazionale, del passaggio, dell'albero genealogico intellettuale, della catena, della parentela, del filamento, della regressione, della variazione.

Sono tutti termini che richiamano evidentemente un rapporto con la cultura dell'evoluzionismo e con Charles Darwin. Tale rapporto è stato preso in considerazione a varie riprese, partendo dal giudizio espresso dallo stesso Warburg sull'utilità per lui della lettura del libro dello scienziato inglese L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali. L'idea di fondo che deriva dalla constatazione di tale nesso, pur con tanti distinguo, è che il sistema darwiniano abbia offerto a Warburg lo spiraglio di una piattaforma biologica su cui appoggiare le sue osservazioni sulla permanenza delle formule di pathos e sulla derivazione di gesti e di espressioni patetiche da un fondo comune dell'uomo primitivo (su questo v. DIDI-HUBERMAN 2002, sia per il rapporto Warburg-Darwin, sia per i riferimenti al pensiero dell'antropologo Edward B. Tylor, il cui approccio,

sia detto per inciso, viene preso in considerazione anche dagli studi sulla memetica).

Più in generale, l'impronta darwiniana (col suo portato di concetti quali sopravvivenza, variazione, ereditarietà) è stata riscontrata nel riconoscimento dell'"agonismo delle dinamiche culturali", della "mimetica capacità di persistenza" di immagini e segni, della forza di sopravvivenza intrinseca che alcune forme e soggetti della tradizione figurale dimostrano nel corso del tempo e dello spazio.

Ma il 'noo-nauta' Warburg, esploratore sia della verticalità della storia, che della multidirezionalità di mente e memoria umane, getta nell'arena un altro concetto di assonanza scientifico-genetica: proprio nell'Introduzione all'Atlante Mnemosyne (di cui si veda anche la lettura e e il commento pubblicati da Engramma e disponibili in Engramma), nomina, in un passo spesso citato, il "patrimonio ereditario della memoria" (gedächtnisbewahrtes Erbgut).

Fa riferimento cioè a un'idea, indagata da scienziati a lui coevi, secondo la quale nella memoria si fissano le tracce, le marche, le impronte, gli 'engrammi' (secondo il termine coniato da Richard Semon al principio del Novecento) di esperienze dell'individuo e anche della specie. Si tratta di una direzione di ricerca che considera strettamente interconnessi i fenomeni dell'ereditarietà, della memoria e dello sviluppo organico e che, dopo le proposte di Ewald Hering (*La memoria come funzione generale della materia organizzata*, 1870) vede proprio in Semon, biologo, zoologo e neurologo tedesco, di famiglia ebraica come lo stesso Warburg, l'esponente più assertivo.

Allievo del biologo di stretta fede darwiniana Ernst Haeckel, Semon, prima di pubblicare i due testi Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens (Leipzig 1904) e Die mnemischen Empfindungen (Leipzig 1909) si dedica a ricerche di zoologia, che lo portano anche in Australia, sulle tracce del Ceratodus forstieri, un genere di pesce in grado, in certe condizioni, di respirare direttamente l'aria atmosferica. Le sue pubblicazioni di argomento zoologico hanno una vasta fama e già nel 1899 vede la luce in inglese In the Australian Bush and on the Coast of Coral Sea. Il cambio del secolo e il ritorno in Germania segnano un mutamento di rotta e la concentrazione sul tema fatale (anche biograficamente) della memoria.

Nei primi anni del Novecento, Semon introduce negli studi sulla memoria alcuni neologismi e un concetto forte: la proprietà della materia vivente di memorizzare le esperienze, di richiamarle e infine di trasmetterle per via biologica viene definita come Mneme. Mneme è un concetto ampio ed inclusivo, riguarda il singolo, la specie, la materia di cui è fatto il sistema nervoso; indica "la plasticità ovvero l'elasticità organica fondamentale che permette agli effetti dell'esperienza di essere conservati non solo durante la vita dell'individuo, ma anche attraverso le generazioni" (DUPONT 2003, p. 8), collegando il passato e il presente degli esseri viventi in una unità.

I distinti aspetti o fasi dell'attività mnemonica sono individuati da Semon con i seguenti termini: engrafia, engramma ed ecforia. L'engrafia si riferisce al processo di codifica di un'informazione nella memoria, alla scrittura di uno stimolo nelle " trame nervose"; l'engramma (o anche traccia mnestica) indica la modificazione originaria, latente e perdurante del sistema nervoso prodotta da uno stimolo; l'ecforia indica il processo di recupero, innescato da un evento che risveglia l'engramma dal suo stato latente. Ogni stimolo produce un engramma, conservato (in maniera non localizzata, ma distribuita) nelle cellule cerebrali, e latente fintanto che un evento non lo riattiva. Esperienze ripetutamente immagazzinate determinerebbero, secondo Semon, delle modificazioni persistenti nelle 'cellule somatiche' del cervello del singolo individuo, capaci a loro volta di modificare le 'cellule germinali' dell'organismo ed essere così trasmesse alla progenie.

Per funzionare, la spiegazione di Semon deve ammettere come vera la precedente ipotesi di Lamarck (1744-1829), secondo cui i caratteri acquisiti da un singolo individuo possano essere ereditati, dunque trasmessi per via biologica. Ma si tratta di un'ipotesi che, al principio del Novecento, nel campo della biologia, è del tutto superata. L'impostazione di Semon viene difatti fortemente avversata da biologi autorevoli come August Weismann, e solo l'amico psichiatra August Forel sostiene l'inventore del termine engramma. Le ricerche sulla natura della memoria e della mente, come quelle sulla genetica sperimentale, andavano prendendo altre direzioni e Semon si ritrova isolato, criticato su più fronti. Per inciso, egli porrà termine alla sua vita con il suicidio, a Monaco nel 1918, dopo la morte della moglie, mentre l'Europa è sconvolta dal conflitto e da disordini epocali, lasciando incompiuta la sua ultima ricerca su coscienza e processi cerebrali.

La sua importanza, benché surclassata dalla ricerca sperimentale, dalla separazione fra discipline, dagli sviluppi delle tecniche di indagine, si mantiene a un livello carsico. Lo apprezzano singoli scienziati di diversa formazione, come lo psicologo della Gestalt Kurt Koffka, il neuroanatomista J.Z. Young, il fisico Erwin Schrödinger, Bertrand Russell che gli dedica un capitolo de The Analysis of Mind del 1921. Insigni psicologi contemporanei come Daniel Schacter o neurobiologi come Jean Pierre Changeux cercano di 'tradurre' nel linguaggio specialistico attuale degli studi sulla memoria alcune delle proposte di Semon, per esempio il problema se l'immagazzinamento mnemonico sia neurologicamente distribuito o localizzato o quello dei rapporti fra percezione e memoria. Gli studi di Schacter ([1982] 2001) in particolare sono assai proficui, anche da un punto di vista di storia delle idee, poiché colgono l'intreccio fra scienza, filosofia e rappresentazione della conoscenza a cavallo fra Otto e Novecento, e scelgono una terminologia pertinente e suggestiva, come ad esempio nel capitolo *Heredity as Memory: Excavations of a Scientific Atlantis*. Sia come sia, dal libro sulla Mneme di Semon e dalle precedenti teorie di Hering sulla capacità della materia vivente di memorizzare l'esperienza, Warburg derivò, come è noto, lo spunto e l'appoggio per la sua personale idea degli engrammi dell'esperienza emotiva e del patrimonio ereditario della memoria.

I delicati rapporti fra queste esperienze sono stati indagati negli ultimi anni in Germania da Stefan Rieger (in PETHES-RUCHATZ [2001] 2002]) e in Italia da Pinotti (PINOTTI 2001) che, nella sua ricerca sulla matrice goethiana della 'morfologia' di Warburg, intesse la presenza di Hering, di Semon e della Mneme. Soprattutto, per il tema trattato qui, interessa sottolineare che nel clima teorico derivato da Semon i meccanismi della memoria e quelli dell'ereditarietà sono sentiti come simili e interconnessi.

Unità di trasmissione

Warburg prefigura, nella ricostruzione dell'andamento del meccanismo complesso e della dinamica discontinua della trasmissione genetico-culturale, l'idea che il supporto e il veicolo per la trasmissione dei caratteri culturali sia una serie di veri e fisici segmenti connotati. È l'anticipazione, nell'ambito del codice culturale, di una delle scoperte più importanti del Novecento in campo biologico: la scoperta di Watson e Crick, nel 1953, del codice genetico basato sulla spirale del DNA (FORSTER-MAZZUCCO 2002, p. 171).

Come un Giano bifronte, Warburg catalizza, su un versante, il complesso del pensiero scientifico che lo precede e lo accompagna, e sull'altro può essere considerato l'anticipatore di modelli a venire, nella fattispecie, come suggerisce la citazione, racchiude in potenza l'idea della memorizzazione e della trasmissione dei caratteri ereditari grazie a un'entità dedicata.

> Si tratta naturalmente di un suggerimento analogico, giacché, come detto in precedenza, non si trasmettono per via biologica i caratteri acquisiti durante la vita di un individuo, tanto meno i caratteri culturali. Eppure questo richiamo per analogia alla genetica, suggerito recentemente, consente di introdurre una disciplina nuova, nata in un certo modo da una costola 'immateriale' della genetica, proprio con lo scopo di sistemare in un quadro evolutivo, di lontana ascendenza darwiniana, i fenomeni della trasmissione culturale, della diffusione dei comportamenti, della sopravvivenza delle forme. La disciplina è la memetica. E il suo inventore è un darwiniano convinto, Richard Dawkins, biologo e zoologo dell'Università di Oxford, autore del provocatorio libro Il gene egoista, in cui sostiene che tutti gli esseri viventi non sono che macchine di sopravvivenza per i geni. E i geni sono unità viventi di lunghissima durata che sopravvivono passando attraverso un gran numero di corpi successivi. La storia della vita è raccontata, non senza una punta di ironia, dal punto di vista dei geni. I corpi, le coscienze, le strategie, le relazioni fra singoli e gruppi, tutto è rivisitato sotto la specie di questi replicatori universali: "l'unità fondamentale della selezione, e quindi dell'egoismo, non è né la specie né il gruppo e neppure, in senso stretto, l'individuo, ma il gene, l'unità dell'ereditarietà" (DAWKINS [1976, 1989] 1995, pp. 13-14).

Dawkins spende una quantità di esempi e di argomentazioni incalzanti per spiegare che la qualità costitutiva della vita organica è la capacità di replicarsi e che "tutte le forme di vita evolvono attraverso la sopravvivenza differenziale di entità che si replicano".

Verso il termine della sua trattazione, Dawkins si trova ad affrontare il tema dell'analogia fra l'evoluzione culturale e quella genetica, discutendo le posizioni di pensatori come Popper, di antropologi, etologi, genetisti. Così come analizza l'evoluzione biologica a partire dal principio unitario del gene egoista, il cui solo scopo è replicarsi, allo stesso modo propone di individuare, dietro lo sviluppo culturale, l'azione concorrente di singoli replicatori non genetici, che cercano di affermarsi per via imitativa.

In estrema sintesi, Dawkins afferma che, accanto alla molecola del DNA, che è l'entità replicante che ha prevalso sulla terra, esistono altre unità replicanti, che concorrono all'evoluzione. Con le sue parole:

> Io credo che un nuovo tipo di replicatore sia emerso di recente proprio su questo pianeta. Ce l'abbiamo davanti, ancora nella sua infanzia, ancora goffamente alla deriva nel suo brodo primordiale ma già soggetto a mutamenti evolutivi a un ritmo tale da lasciare il vecchio gene indietro senza fiato. Il nuovo brodo è quello della cultura umana. Ora dobbiamo dare un nome al nuovo replicatore, un nome che dia l'idea di un'unità di trasmissione culturale o un'unità di imitazione. "Mimeme" deriva da una radice greca che sarebbe adatta, ma io preferirei un bisillabo dal suono affine a "gene": spero però che i miei amici classicisti mi perdoneranno se abbrevio mimeme in meme. Se li può consolare, lo si potrebbe considerare correlato a "memoria" o alla parola francese même. Esempi di memi sono melodie, idee, frasi, modi di modellare vasi o costruire archi. Proprio come i geni si propagano nel pool genico saltando di corpo in corpo tramite spermatozoi o cellule uovo, così i memi si propagano nel pool nemico saltando di cervello in cervello tramite un processo che, in senso lato, si può chiamare imitazione (DAWKINS [1976, 1989] 1995, p. 201).

Sia detto, per inciso, che anche Vannevar Bush, l'inventore, negli anni trenta, del Memex, una macchina per memorizzare collegamenti in un percorso di studio, porta come esempio applicativo di un'analisi storico-formale lo studio dell'evoluzione delle forme degli archi in diverse civiltà.

Ma per Dawkins sono soprattutto le idee religiose a costituire un grandioso esempio di complessi memici in grado di replicarsi, diffondersi e costituire un apparato per la loro sopravvivenza. E in generale, qualunque idea fertile colonizza il cervello in cui si trova, "proprio come un virus può parassitare il meccanismo genetico di una cellula ospite" e si espande per imitazione da una mente all'altra. Proseguendo nell'analogia genetica (e virologica), Dawkins si spinge a ipotizzare che l'evoluzione dei memi non è semplicemente analoga all'evoluzione biologica o genetica, ma è un fenomeno che obbedisce alle leggi della selezione naturale del più adatto, favorendo quei replicatori dotati di maggiore longevità, fecondità e fedeltà di copiatura e capaci di attuare le migliori strategie di diffusione.

Su questa strada procede lo studioso dell'evoluzione Daniel Dennett che, nel volume Consciousness explained del 1991, inserisce l'evoluzione memetica, accanto a quella genetica e alla cosiddetta plasticità fenotipica, fra

le componenti che concorrono a spiegare la coscienza umana. Nel capitolo Il terzo processo evoluzionistico: memi ed evoluzione culturale, arriva a definire la coscienza come "un enorme complesso di memi (o meglio di effetti provocati dai memi nel cervello)". Li definisce come "distinte unità degne di essere memorizzate", fra le quali elenca, in una azzardata tassonomia: "ruota, indossare vestiti, vendetta, triangolo retto, alfabeto, calendario, l'Odissea, calcolo, scacchi, disegno prospettico, evoluzione per selezione naturale, impressionismo, la tarantella, il decostruzionismo" (DENNETT [1991] 1993, pp. 225 ss.).

A Dennett si devono almeno due immagini fulminanti, quella del carro con le ruote, che "non trasporta solo il grano o il suo carico da un posto all'altro, trasporta anche la brillante idea di un carro con le ruote da una mente all'altra" e quella citata in esergo, inquietantemente adatta agli studi warburghiani: "Uno studioso è soltanto un modo in cui una biblioteca crea un'altra biblioteca" (DENNETT [1991] 1993, pp. 229, 228).

Entrambe concorrono a spiegare l'evoluzione come un meccanismo dominato da entità che si replicano, veicolate da supporti diversi, materiali e immateriali, e il cui scopo non è il bene di nessuno, se non dei replicatori stessi o forse dello stesso processo di replicazione.

Fortuna e problemi dei memi

Dalla sua prima apparizione nel 1976, il termine meme si è diffuso e allargato al punto da sorprendere lo stesso Dawkins, che, anni dopo, nell'introduzione al libro di una sua 'seguace', Susan Blackmore, ci terrà a precisare di aver introdotto il concetto di meme come un argine all'idea che il gene egoista fosse l'essenza e il fine ultimo dell'evoluzione. La sua convinzione è che "la vera unità della selezione naturale era qualsiasi tipo di replicatore, qualsiasi unità di cui fossero prodotte copie, con errori solo occasionali, e che esercitasse una qualche influenza o un certo potere sulla probabilità della propria replicazione" (BLACKMORE [1999] 2002, p. XXVI). Lungi dal fermarsi su questo confine, gli studiosi che si sono avventurati sul terreno dei memi, vi hanno lavorato fino a proporre ipotesi di teoria della cultura e della mente umana.

E intanto il termine entrava nell'Oxford English Dictionary come "elemento di una cultura che può ritenersi trasmesso da un individuo a un altro con mezzi non genetici, soprattutto attraverso l'imitazione".

Gli anni novanta sono stati i più affollati di tentativi di applicazioni sistematiche e sperimentali, e il 1996 in particolare è stato l'anno d'oro della memetica, con l'uscita dei libri di Richard Brodie Virus della mente. La nuova scienza del meme, di Aaron Lynch Thought Contagion, e un'accesa discussione su Memesis il futuro dell'evoluzione al Festival Ars Electronica di Linz (Memesis 1996). Nell'appuntamento annuale con le frontiere creative dell'elettronica che si tiene nella cittadina austriaca, la memetica viene vista, nel '96, come un paradigma fertile per comprendere la coevoluzione di uomo e tecnologia, l'evoluzione dei linguaggi informatici e la diffusione di idee, concetti, mode nell'infosfera delle reti. In quell'occasione i memi sono definiti "pixel cognitivi" del vasto universo dei nuovi media.

Alla fine del decennio risalgono un vendutissimo volume della psicologa Susan Blackmore La macchina dei memi ([1999] 2002), che usa la dorsale della memetica come appoggio per una sua successiva spiegazione sia dell'origine del linguaggio che dell'evoluzione della neocorteccia umana (BLACKMORE 2003); il contributo italiano di Francesco Ianneo, Meme. Genetica e virologia di idee, credenze e mode, e gli atti del convegno sulla 'darwinizzazione culturale' curati da Robert Aunger, autore anche nel 2002 di *The Electric Meme*, in cui il meme viene definito come "a distinct pattern of electrical charges in a node in our brains that reproduces a thousand times faster than a bacterium".

La memetica a quel punto si innesta agevolmente nella cultura del cyberspazio e dell'informatica, per via dell'analogia mente/computer e di quella, più ambigua, meme/virus. Difatti, il meme viene definito come una struttura informativa dotata di proprio dinamismo e sottoposta a leggi evolutive analoghe a quelle genetiche, ma il suo stato viene anche avvicinato a quello del parassita o dell'organismo simbiotico. E i campi di studio sui virus del computer e sulla Vita Artificiale sono un buon banco di prova per la creazione di modelli e formalizzazioni dei memi come unità autoreplicanti e diffusive.

Il problema con la memetica è costituito dalla natura elusiva del meme: che cos'è fisicamente? Dove si trova? È una informazione e/o anche il supporto materiale della stessa? Qual è il sistema di codifica dell'informazione trasmessa? (con il corollario: trasmettere un'informazione vuol dire necessariamente replicarla?) E ancora: com'è possibile applicare la teoria dell'evoluzione (per la quale è necessario che un replicatore venga

copiato fedelmente) nel campo della trasmissione di idee, pensieri, comportamenti, conoscenze? In che cosa un meme si distingue dal 'segno' della semiotica? Non sarà solo l'incursione di una suggestiva metafora nel mondo scientifico? In quale punto possono incontrarsi i vari specialismi chiamati in causa dalla memetica perché ipotesi ed esperienze vengano verificate concordemente dal punto di vista biologico, socio-biologico, neurologico, antropologico, storico, semiotico, psicologico e così via?

La memetica manca di verifica sperimentale, di una metodologia condivisa e difatti non c'è nessun accordo nel definirla una scienza. D'altro canto, un numero sorprendente di contributi di diversa provenienza mostra un sincero interesse a tirare fuori dall'idea di meme ciò che di fertile può offrire, soprattutto modelli di diffusione di idee e segni (ma anche di artefatti, tecnologie e altri fenomeni culturali) in determinati contesti, sia in orizzontale, in termini di propagazione epidemiologica, sia in verticale, da una generazione all'altra.

Alberi genealogici della memetica

La speculazione sulla memetica è accompagnata dalla produzione di una galassia di neologismi, termini e locuzioni coniati per affinare l'area semantica del meme stesso, da mnemone, a mnemotipo, a istruzione elementare di auto-replicazione.

Nell'albero genealogico del termine meme è piuttosto frequente il riferimento alla *Mneme* di Semon (come anche alle teorie monistiche di Hering). Così come, specularmente, non è raro il riferimento a Semon nelle critiche alla memetica, che rimproverano a entrambi (lo studioso tedesco e la disciplina) in gradi diversi, un carattere lamarckiano e la carenza di dati sperimentali.

Mneme risulta altrettanto elusiva e attraente del meme e soprattutto collegata ad esso da un vincolo para-etimologico (segnalato dallo stesso Dawkins) che mescola la somiglianza, l'imitazione, il singolo ricordo e la condizione della memoria. Una breve comunicazione pubblicata su Journal of Memetics (LAURENT 1999) sottolinea la parentela fra i due termini e anche se non è particolarmente aggiornata sulla figura di Semon, tuttavia offre uno spunto laterale alla riflessione. In essa viene segnalato il fatto che il poeta, saggista ed entomologo belga Maurice Maeterlinck, in un saggio del 1926 sulla vita delle termiti, fa riferimento a Semon e a Mneme (MAETERLINK [1926] 1991, p. 243).

L'autore di *Pelléas et Melisande*, premio Nobel nel 1911, ispiratore di tanta pittura e grafica simbolista, chiama in causa Semon nel capitolo dedicato a "L'istinto e l'intelligenza delle termiti". In un paragrafo in cui contesta l'approccio 'tecnico' al problema dell'automatismo del comportamento animale, inserisce gli "engrammi della mneme individuale" e le "ecforie" di Semon in quelli che considera tentativi tautologici (vi compare anche Bergson!) di definire l'intelligenza istintiva. La sua spiegazione, di tono socio-spirituale, vede l'istinto come emanazione dell'anima universale, che fa del termitaio un individuo perdurante, dotato di memoria unica e di immortalità collettiva.

Il collegamento fra memetica e Mnemosyne di Warburg viene chiamato in causa di solito, in ordine cronologico, dopo quello alla Mneme di Semon e alle teorie di Hering, e prima del richiamo a Jung, alla memoria collettiva di Halbwachs e alla memoria culturale di Jan e Almeida Assmann.

Il quadro problematico nel quale viene proposto tale collegamento riguarda l'esistenza di unità di trasporto della memoria, con attenzione sia all'analogia fra modelli di funzionamento della memoria, architettura del computer e sistemi di codifica delle informazioni, sia all'approccio socio-culturale di studi sulla trasmissione della cultura. In entrambe le prospettive, il richiamo all'energia mnemica di Warburg cade a proposito, come un concetto di singolare densità che consente di dare conto della genesi, della trasmissione, della latenza, della durata, del recupero di segni e significati nella storia delle culture.

Wolfgang Ernst, in uno studio sull'archeologia mediale delle tecniche di trasmissione culturale, sottolinea inoltre l'attenzione di Warburg ai mezzi di trasporto delle informazioni (arazzi, panni dipinti, quadri, stampe) e con acume afferma che il personale medium memetico di Warburg era costituito dalla fotografia (ERNST 2001-2002). Lo studioso, che insegna archeologia dei media all'Università Humboldt di Berlino, si serve della terminologia della memetica lasciando sempre aperti i dubbi sul suo statuto teorico e sperimentale, ma riuscendo al contempo a costruire una rete fitta di percorsi che collegano la genetica con la scienza dei computer e la Vita Artificiale, gli studi psico-neurologici sulla memoria con la storia della cultura, la ricerca di unità di trasmissione culturale con l'arte combinatoria, la prospettiva del recupero del frammento archeologico con il concetto di neghentropia (entropia negativa, che crea strutture ordinate) della termodinamica.

La rete dei collegamenti, come si può intuire da questi accenni, è estremamente ampia e ampliabile, perfino disorientante e di certo frustrante, poiché, per seguirne i percorsi in modo non amatoriale occorrono molteplici competenze specialistiche. E interi settori disciplinari rischiano di sfuggire dalla vista, mentre si producono sovrapposizioni e ridondanze di metodi. E allora?

Personalmente, dopo aver cercato con fatica di districarmi nel tema, credo che la memetica consenta ancora una volta una nuova parafrasi del lavoro di Warburg, "sotto la specie del meme", parafrasi da cui sicuramente può trarre profitto in primo luogo la memetica stessa.

In questo senso: alcune parti di Mnemosyne possono essere il terreno di prova della definizione di meme. Se i memi sono definiti come unità minime, indivisibili, essenziali di trasmissione della memoria che si fanno strada per il mondo e nel tempo, appostate in una sorta di memoria esterna a ogni singolo individuo ma in grado, una volta insediatesi in una mente, di diffondersi per imitazione e se Mnemosyne offre un inventario di "preformazioni documentabili che hanno richiesto al singolo artista il rifiuto o l'assimilazione", allora il materiale delle tavole costituisce la miniera dove provare a rinvenire l'unità minima di trasmissione. Qual è l'elemento indivisibile di una forma che innesca il processo di conservazione, imitazione, recupero? Esistono i memi di un'immagine? Una volta individuate queste unità, si possono modellizzare i percorsi compiuti da esse in termini evolutivi?

L'immagine come condensato memetico

Una tale operazione forse non aggiungerebbe molto alla comprensione di Warburg, ma se ne gioverebbero da una parte la memetica, con un modello visualizzato, e dall'altra la storia dell'arte con la formalizzazione genetico-evolutiva di certi passaggi iconografici, valutando fattori come la 'fedeltà di copiatura' e le diverse strategie di sopravvivenza dei singoli fenomeni.

Sicuramente ne deriva però anche una riflessione: come ogni essere vivente ha miliardi di anni, così ogni immagine prodotta da un artista ha una sua storia genetica e memetica sorprendentemente compressa. I suoi caratteri sprofondano nella preistoria delle espressioni animali, attraversano i millenni acquattati dentro e fuori l'essere umano, consegnati a supporti imitabili, nascosti, contraffatti, finché non riemergono nel momento

opportuno. Ogni immagine è una capsula del tempo, una ricombinazione di elementi già comparsi che trovano una riconfigurazione attuale, così come l'artista che la produce è una ricombinazione di atomi e codice genetico.

Scrive Warburg nel 1928:

> "Estrarre l'elemento figurativo, nella sua forza plasmante, dallo stato di conservazione oggettivato della tradizione e scambiarlo con l'immagine evocata dallo stimolo di un istante è una magia che svela leggi di svolgimento ancora sconosciute, se ci si fa incontro ad essa con l'armamentario dell'intreccio storico di parola, immagine e azione" (Mnemosyne [1929] 1998, p. 105).

Nuovi armamentari di metodo e di indagine si sono affinati dal tempo di Warburg, anche e proprio lavorando sulla sua stessa esperienza. E chissà che l'idea della coevoluzione genetica e memetica non costituisca una ulteriore attrezzatura per svelare le leggi di svolgimento, di propagazione, di successo e di estinzione di quelle che chiamiamo 'immagini'.

Ninfe sintetiche e capelli mossi xVorrei concludere, nello spirito della rivista Engramma, con un'addenda virtuale all'analisi della raffigurazione del "moto fisico attraverso accessori come fogge e capigliature", in particolare del movimento dei capelli, a cui Warburg dedica le celebri pagine del saggio sulla Nascita di Venere.

L'addenda riguarda un episodio sorprendente legato alla realizzazione del film in computer animation "Final Fantasy" (Final Fantasy 2001: http://www.filmup.com/trailers/finalfantasy.shtml). Il film deriva da un fortunato videogioco per console dal medesimo titolo, prodotto da Square Soft in nove episodi, che sviluppano storie mitico-avventurose disgiunte fra di loro. Il film, ideato, diretto e prodotto dallo stesso autore del videogioco, il giapponese Hironobu Sakaguchi, si concentra su una trama (salvare l'anima mundi del pianeta terra da forze distruttive aliene), focalizzando singoli personaggi. Fra questi, emerge con forza la dottoressa Aki Ross, una fanciulla sottile dallo sguardo malinconico che ha il compito di riconnettere gli spiriti della terra, lottando contro nemici e sogni inquietanti.

Nel film tutti gli elementi, scenari ed attori, sono virtuali, prodotti cioè dalla sintesi grafica computerizzata. La sfida per questo genere di produzioni è la rappresentazione naturalistica degli attori, che devono dare l'il-

lusione di muoversi in modo fluido ed espressivo. Per rendere credibili i personaggi, l'aspetto decisivo è il movimento della testa e soprattutto dei capelli. Consapevoli di ciò, gli autori hanno sviluppato un software che programmasse il movimento dei 60.000 capelli castani della protagonista Aki Ross, uno per uno. A questa impresa è stato dato ampio risalto; non c'è recensione in cui non venga sottolineato lo sforzo di programmazione dedicato alle capigliature, si legga per tutte quella nel Dizionario dei Film 2004. Il Mereghetti (MEREGHETTI 2003): "è il primo film d'animazione digitale con protagonisti umani creati al computer: i movimenti sono sbalorditivi (specie i capelli della protagonista)".

Non si può non pensare alle raccomandazioni tecniche dedicate secoli prima da Leon Battista Alberti ai sette movimenti che "piace nei capelli vedere" e all'insistenza di Warburg nel sottolineare la rilevanza, per la cultura rinascimentale, "di questa minuta elaborazione delle mobilità", su cui torna a più riprese ne La "Nascita di Venere" e la "Primavera" di Sandro Botticelli (WARBURG [1932,1966] 1996, passim).

Se poi si considera la computer animation come la frontiera della mimesi contemporanea, i capelli mossi ("capelli in movimento", "movimenti transitori nei capelli") continuano ad essere la prova del nove della percezione della verosimiglianza animata, il motivo attraverso il quale ancora adesso, come ai tempi di Botticelli, si cerca di "cogliere in ciò che vive l'istante di un moto esterno", affidando a degli elementi plastici il mistero dell'energia vitale dell'attimo. Non si tratta più però di copiare le immagini del movimento da modelli antichi, o da singoli esempi moderni, e neanche di riprendere attori vivi nel falso movimento del cinema, ma di simulare artificialmente il moto con le tecnologie informatiche, di scrivere il codice del movimento.

Si potrebbe dire che "capelli mossi" sia una sorta di meme, un'unità di trasmissione culturale, che riemerge come un tratto necessario dell'espressività narrativa e mitopoietica. La zona di riemersione attuale di questo elemento è la grafica per computer e il suo pubblico di milioni di individui sparsi per il pianeta, di migliaia di programmatori/artisti il cui scopo è ancora "raffigurare il moto fisico", in un modo che sia al contempo naturale ed esemplare, illusorio e catturante.

E così la piccola e fascinosa Aki, che in fondo è una specie di Ninfa in tuta spaziale, che sembra essere anche lei giunta a "consapevolezza del mon-

do esteriore destandosi da un sogno" (WARBURG [1932,1966] 1996, p. 57) acquisisce la sua capigliatura che appare sempre mossa da una brezza leggera, e che attira ipnoticamente lo sguardo come di certo non farebbero più i capelli di un'attrice in carne ed ossa al suo posto. Benché sia il frutto di un'aggiornatissima tecnica di programmazione, Aki è vecchia quanto il meme, o la formula, o l'engramma dei capelli mossi, è un archivio ricombinato di pezzi antichissimi che a sua volta danno vita a una nuova unità che prosegue la sua strada nel mondo. E compie la sua opera di diffusione proprio là dove trova un pubblico vasto e recettivo, fra i giovani utenti di computer, in grado di assorbire il racconto mitico sincretico della saga e di trasformarlo in azione di gioco. Per la storia universale delle immagini, o delle configurazioni espressive, o degli engrammi, è un'altra tappa, che sposta verso l'Oriente (il Giappone che tanta empatia prova per Botticelli) e verso la sintesi grafica computerizzata, "la rinascita del paganesimo". Dal punto di vista del meme, qualunque cosa esso sia, è una buona strategia per la sopravvivenza.

Nota bibliografica sulla memetica

Per partire da una definizione enciclopedica, molto densa e informata, si legga la voce 'meme' di B. Laser, in N. Pethes, J. Ruchatz, Dizionario della memoria e del ricordo, [Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbeck 2001] tr.. it. a cura di A. Borsari, Bruno Mondadori, Milano 2002. Sulla memetica, una recente raccolta di interventi, che fa il punto sullo stato delle ricerche, è a cura di R. Aunger, *Darwinizing Culture: the Status of Memetics as a Science*, Oxford University Press, Oxford-New York 2000, autore anche di The Electric Meme, The Free Press, New York 2002. In Italia, uno dei maggiori esperti è Francesco Ianneo, che ha pubblicato nel 1999 il libro Meme. Genetica e virologia di idee, credenze e mode, Castelvecchi Editore, e cura un sito applicativo di metodi derivati dalla memetica ai temi della comunicazione e del marketing. Per inquadrare il tema nel contesto scientifico degli studi sulla memoria e l'ereditarietà, si veda la recensione di Gilberto Corbellini al libro di Ianneo (e al testo di Dan Sperber, Il contagio delle idee, ed. it. Feltrinelli, Milano 1999) sul sito de "Il Sole 24 Ore". La rivista ufficiale degli studi sulla memetica è il "Journal of Memetics. Evolutionary Models of Information Transmission": http://jom-emit.cfpm.org, fondata nel 1997 e diretta da un team interdisciplinare.

P&M | Alla scuola del Classico: "Magnum miraculum est homo"

Lorenzo Bonoldi

Un marchio di maglieria d'alta moda si ispira all'*auctoritas* di un'opera celebre (la Scuola di Atene di Raffaello) e utilizza come headline una citazione latina famosa (dal *De dignitate hominis* di Pico della Mirandola).

Immagine pubblicitaria per un marchio di maglieria d'alta moda (Italia 2004)

Musica classicistica. Il "rinascimento" di Hasse
Recensione di: Raffaele Mellace, *Johann Adolf Hasse*, L'Epos, Palermo 2004

Giacomo Dalla Pietà

A coronamento delle sue ricerche, Raffaele Mellace propone la sua monografia su Johann Adolph Hasse (1699-1783), colmando così una lacuna che si avvertiva da tempo negli studi musicologici. Il libro descrive nella prima parte le tappe della carriera di Hasse che, dopo gli studi nella nativa Amburgo, si trasferisce a Napoli (1721), quindi a Venezia (1730), divenendo nei decenni successivi, a livello europeo, il più rappresentativo e acclamato compositore nel genere tipicamente italiano dei "drammi per musica", portati a piena dignità letteraria dal contemporaneo Pietro Metastasio. Dopo aver composto per le principali città italiane e per le italianizzate corti dell'Europa del Nord (Dresda, Berlino, Varsavia), il compositore si trasferisce a Vienna (1763) al servizio della corte asburgica dove ha modo di collaborare direttamente col Metastasio, di cui intona per primo gli ultimi "drammi": *Il trionfo di Clelia* (1762), *Romolo ed Ersilia* (1765), *Ruggiero* (1771), che, nella loro decorosissima veste poetica, offrono, come molta parte del teatro metastasiano, idealizzate immagini della vita di corte, per la quale nascevano. Trascorre gli ultimi anni di vita a Venezia.

Nella quattro parti successive, ognuna delle quali è dedicata a un genere specifico (teatro, cantata, musica sacra, musica strumentale) Mellace analizza più specificamente, portando un buon numero di esempi, le caratteristiche della musica di Hasse, e sottolinea l'influenza che essa esercitò sulle generazioni successive di compositori, primo fra tutti Mozart.

Noi oggi possiamo apprezzare Hasse, di cui si sta verificando, dopo lungo oblio, la riscoperta grazie a edizioni critiche delle partiture, esecuzioni

e registrazioni, soprattutto per la raffinatezza e l'eleganza del suo stile musicale. Elemento centrale nelle partiture operistiche hassiane e settecentesche in genere è l'aria, che nella sua veste letteraria consta di due strofette di versi variamente rimati, ma che nell'intonazione musicale è soggetta a notevole dilatazione in modo da risultare un pezzo generalmente ben definito e chiuso in se stesso, nel quale la voce umana ha assoluta preminenza rispetto all'orchestra. Le arie, momento di sospensione dell'azione, sono inframmezzate da recitativi, ai quali, su un tipo di canto che tende ad essere stereotipato e sostenuto da pochi accordi, è affidato il procedere dell'azione. Attraverso le arie il compositore è chiamato a realizzare una variata ed equilibrata gradazione di "affetti", suddivisi tra i vari personaggi, alla quale è affidato il successo del dramma.

Con grande acutezza Mellace sottolinea che la musica di Hasse non va valutata necessariamente in base al criterio romantico, tuttora vigente, dell'originalità dell'invenzione. Nelle sue arie il compositore obbedisce piuttosto al nobile criterio classicistico di variazione continua di un codice estetico-musicale che si mantiene tale (anche se nell'orchestrazione, nella forma musicale ecc. si avverte evoluzione e aggiornamento) per tutta la cinquantennale carriera. Determinati "affetti", cioè "rappresentazioni oggettivate di disposizioni d'animo universali", vengono coerentemente incasellati in determinati schemi compositivi, variati più o meno inaspettatamente e sapientemente. In questa elegante coerenza sta il fascino della musica di Hasse. Alla luce di queste considerazioni si può anche capire meglio perché alla sua epoca il musicista venisse costantemente paragonato all'arte rinascimentale, in cui il principio classicistico di imitazione e variazione rispetto a un codice estetico ben definito viene di continuo applicato.

Questa concezione classicistica può essere pienamente compresa tenendo anche conto delle idee estetico-musicali di Pietro Metastasio che fu legato da profonda amicizia e identità di vedute col musicista. È significativo che nel suo epistolario il poeta, riferendosi positivamente alla musica scritta da altri per i suoi melodrammi, dica che essa li "orna". Concepire la musica come "ornamento" del testo significa pensare che essa non deve sopraffarlo, ma sovrapporsi ad esso, assecondarlo elegantemente, senza perdersi in eccessi interpretativi.

È chiaro che questa concezione ha i suoi limiti. Metastasio, che, come si legge nel suo epistolario e nel senile *Estratto della poetica d'Aristotile e*

osservazioni sulla medesima, ravvisava nel melodramma del suo tempo nientemeno che la versione aggiornata della tragedia greca, era in realtà molto lontano da essa, al punto da dichiarare con candore la propria incapacità, non dico di risolvere, ma di affrontare il problema della catarsi. Così, anche la musica di Hasse non è certo "tragica", mantenendosi sempre in un ambito di aristocratica compostezza; forse è questa la ragione per cui fu presto dimenticata rispetto a quella di Gluck, Mozart, ecc., che pure le devono molto (Mozart da giovane si augurava di diventare immortale come Hasse). E tuttavia, anche proprio per questo carattere ormai estraneo al nostro modo di sentire, ma non per questo privo di fascino, merita di essere riscoperta ed ascoltata.

Declinazioni della Ninfa

Recensione di: Georges Didi-Huberman, *Ninfa moderna*, Il Saggiatore, Milano 2004

Daniele Pisani

Ninfa moderna: parrebbe un ossimoro. E invece, proprio dalla messa in discussione del carattere antinomico di ninfa e modernità trae spunto l'omonima opera di Didi-Huberman, uscita in Francia nel 2002 e recentemente tradotta in italiano. Come ci si potrebbe attendere, in apertura del libro stanno Aby Warburg e la sua celebre ninfa. Ma il taglio che l'autore sceglie di dare al tema si dimostra fin da subito tutt'altro che scontato: la ninfa viene definita, in termini apertamente benjaminiani, "eroina impersonale dell'*aura*", che in quanto tale "*declina* con i tempi moderni".

L'intera vita postuma della ninfa, a partire dalla sua rinascita quattrocentesca, appare a Didi-Huberman come un declino, che risulta particolarmente evidente a patto di isolarne uno dei principali accessori patetici, il panneggio, e di osservarne le progressive metamorfosi. Mano a mano, quello che in un primo momento era un semplice accessorio acquisisce autonomia e, a un certo punto, vita propria. È nel panneggio che si trasferisce il *pathos*, in "un movimento lentissimo – come un film girato per decine di secoli e che vorremmo accelerare per capirne la logica, un movimento che non smette d'inquietare: è l'inarrestabile *caduta* della *Ninfa*, il suo movimento verso il suolo, il suo rovinare al rallentatore". Una volta acquisita autonomia dalla figura che avvolgeva, il panneggio non solo s'accosta al suolo, ma pure decade. Ed è in questa forma decaduta, declinata, che ricompare nella tana della modernità, la metropoli, sotto forma di cencio.

Delle figure della metropoli, Didi-Huberman ne estrapola infatti una: gli stracci – su cui, a partire dalla metà dell'Ottocento, si appunta lo sguardo di *flâneur* e fotografi – posti alla bell'e meglio nei canali di scolo delle strade parigine per facilitare il deflusso dell'acqua nei tombini: "L'antico panneggio dei Greci è caduto ammucchiato nel canale di scolo delle grandi città; alcuni fotografi hanno amorevolmente raccolto la sua caduta".

La prossimità dei cenci alle fogne, in cui finiscono gli scarti della capitale, insieme alla loro stessa natura di rifiuti, li rende idonei a testimoniare e, così, a spalancare interi universi altrimenti inaccessibili – mondi passati ma tuttora prossimi e, a tratti, incombenti. Decrepiti e ormai inutilizzabili, i cenci si ergono così a irriducibili testimonianze del passato, *punti nascosti* da cui accedervi: "Nell'antica Grecia – affermava Benjamin – venivano indicati i luoghi attraverso i quali si scendeva agli Inferi. Anche la nostra esistenza desta è una regione da cui in punti nascosti si discende agli Inferi, ricca di luoghi per nulla appariscenti ove sfociano i sogni".

I cenci costituiscono una forma di sopravvivenza della ninfa in virtù della trasmutazione da merci a rifiuti che hanno subito. Come la ninfa, vengono privati del loro carattere auratico e colti nel momento che ne precede la scomparsa (nell'istante della "*quasi-fine*"). Se l'arte ha a che fare con le sopravvivenze, è pertanto con i cenci che, oggi, anch'essa deve avere a che fare. Le opere d'arte – osserva Didi-Huberman – dovrebbero essere *fleurs du mal*, alchimie la cui unica materia prima siano gli scarti, impregnati come sono di un passato immemorabile che essi soltanto possono veicolare e, in qualche modo, salvare. E qui l'analisi di Didi-Huberman si fa enunciazione di un compito, riguardante il *nostro* presente come tutti i compiti: "Far sopravvivere, anacronisticamente, immagini mnemoniche all'attualità immediata del reale storico".

Nulla, della costruzione storica approntata da Didi-Huberman, è passibile di dimostrazione. Il libro appare tanto suggestivo e illuminante quanto arrischiato e a tratti – intenzionalmente – eccessivo. Di qui certo il rischio di compiere forzature. Ma l'autore ne è consapevole. E, se l'alternativa è di fermarsi a ciò che si può provare, egli accetta la sfida. In fenomeni di sopravvivenza e metamorfosi come quelli osservati, ciò che davvero conta è infatti inverificabile, come inverificabili – e impossibili da stabilire univocamente – sono i percorsi, le genealogie che legano le diverse manifestazioni tra cui viene stabilito un legame. La trasmissione è inaccessibile in virtù della sua sovradeterminazione, sostiene Didi-Huberman.

Quello della memoria – sostrato delle sopravvivenze – è un mondo carsico; ogni linea retta tracciata da chi provi a inoltrarvisi altro non è che una finzione.

Hamilton e l'antico: cronaca di un incontro

Recensione di: Pierre-François Hugues d'Hancarville, *The Complete Collection of Antiquities from the Cabinet of Sir William Hamilton*, a cura di Sebastian Schütze e Madeleine Gisler-Huwiler, Taschen, Köln 2004

Lorenzo Bonoldi

"Per William Hamilton fu un diletto raccogliere
queste preziose testimonianze del genio degli Antichi,
ed egli fu gratificato non tanto dal piacere di possederle,
ma piuttosto da quello di renderle utili per gli artisti
e gli uomini di lettere, e, attraverso loro, per il mondo intero".
Pierre-François Hugues d'Hancarville, 1766

Nella seconda metà del XVIII secolo Sir William Hamilton (1730-1803) giunse a Napoli in veste di ambasciatore della Corona Britannica. Durante il soggiorno partenopeo egli ebbe modo di sviluppare il duplice interesse per l'antichità e la vulcanologia. Studiando gli scavi di Pompei ed Ercolano e pubblicando una serie di articoli scientifici sul Vesuvio, Hamilton trovò infatti anche il tempo di raccogliere la più preziosa raccolta di vasi antichi del tempo, collezione che alcuni anni dopo, nel 1772, vendette al British Museum.

Prima del trasferimento dei preziosi vasi da Napoli alla propria residenza inglese, Lord Hamilton incaricò Pierre-François Hugues d'Hancarville (1719-1805) di documentare con riproduzioni a stampa e accurate didascalie la sua preziosa collezione d'arte antica. Nacquero così i quattro volumi del famoso catalogo noto come *Les Antiquités d'Hancarville.*

Da quel momento in poi le *Antiquités d'Hancarville* assolsero al ruolo di testo mediatore, diffondendo in Inghilterra prima e nel resto dell'Europa

poi il linguaggio vascolare degli antichi, e proponendolo come cifra stilistica caratterizzante del nuovo stile nascente: il Neoclassicismo. Il prezioso catalogo viene oggi riproposto al pubblico grazie a un'edizione in fac-simile della copia delle Antiquités conservata presso la Anna Amalia Bibliothek di Weimar. La pubblicazione, curata da Sebastian Schütze e da Madeleine Gisler-Huwiler, rappresenta un interessante strumento per lo studio delle dinamiche della trasmissione 'diretta' del linguaggio all'antica a ridosso delle scoperte archeologiche degli scavi di Pompei ed Ercolano.

Paganesimo *en grisaille*: le Tavole Barberini in mostra a Milano

"Fra' Carnevale. Un artista rinascimentale da Filippo Lippi a Piero della Francesca", Milano, Pinacoteca di Brera, 13 ottobre 2004-9 gennaio 2005; New York, The Metropolitan Museum of Art, 1 febbraio-1 maggio 2005

Monica Centanni

Nell'importante esposizione, organizzata congiuntamente dalla Pinacoteca di Brera a Milano e da The Metropolitan Museum of Art di New York, una tappa importante è segnata dalle Tavole Barberini (mostra: a cura di Matteo Ceriana, Keith Christiansen, Emanuela Daffra, Andrea De Marchi; catalogo: coordinamento editoriale di Carlotta Sembenelli, Edizioni Olivares, Milano 2004). L'evento dà la possibilità, non solo agli specialisti e agli eruditi ma agli studiosi e agli appassionati, di poter ammirare, l'una accanto all'altra, le due Tavole che sono oggi conservate in due diversi musei americani.

E sul dittico Barberini, come sulle altre opere in mostra, nel ricco e accurato catalogo sono raccolte osservazioni e puntualizzazioni importanti, molte delle quali nuove e originali, nella sostanza e nel metodo (eccellente come impianto storico-metodologico e come proposta ermeneutica, non solo sotto il profilo della ricognizione tecnica, il saggio dei restauratori Roberto Bellucci e Cecilia Frosinini).

La mostra milanese è stata anche l'occasione per rivedere lo *status quaestionis* sulle due opere di Bartolomeo Corradini attivo ad Urbino tra il 1456 e il 1488, che era stato allievo di Domenico Veneziano e discepolo di Filippo Lippi e maestro di Bramante (e forse di Raffaello); chiara è ora anche, nei singoli passaggi, la vicenda che ha portato le due opere dal Palazzo Barberini a Roma, dove si trovavano alla metà del Seicento, alla destinazione dei due diversi musei americani di New York e di Boston.

A quanto impariamo dalle schede e dai saggi del bel catalogo (che una volta tanto si presenta come un lavoro organico all'allestimento, approfondito e pertinente) gli studi e le scoperte documentarie recenti hanno dunque, certamente, portato chiarezza sulla *vexata quaestio*attribuzionistica e sulla vicenda storico-collezionistica, ma per quanto riguarda le ipotesi sulla committenza, sulla destinazione delle due opere, sull'interpretazione del soggetto le ricerche e le analisi serrate a cui le Tavole sono state sottoposte di recente sollevano più problemi interpretativi di quanti ne risolvano (una ricostruzione della questione filologicamente serrata è nel bel saggio di Andrea De Marchi).

Si trattava probabilmente degli elementi di un dittico, se non forse delle due parti di un polittico, come finiscono per suggerire, per ipotesi, i curatori. Ma l'impossibilità di ricostruire la posizione reciproca delle Tavole, ed eventualmente quali potessero essere i membri mancanti del polittico, rende di fatto vano qualsiasi tentativo di fondata ricostruzione del contesto: Bellucci e Frosinini, in ragione delle diverse geometrie e del diverso effetto ottico dei due pavimenti, arrivano convincentemente a ipotizzare una collocazione delle due opere alla stessa altezza ma su livelli di profondità differenti – un'ipotesi che rende però ancora più arduo ogni tentativo di ricostruzione. Resta dunque aperta la questione della destinazione delle due opere: eseguite per un ambiente religioso – e quindi da considersi forse come due elementi di quella pala di Santa Maria della Bella citata dal Vasari come opera di "Fra' Carnovale", ovvero destinate all'Oratorio della Confraternita dei Domenicani, a cui Corradini afferiva; oppure, una volta che, anche grazie alle ricognizioni di questa esposizione, pare certa l'attribuzione a Fra' Carnevale della straordinaria alcova lignea di Federico, potrebbero essere state anch'esse destinate a decorare qualche altro prezioso arredo del Palazzo Ducale di Urbino. Ma rimane insoluto il dilemma preliminare: se le opere furono pensate e confezionate per un ambiente religioso – per la chiesa o per un ambiente più riservato come poteva essere l'Oratorio della Confraternita – o se, invece, per lo spazio profano del palazzo del principe.

Le due opere sono titolate convenzionalmente *Nascita della Vergine* e *Presentazione della Vergine al Tempio*; ma per quanto riguarda il soggetto Keith Christiansen, che cura le schede di catalogo, per la Tavola di New York arriva al grado minimo della descrizione ecfrastica pre-iconografica: "Sembrerebbe che il dipinto del Metropolitan raffiguri in effetti una scena religiosa incentrata sulla nascita di una bambina, con i visitatori che in

primo piano si salutano cerimoniosamente mentre sotto il portico e sullo sfondo si scorgono uomini che conversano, cavalcano, conducono a casa gli armenti..."; invece nel caso della Tavola di Boston si arrende all'impossibilità di trovare un filo tematico coerente che leghi le diverse scenette: il tema risulta insomma "quasi imperscrutabile".

Obiettivamente gli unici elementi che rimandano a un contesto sacro, e segnatamente mariano, sono nella tavola di New York (la cosiddetta *Nascita*) le aureole-nimbo che circondano il capo della puerpera (Anna?) e del neonato (Maria?) e il fatto che le donne in primo piano tengano in mano corone di rosario; nella tavola di Boston l'unico segno certamente mariano è nella decorazione della struttura ad Arco trionfale che introduce all'edificio (Tempio?) – le statue dell'Angelo e di Maria annunciata collocati sulla mensola superiore, e la scena della Visitazione che appare *en grisaille* sul pilastro a sinistra. Tutto il resto è davvero fantasia. I molti enigmi sono dovuti senza dubbio, come indicano i curatori, anche "alla nostra incapacità di capire più in là di un certo segno l'arredo di chiese e oratori in epoca antecedente alla normalizzazione introdotta dal Concilio di Trento".

La lettura critica, passando attraverso le ricognizioni della precettistica coeva e della trattatistica immediatamente successiva, da Alberti a Piero, da Vasari a Lomazzo, ritorna dunque al punto di partenza e si riavvia a partire dalla prima impressione che le Tavole Barberini impongono allo spettatore. E senza dubbio, come è stato da tempo osservato, è l'architettura la protagonista indiscussa delle due composizioni. Prospettive e architetture si impongono sul soggetto che è, in senso lato, 'sacro' ma certamente non strettamente religioso né, tanto meno, devozionale: le incisioni guida condotte dal Maestro direttamente sul gesso preparatorio, le linee che solcano tutta la superficie delle tavole, fino a passare sopra ai volti delle figure (fino a solcare il viso della bambina-'Maria'), costituiscono la traccia materiale e visibile della insistita *akribia* dell'artista, un'esibita ricerca formale che si traduce in prepotenza dell'intenzione geometrizzante sul rispetto del soggetto.e sulla stessa qualità della resa pittorica.

Dunque, se pure di storie mariane si tratta, la narrazione agiografica sarebbe un puro pretesto narrativo. Si racconta qui invece una storia di maestose architetture che traggono i loro modelli dai monumenti antichi e dalle loro felici rielaborazioni recenti (il Tempio albertiano di Rimini, *in primis*): un esercizio tecnico di prospettive studiato fino all'eccesso, una

ricerca di rigore prospettico persino "strenua e ossessiva" (così Daffra, sulla scorta delle osservazioni di Frosinini e Bellucci), tanto da insinuare il sospetto che il Maestro proponga quest'opera come prova di abilità al principe committente, quasi a voler giustificare e difendere il suo ruolo nell'équipe degli architetti del Palazzo Ducale di Urbino nel momento in cui Federico di Montefeltro cercava di attrarre a corte, al fianco di Francesco di Giorgio Martini, artisti del calibro di Luciano Laurana e Piero della Francesca.

Un saggio prezioso del catalogo è dedicato al rapporto che lega la poetica di Fra' Carnevale ai più importanti episodi dell'architettura contemporanea: Matteo Ceriana, nell'illustrare le diverse testimonianze che concorrono ad attestare la valentia professionale del pittore-disegnatore-inventore, porta una serie di prove documentarie e di confronti iconografici che confermano anche la qualità e la raffinatezza della cultura architettonica del Maestro.

Già le fonti cinquecentesche definiscono il maestro di Bramante, "eccellente nelle prospettive" (dove il termine 'prospettiva' non ha accezione tecnica, ma va inteso in senso tipologico); e "quadri di prospettive", "prospettive con figure piccole" sono propriamente le Tavole Barberini. Le figure – nota Daffra – sono dunque "un accidente secondario rispetto alla griglia spaziale autonoma e soverchiante" . E quindi la fragile grazia delle due Tavole, la loro mirabile e sofisticata armonia, sarebbe anche il riflesso di un esercizio di stile; un gioco di prospettive, ancor più accattivante per il fatto che questa architettura illustrata con figure provoca i nostri sensi intellettuali con il "gusto sottile per il linguaggio cifrato, l'allusione criptica che sconcerta e cattura chi come noi, ne ha perduto le chiavi".

Nelle Tavole Barberini, come e più che nei capolavori coevi di Piero, come nella cosiddetta *Città ideale* (per la quale non si esclude la paternità di Fra' Carnevale), l'architettura non è sfondo né contenitore, ma protagonista indiscussa della scena, e le figure che dovrebbero agire il tema sono invece relegate in un ruolo secondario, quasi pretestuoso e decorativo. Ai margini di "spazi ossessivamente misurati" vive un'umanità – la corte – "elegante ma fragile".

E il fatto che sia proprio l'architettura il vero tema della composizione dà ragione dell'effetto di importanza – anche semantica – che ci viene

restituito dai bassorilievi in grigio e dalle sculture che ornano gli elementi strutturali.

Nella decorazione a bassorilievo dei pilastri sono posti in evidenza soggetti 'profani'; nel senso di episodi del mito classico o di storie evangeliche ma collocate, come il mito, nel tempo *ante legem.*

Nella Tavola di New York, se la cifra 'sacra' del dipinto è affidata alle fin troppo discrete aureole che circondano i volti della puerpera 'Anna' e della piccola 'Maria', il tema dei bassorilievi è schiettamente pagano. Nella Tavola di Boston, all'inverso, mentre quelli che dovrebbero essere gli attori della narrazione mariana appaiono come generiche comparse di cortigiani, la visualizzazione del progresso dall'era *ante legem* all'era *sub lege* è affidata alla progressione in verticale dell'ornamento lapideo: dalle metope con il Satiro e la Ninfa nel registro inferiore, si passa infatti, sul secondo registro, al riquadro con il saluto di Elisabetta e Maria, per arrivare alle sculture superiori a tutto tondo che raffigurano l'Angelo e Maria annunciata.

L'antico è catturato in forma di frammenti mitici rari e preziosi, sintomi esibiti di un gusto erudito ma non pedante, sempre colto e raffinato: in una Tavola l'antico è il Satiro e la Ninfa; dall'altra le tre metope mitologiche – un giovane Bacco ebbro; Sileno o forse Zeus che solleva tra le braccia un Dioniso bambino; un Tritone e Nereide abbracciati (difficilissimo identificare questi ultimi in uno Zeus e Semele che farebbe gioco per ricostruire l'unità di tema dionisiaco).

Il mito e le storie evangeliche che prefigurano l'avvento dell'era della Salvezza, si esprimono nel bianco e nero della *grisaille* e della scultura: comunque la cifra 'sacra' – cristana o profana – sta nell'ornamento architettonico.

Il monocromo (nella Tavola di Boston esaltato anche dal contrasto con l'effetto spugnato della policromia sulle colonnine) sigla il passato in intenso contrappunto semantico rispetto al presente dell'attualità – la vita di corte colorata di vesti e di acconciature, di dame e di paggetti, di santi e di mendicanti. Rispetto alla corte e al palazzo – il passato *ante Christum natum* è un bellissimo ('classico') film in bianco e nero bloccato nel fermo immagine della *grisaille.*

Una prefigurazione così intensa e potente che l'espressività delle figure scultoree contende in dinamismo vitale con la vivacità aggraziata ma stereotipa delle figurette che, "col loro tono di svagatezza signorile e disimpegnata " (Emanuela Daffra), animano le scene di vita cortese. Le vignette miniate che animano i dipinti sono in subordine, per valenza tematica, sono più deboli nella resa icastica, rispetto alle figure di pietra del passato. In alto si impongono le figure a tutto tondo dell'Angelo e dell'Annunciata, e dal loro piano distaccato, quasi un fuori campo, forniscono altresì l'unica risposta chiara e incontrovertibile all'enigma del soggetto. Ma sotto, nel pieno campo del nostro sguardo, vince la Menade che con il suo dinamismo smuove la superficie del marmo, vince il Satiro, vince la Nereide tra le braccia di Tritone, vince Bacco ebbro e Dioniso bambino. Sul colore che contrassegna l'attualità contemporanea vince, in incisività ed efficacia espressiva, il monocromo che marca l'antico.

pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Elisa Bastianello
editing a cura di Matias Julian Nativo
Venezia • aprile 2019

www.engramma.org

la rivista di **engramma**
anno **2004**
numeri **34–37**

Raccolta della rivista di engramma del Centro studi classicA | Iuav, laboratorio di ricerche costituito da studiosi di diversa formazione e da giovani ricercatori, coordinato da Monica Centanni. Al centro delle ricerche della rivista è la tradizione classica nella cultura occidentale: persistenze, riprese, nuove interpretazioni di forme, temi e motivi dell'arte, dell'architettura e della letteratura antica, nell'età medievale, rinascimentale, moderna e contemporanea.

ISBN978-88-94840-80-3

€ 21 i.i.