

La Rivista di Engramma  
**100-102**

La Rivista di  
Engramma  
Raccolta

numeri 100-102  
anno 2012

direttore  
monica centanni

**La Rivista di Engramma**

a peer-reviewed journal  
[www.engramma.it](http://www.engramma.it)

Raccolta numeri **100-102** anno **2012**

**100 ottobre 2012**

**101 novembre 2012**

**102 dicembre 2012**

finito di stampare gennaio 2020

sede legale  
Engramma  
Castello 6634 | 30122 Venezia  
[edizioni@engramma.it](mailto:edizioni@engramma.it)

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

©2020  
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-98260-49-2  
ISBN digitale 978-88-98260-50-8

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 | *100 ottobre 2012*
- 320 | *101 novembre 2012*
- 328 | *102 dicembre 2012*

**100**

ottobre **2012**

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 100

# ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE

LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X

## DIRETTORE

monica centanni

## REDAZIONE

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

## COMITATO SCIENTIFICO REDAZIONALE

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

*this is a peer-reviewed journal*



**PENSARE PER IMMAGINI**

**SOMMARIO**

- 5 | Editoriale: Engramma da 0 a 100 di Monica Centanni
- 9 | SARA AGNOLETTO  
Hermes *versus* Fortuna. Un percorso interpretativo sul tema della fortuna nel Rinascimento
- 27 | CRISTINA BALDACCI  
Tra cosmologia privata e atlante culturale: Hanne Darboven e Gerhard Richter
- 33 | ALICE BARALE  
Bere alla palude: l'anima e( ) il viaggio
- 40 | STEFANO BARTEZZAGHI  
Atlante e le Cariatidi. *Nomen, omen, omenon*
- 43 | MARCO BERTOZZI  
“Un rapido schizzo in forma sferica”: Aby Warburg e lo schema del ciclo astrologico di Palazzo Schifanoia
- 51 | GIULIA BORDIGNON  
“L'unità organica della *sophrosyne* e dell'estasi”. Una proposta di lettura della tavola 5 del *Bilderatlas Mnemosyne*
- 72 | MASSIMO CACCIARI  
‘Zum Logos das Wort’. La parola al *logos*
- 78 | PAOLO CASTELLI  
*A foot's difference*. Giochi da tavolo e carte del tempo nelle mnemotecniche moderne
- 91 | FRANCESCO M. CATALUCCIO  
Diana e Atteone
- 99 | FERNANDA DE MAIO  
Dentro il tempo: il *Bilderatlas* di Luis Moreno Mansilla
- 108 | GEORGES DIDI-HUBERMAN  
*Mnemosyne* 42
- 113 | KURT W. FORSTER  
Images as Memory Banks: Warburg, Wölfflin, Schwitters, and Sebald
- 121 | CLAUDIO FRANZONI  
Warburg e l'arte contemporanea: alcune note
- 127 | MARTA GRAZIOLI  
Il modello *Mnemosyne*: Saxl erede di Warburg

- 137 RAOUL KIRCHMAYR  
L'enigma della Ninfa, da Warburg a Freud. Un'ipotesi in due sequenze
- 154 FABRIZIO LOLLINI  
Pietro da Rimini, Urbisaglia, Dante, Méliès
- 164 SERGIO LOS  
Architettura dell'enigma
- 172 BARNABA MAJ  
Naufragio come codice iconologico. Abbozzo di una tavola à la Warburg
- 183 ANGELA MENGONI  
Dalla giustapposizione alla correlazione: su fotografia e memoria in *Atlas* di Gerhard Richter
- 195 ALESSANDRA PEDERSOLI  
Riemersione, infezione/affezione, invasione/protagonismo, ritorno. Figure *en grisaille* nel *Bilderatlas Mnemosyne* di Aby Warburg (tavole 37, 44, 45 e 49)
- 210 LIONELLO PUPPI  
Apparizioni metagrammatiche e autobiografia per immagini. Allegorie, ammiccamenti e ritratti di spettatori nei racconti evangelici del Greco del periodo italiano
- 224 MARIE REBECCHI  
*Documents*: un Atlante eterodosso. Il montaggio dei primi quattro numeri del 1929
- 234 BRUNO ROBERTI  
A fior di schermo. Migrazioni e affioramenti della Ninfa nel cinema
- 246 DANIELA SACCO  
Pensare per immagini. Il principio drammaturgico del montaggio. A partire dal *Kriegsfiel* di Bertolt Brecht
- 259 ANTONELLA SBRILLI  
Estranei nel salotto. Sogni, rebus, collage
- 267 ALESSANDRO SCAFI  
L'Atlante della memoria: sinfonia di immagini per un teatro di frammenti
- 269 SALVATORE SETTIS  
Aby Warburg e il demone della forma. Antropologia, Storia, memoria
- 288 ANTONIO SOMAINI  
"Un atlante su cui esercitarsi". Walter Benjamin interprete di *Menschen des 20. Jahrhunderts* di August Sander
- 304 ANGELA VETTESE  
Mostri e prototipi nel catalogo di Stefano Arienti
- 307 MATTEO ZADRA  
Alcuni temi iconografici in *Roma città aperta* di Roberto Rossellini

GIULIA BORDIGNON

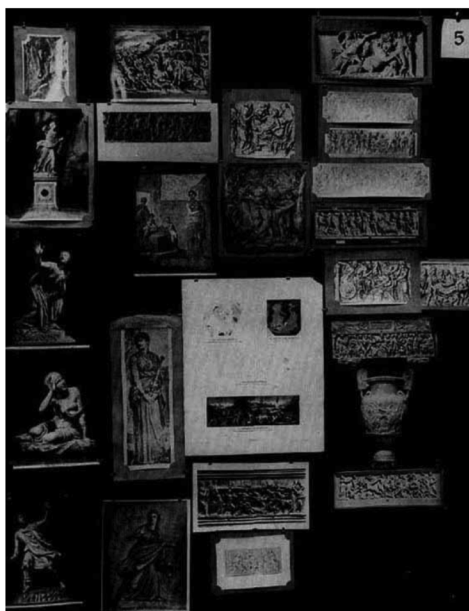
## “L’unità organica della *sophrosyne* e dell’estasi”

Una proposta di lettura della tavola 5 del *Bilderatlas Mnemosyne* \*

Nell’Introduzione al *Bilderatlas Mnemosyne*, Aby Warburg offre una definizione sobria e funzionale del presupposto su cui è basata la propria opera, con un enunciato che pare quasi volerne minimizzare la portata pionieristica:

L’Atlante, nella sua base materiale di immagini, vuole essere innanzitutto solo un inventario delle preformazioni anticheggianti che caratterizzano, concorrendo a plasmare lo stile, la rappresentazione della vita in movimento nell’età rinascimentale [WARBURG *Einleitung* [1929] 2002; si veda il testo in lingua originale pubblicato in “Engramma” n. 28, novembre 2003; in “Engramma” (n. 1, settembre 2000) si veda anche la versione in italiano ridotta e commentata dell’*Introduzione*].

Le “preformazioni anticheggianti” a cui si riferisce Warburg costituiscono in effetti il punto di partenza per la comprensione dell’intero Atlante, e sono protagoniste delle tavole 4-8 di *Mnemosyne* (si veda in “Engramma” il percorso II dell’Atlante). Dopo le tavole introduttive A, B, C che riassumono i principi ermeneutici del *Bilderatlas*, e le tavole 1-3 relative ai principali strumenti di rappresentazione del cosmo nell’antichità (l’Atlante è *in primis* uno strumento di orientamento storico-culturale del *Bilderwelt* occidentale; si vedano il percorso alpha e il percorso I di *Mnemosyne* in “Engramma”), il discorso per immagini di Warburg cambia scala, e prende come oggetto di studio le *Pathosformeln*: i “gesti al grado superlativo” fissati in formule figurative nell’opera d’arte, nella quale dai tempi più remoti “interviene tutto il furore della personalità passionalmente fobica, sconvolta dal mistero religioso e impegnata a formare lo stile” [WARBURG *Einleitung* [1929] 2002]. Oggetto di tavola 5 sono le preformazioni che veicolano il “pathos della distruzione” (giusta gli appunti warburghiani per tavola 41) nelle sue molteplici declinazioni, che secondo Warburg sono fissate dall’antichità in specifiche figure del mito e in precisi media figurativi, destinati a riemergere per la propria efficacia espressiva nella “rappresentazione della vita in movimento” dei secoli successivi.



*Bilderatlas Mnemosyne*, tavola 5 dalla cosiddetta ‘versione Daedalus’ (1929).

Se ancora nel 1914 Warburg lamentava che le formule di pathos “non sono state né raccolte singolarmente né, tantomeno, vedute nella loro connessione”, l’Atlante rappresenta infine l’esito di un procedimento ermeneutico ormai perfettamente compiuto (a dispetto dell’incompletezza dell’*opus*), e l’apparente modestia nella definizione di *Mnemosyne* come “inventario delle preformazioni” dissimula in realtà la consapevolezza di aver portato un contributo profondamente innovativo nel panorama della storia dell’arte e in generale della storia della cultura, capace di chiarire finalmente come “una concezione del mondo antico diametralmente opposta a quella di Winckelmann risponda realmente allo spirito del Quattrocento” [WARBURG [1914] 1966, 1996, p. 306].

Nelle prime tavole, l’Atlante indaga la funzione anticaotica dell’opera d’arte come una sorta di valvola capace di dare sfogo ed espressione al rapporto tra l’individuo e il mondo: tale funzione va considerata, secondo Warburg, a partire dalle sue origini più oscure, e insieme va riconosciuta nelle sue manifestazioni più compiute, che lo studioso individua nel primo Rinascimento, l’epoca che diviene il nucleo incandescente dell’Atlante. Nel 1928 Warburg aveva segnalato l’opportunità per gli storici della cultura di “indugiare per un momento nelle sinistre stanze dei commutatori che trasformano le commozioni psichiche più profonde in figurazione artistica duratura” [WARBURG [1928] 1991; il testo di questo *Schlussübung* è ora disponibile in “Engramma” n. 56, novembre 2007 anche in traduzione italiana]. Ed è proprio da qui, nelle più profonde radici istintuali del pathos, che trovano innesco le tavole relative alle preformazioni – fra le quali tavola 5.



Cibele, bassorilievo in pietra della *Magna Mater* sul monte Sipylus presso Magnesia (oggi Manisa, Lidia), incisione, sec. XIX.

#### “Magna mater, Cibele”

In questo senso, l’immagine incipitaria di tavola 5 si presenta con uno statuto peculiare rispetto a tutte le altre immagini presenti nel pannello: la roccia scolpita del Monte Sipilo in Lidia, che rappresenta Cibele [anche se oggi l’interpretazione del soggetto risulta dubbia: EHERIGHAUS 2005], pare utilizzata da Warburg soprattutto in chiave antropologica, come simbolo della valenza archetipale della ‘Madre’: non si tratta infatti di un’immagine dotata di un valore artistico o estetico, quanto piuttosto di una arcaica icona con funzioni rituali legate al culto della Grande Madre, intesa, giusta la lezione di Bachofen, sia come principio primo di vita, sia come *persona funera*, grembo che, dopo la morte, accoglie in sé il corpo della creatura.

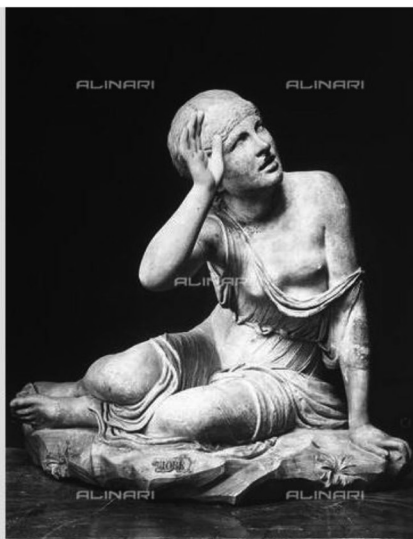
Scrivre Warburg:

La categoria primeva del pensiero causale è la maternità. La relazione tra madre e figlio mostra l'enigma di una tangibile connessione materiale radicata nel trauma profondamente perturbante della separazione di un essere vivente dall'altro [WARBURG [1923] 1970, 2003, p. 193].

All'immagine di Cibele come scintilla teoretica che collega tavola 5 con le tavole precedenti, relative alla concezione del mondo come segno (logico-scientifico) o come immagine (magico-religiosa), si aggancia nel montaggio la maggior parte delle altre figure del pannello: le madri per eccellenza del mito greco – Niobe, Medea, Demetra – sono presenti in tavola 5 a incarnare diverse – anche opposte – accezioni del “pathos della distruzione”.



*Figlia di Niobe*, dal gruppo scultoreo dei Niobidi, marmo pentelico, copia romana da originale greco del IV-I secolo a.C. (braccio destro aggiunto), Firenze, Galleria degli Uffizi.



- *Figlia di Niobe*, nota come *'Psiche'*, dal gruppo scultoreo fiorentino dei Niobidi, marmo pentelico, copia romana da originale greco di IV-I secolo a.C. (testa e braccia aggiunte), Firenze, Galleria degli Uffizi.
- *Figlia di Niobe*, nota come *'Amazzone Colonna'* o *'Ragazza che gioca a dadi'*, copia romana da originale greco del II-I secolo a.C. (braccio destro aggiunto), Roma, palazzo Colonna.



- *Pedagogo*, dal gruppo fiorentino dei Niobidi, marmo pentelico, copia romana da originale greco di IV-I secolo a.C. (testa e braccia aggiunte), Firenze, Galleria degli Uffizi.

- *Mirra in fuga*, pittura parietale, III secolo d.C., dalla Villa di Numisia Procula a Tor Marancia, Roma, Musei Vaticani, Sala delle nozze Aldobrandini.

#### “Madre derubata (Niobe, fuga e terrore)”

L'immagine cultuale della Grande Madre scelta da Warburg non si presta infatti soltanto a fare da collegamento con le tavole precedenti, ma è anche il diretto punto di partenza della serie verticale a sinistra del montaggio: lo stesso Monte Sipilo in cui è collocata l'“icona” di Cibele, è anche, secondo la testimonianza di Pausania (I, 21, 3), il sito in cui è visibile il profilo di Niobe, trasformata in roccia e letteralmente pietrificata dal dolore per la perdita dei figli, uccisi per castigo divino. Le immagini disposte in verticale al di sotto della figura incipitaria fanno parte di un gruppo statuario antico che rappresentava proprio i figli di Niobe – la “madre derubata” secondo gli appunti warburghiani, paradigma di sventura e di dolore fin dall'età antica (sul tema si veda in “Engramma” n. 99, luglio-agosto 2012, il contributo di Ludovico Rebaudo) – con il loro Pedagogo, colti ancora in fuga prima della morte per mano di Apollo e Artemide.

Le statue, conservate a Firenze e a Roma, per qualità artistica non potrebbero essere da un punto di vista formale più distanti dalla Grande Madre posta in apertura del pannello. Eppure proprio nelle loro posture fobiche di impotente difesa – lo scatto delle braccia alzate a schermirsi, il capo levato nel terrore, il panneggio in movimento – vediamo emergere l'“ancestrale “trauma profondamente perturbante della separazione””: ma l'aspetto antropologico-istintuale risulta ormai perfettamente coagulato nella *Pathosformel* fissata dall'opera d'arte classica.

La medesima formula patetica dei figli minacciati di Niobe, con dettagli formali e posturali in tutto accostabili a quelli della prima Niobide e del Pedagogo in fuga, caratterizza anche l'immagine che chiude a destra la sezione verticale appena considerata, e che contemporaneamente si collega a quella che potremmo individuare come una seconda sezione verticale di tavola 5, dedicata alla figura di Medea. In basso nel pannello, accanto al Pedagogo dei Niobidi, vediamo infatti una pittura murale di III secolo d.C. raffigurante Mirra, l'eroina di origine assira che dal rapporto incestuoso con il padre Cinira/Theias concepisce Adone, ed è punita dagli dei per questo amore proibito con la trasformazione in albero, la mirra che da lei prende il nome. Non sarà forse superfluo notare che nel ciclo a fresco di ‘eroine amorose’ di cui fa parte questa figura (dalla Villa di Numisia Procula a Tor Marancia, oggi conservata presso i Musei Vaticani) – accanto a Pasifae, Scilla, Canace, Fedra – l'unica raffigurata in movimento è proprio Mirra: in tutte le versioni del mito (Pseudo-Apollodoro, *Biblioteca* III.14.4.183-186; Igino, *Fabulae* LVII; Ovidio, *Metamorfosi* X, 298-524), la fuga della fanciulla per nascondere la colpevole gravidanza o per scappare all'ira del padre caratterizza in modo specifico la sua vicenda mitica. Nel lungo passo delle *Metamorfosi* ovidiane, che carica di pathos la figura, la

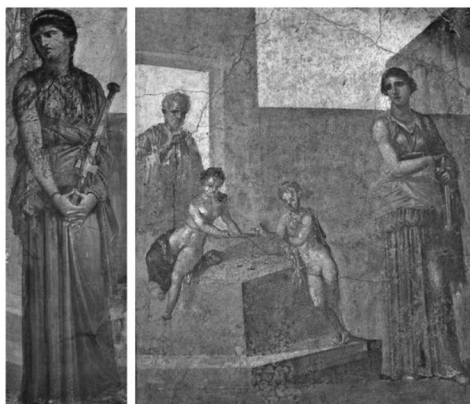
fuga di Mirra dura per ben nove mesi, tutto il tempo della gestazione, e si conclude solo nel momento in cui “tra la paura della morte e la stanchezza di vivere” (“inter mortisque metus et tedia vitae”: *Met.* X, 298) Mirra finalmente trova requie nella preghiera rivolta agli dei affinché facciano cessare i suoi patimenti. Il *pathos* del terrore si imprime dunque non solo nella postura dei figli di Niobe, ma anche in questa figura materna, che con Cibele condivide la provenienza orientale e i culti di rigenerazione (legati in questa vicenda mitica alla ‘resurrezione’ del figlio Adone). E di origini orientali è anche Medea, la figura cui è dedicato in tavola 5 un altro percorso di lettura.

“Madre distruttiva. Donna furiosa (offesa)”



*Storia di Medea*, sarcofago romano, ca. 150 d.C., Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung.

Accanto alla figura della “madre derubata” incarnata da Niobe, il secondo tracciato del pannello – che segue di nuovo un andamento verticale nel montaggio – è incentrato sulla “madre distruttiva”, che nel mito trova la sua manifestazione in Medea, madre infanticida per antonomasia. La vendicativa maga della Colchide compare in alto nel pannello agitata dal *pathos* della distruzione, in un sarcofago romano che ripercorre i momenti salienti della sua vicenda mitica, giusta il dramma euripideo: Medea ha già causato la morte di Creusa, la nuova sposa dell’ex marito Giasone, che vediamo al centro del rilievo ancora in preda agli spasmi tutti ‘dionisiaci’ dell’avvelenamento; a destra l’eroina sguaina ormai la spada di fronte ai figlioletti intenti a giocare; e fugge infine sul carro solare con i cadaveri dei figli. Si tratta di una ‘fuga’ che è in effetti il trionfo e l’‘apoteosi’ di Medea, e che pure condivide, rovesciandola di segno, l’energia espressiva delle altre figure attanagliate dal terrore nella prima sezione del montaggio (Niobidi, Mirra).



- *Medea prima dell’assassinio dei figli*, frammento di pittura parietale da Ercolano, ca. 45-79 d.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale.

- *Medea prima dell’assassinio dei figli*, affresco da Pompei, casa dei Dioscuri, ca. 62-79 d.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale.

Eppure, nel pannello, Medea non compare soltanto nell’atto cruento e dinamico dell’omicidio

dei figli, ma nel momento che precede l'azione: in due affreschi da Ercolano e Pompei l'eroina, le mani già alla spada, per un momento si ferma trattenendo la sua furia, e osserva i figli anche qui impegnati a giocare, ignari del destino che li attende. Se, come afferma Warburg, “le impressioni fobiche abbracciano sul piano del linguaggio gestuale l'intera gamma delle emozioni, dalla prostrazione meditativa al cannibalismo omicida” [WARBURG *Einleitung* [1929] 2002], questa Medea ‘meditativa’ può altresì essere considerata una formula iconografica, una *Statusformel* (come già in “Engramma” è stato definito un tipo posturale che non ‘scarica’ ma domina l'energia emozionale: si vedano le proposte di lettura critica di tavola 39 e tavola 74) che, anziché esprimere il pathos, lo arresta nello “spazio mentale della ponderazione” (così Warburg negli appunti per tavola 73), in contrappunto alle altre immagini di terrore e di furia che nel pannello accerchiano le due immagini degli affreschi romani.

Nel montaggio di tavola 5 la sospensione emozionale praticata da Medea appare come una significativa ‘parentesi’: quasi una definizione *per figuram* di quello che Warburg nell'*Introduzione* all'Atlante definisce “lo spazio intermedio tra impulso e azione”, oggetto della sua stessa “psychologische Geschichte” [WARBURG, *Einleitung* [1929] 2002].

Se è vero che l'Atlante vuole pienamente dimostrare la validità di una “concezione del mondo antico diametralmente opposta a quella di Winckelmann” – dal momento che “la nostra epoca ha appreso solo da Nietzsche a vedere Dioniso” [WARBURG [1908] 1970, 2003, p. 166] – Warburg sembra cercare qui anche un antidoto agli eccessi di una lettura troppo disinvolta dello stesso pensiero nietzschiano:

Dopo Nietzsche, per ravvisare l'essenza dell'antichità nel simbolo di un'erma bifronte di Apollo-Dioniso non occorrono più pose rivoluzionarie. Al contrario, l'uso quotidiano e superficiale di questa teoria dell'opposizione nel considerare le forme dell'arte pagana impedisce semmai che si intraprenda con serietà una comprensione dell'unitarietà organica della *sophrosyne* e dell'estasi nella loro funzione polare di coniare i valori limite della volontà d'espressione dell'uomo [WARBURG *Einleitung* [1929] 2002].

Ecco allora emergere in evidenza nel cuore del pannello, riprodotte in grandi dimensioni, le immagini di una Medea capace di farsi, almeno per un momento, apollinea. L'effimera compostezza della “madre assassina” è però per così dire conclusa e assorbita entro la *dynamis* che sprigiona dalle figure immediatamente circostanti, in particolare in rapporto alle formule che investono allo stesso modo la ‘madre assassina’ (Medea), la ‘madre in fuga’ (Mirra), e i ‘figli in fuga’ (Niobidi).



*Morte di Penteo*, affresco da Pompei, ca. 45-79 d.C., Pompei, Casa dei Vettii.





*Morte di Orfeo, stamnos attico a figure rosse, nota come Vaso di Nola, 450-425 a.C., Paris, Musée du Louvre.*

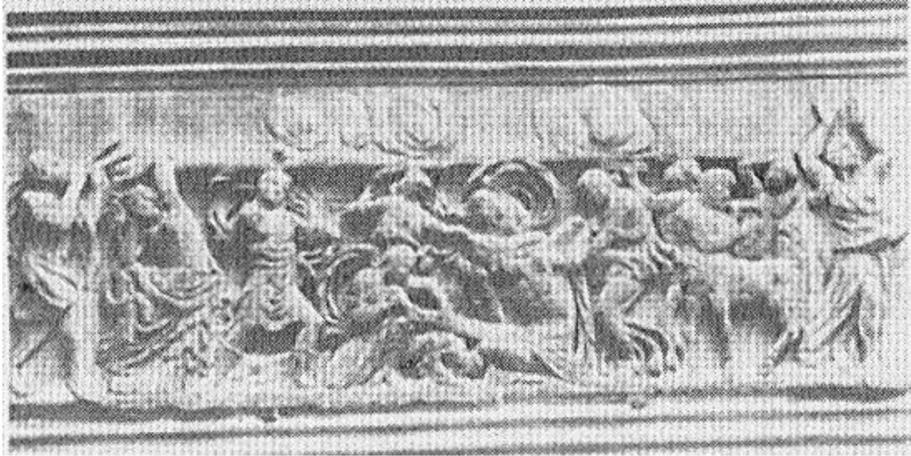


Tavola iconografica da: Aby Warburg, *Bilder zu dem Vortrag über Dürer und die italienische Antike*, Hamburg 1905:

1. *Morte di Orfeo*, frammento di una kylix attica, 470-460 a.C., Atene, Museo Nazionale.
2. *Morte di Orfeo, stamnos attico a figure rosse*, noto come 'Vaso di Nola', 450-425 a.C., Paris, Musée du Louvre.
3. *Morte di Orfeo, stamnos attico a figure rosse*, noto come 'Vaso di Chiusi', 450-425 a.C., disperso, già collezione Emil Braun.
4. Iacopo del Sellaio, *Orfeo ed Euridice*, pittura su cassone, 1471, Rotterdam, Museum Boijmans.



*Morte di Penteo, dal sarcofago di Tito Camareno Myron, 150-160 d.C., Pisa, Camposanto*



*Morte di Penteo, sarcofago romano (con integrazioni moderne), 170-190 d.C., Roma, palazzo Giustiniani.*



*Licurgo acciuffa una menade, cratere a volute, marmo, 30-20 a.C., Roma, Musei Vaticani, Galleria dei Candelabri.*

“Menade, Orfeo, Penteo. La testa afferrata (Menade, Cassandra, sacerdotessa! [tavola 6])”

Il pathos dionisiaco è infatti protagonista della tavola nei suoi poli opposti del furore e dell’annichilimento: l’atteggiamento passivo della vittima, così come quello attivo della donna in preda al furore. Esemplare di questo secondo aspetto, nella sezione centrale del montaggio, è la furia delle menadi seguaci di Dioniso, che esprimono il polo energetico del “cannibalismo omicida” nelle vicende mitiche di Penteo e Orfeo, antagonisti del dio e per questo puniti per contrappasso dalle baccanti in preda all’orgiasmo, mediante un selvaggio *sparagmos*. Nella rappresentazione artistica il pathos – nelle sue componenti attiva e passiva – coinvolge l’intero gruppo: le menadi invase, con le vesti agitate dalla frenesia dei movimenti, e con le braccia

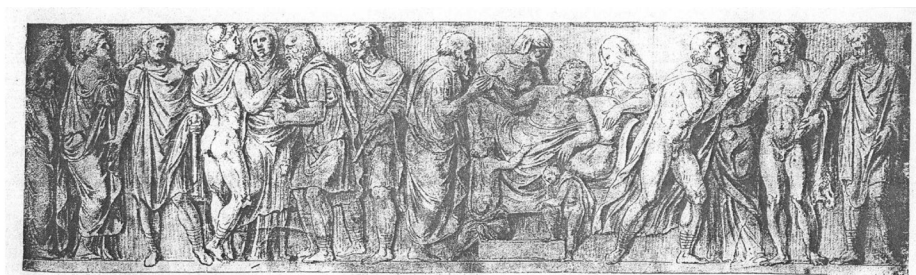
levate per colpire o che ghermiscono per i capelli la vittima; la vittima in atteggiamento di difesa, con un ginocchio puntato a terra e le braccia levate a difendere il capo (come i Niobidi), oppure già annientata e raffigurata con le membra abbandonate.

Quella della baccante in preda alla furia orgiastica è una formula che Warburg aveva individuato già nel saggio del 1905 su *Dürer e l'antichità italiana*: nel pannello vediamo infatti appuntata come una 'citazione interna' proprio la prima tavola figurativa di corredo al saggio; le immagini dei vasi greci con la morte di Orfeo, ma anche le testimonianze figurative romane con la morte di Penteo, illustrano "il tipico linguaggio mimico patetico dell'arte antica, come la Grecia l'aveva elaborato per questa scena tragica" [WARBURG [1905] 1966, 1996, p. 196]. In un appunto schematico per la stesura dell'articolo, le linee a penna tracciate da Warburg connettono direttamente i media figurativi antichi – "*Vasen, Sarkophag, Wandmalerei*" – al nome di Euripide su un lato del foglio, e a quello di Dürer collocato in basso [WIA, III. 61.1, fol. 34; ora in HURTTIG, KETELSEN 2012, p. 96].

Nelle raffigurazioni della morte di Penteo, il tema della 'donna furiosa' si intreccia con quello della 'madre assassina': nel mito la morte del principe di Tebe è causata proprio dalla madre Agave, convertita al culto dionisiaco e fatta menade. In questa sezione del montaggio compare anche una formula iconografica che ritorna nei successivi pannelli 6 e 7 dell'Atlante: è la *Pathosformel* dell'"acciaffare per la testa", che caratterizza sia la menade che afferra Penteo nell'affresco romano, sia la furia di Licurgo (mitico sovrano che come Penteo è ostile a Dioniso) che ghermisce una menade, e assume così, paradossalmente, una postura dinamica tutta dionisiaca. Si tratta di un'immagine collocata in posizione eccentrica rispetto alle altre figure di questa sezione, e che con tutta probabilità prelude – secondo quanto suggeriscono gli appunti warburghiani per questo pannello – alle preformazioni illustrate in continuità in tavola 6 (ratto, sacrificio, danza rituale).



Storia di Protesilao e Laodamia, sarcofago romano, 170 d.C., Roma, Musei Vaticani, Galleria dei Candelabri.



22'. Coburgensis.

Morte di Alceste, disegno di un rilievo di sarcofago romano ora disperso (da Cannes, Villa di Faustina, 160-170 d.C.), dal *Codex Coburgensis*, fol. 44 (da Carl Robert, *Die Antiken Sarkophagreliefs*, Berlin 1897, III, 6, 22).



*Morte di Alceste*, disegno di un rilievo di sarcofago romano da Villa Albani, 150-175 d.C. (da Carl Robert, *Die Antiken Sarkophagreliefs*, Berlin 1897, III, 6, 23).



23. Rom, V. Albani.

*Morte di Alceste*, sarcofago di Gaius Junius Euhodus e di Metilia, 160-170 d.C., Roma, Musei Vaticani, Museo Chiaramonti.



*Morte di Alceste*, disegno di un rilievo di sarcofago romano da Villa Albani, 150-175 d.C., riproduzione grafica dal *Codex Coburgensis*, fol. 44 (da Carl Robert, *Die Antiken Sarkophagreliefs*, Berlin 1897, III, 6, 22).



*Morte di Meleagro*, disegno di un rilievo di sarcofago romano, 180-190 d.C., disperso, già Roma, Palazzo Barberini.

dal *Codex Coburgensis*, fol. 124 (da Carl Robert, *Die Antiken Sarkophagreliefs*, Berlin 1904, III, 96, 287).

### “Lamento funebre (Figlio!)”

Non meno cariche da un punto di vista emotivo-espressivo sono le rappresentazioni collocate al polo opposto della furia distruttiva, ovvero le rappresentazioni del lutto e della trenodia nell'arte funeraria antica nell'ultima sezione verticale a destra nel montaggio. “L'orgia di uno sfrenato lamento funebre” secondo Warburg caratterizza infatti in chiave tutta dionisiaca i sarcofagi romani [WARBURG [1907] 1966, 1996, p. 242]; le manifestazioni fisiologiche degli eccessi del pathos dell'annichimento – braccia levate, mani al volto o ai capelli, contrattura espressiva del viso – si esplicano con forza nelle scene di compianto, come già riconosceva la sapienza antica: “Dioniso e Ade sono lo stesso” (Eraclito DK A 123). Scrive ancora Warburg:

Nel lavoro degli umili scalpellini che ci è stato lasciato in eredità dalla istanza magniloquente o dalla tragica disperazione del mondo pagano, la dura pietra rallegra e addolora come una vivente danza di morte; qui la passione umana continua a vivere tra i morti nella sua immortalità, nella forma di un furioso desiderio di afferrare, o di essere travolti dalla passione; così che ognuno tra i posterì che sia dotato di cuore vibrante e di occhio sensibile deve inevitabilmente parlare nello stesso stile, ogni volta che sia scosso dalla coazione imperitura a dar sfogo ai suoi sentimenti [*Grundbegriffe, Notizbuch*, 1929, p. 3; cit. in GOMBRICH [1970] 1983, p. 213].

Il tema funebre è molto presente, infatti, in tavola 5: oltre che nel sarcofago con la storia di Medea, compare a chiusura della sezione dedicata alle ‘donne furiose’, nelle ultime due immagini dei sarcofagi con la morte di Penteo dilaniato dalla sua stessa madre. Dalla rappresentazione dello *sparagmos* dionisiaco per mano materna si passa, nell'ultima sezione verticale del montaggio a destra, a una serie tematicamente compatta di scene di compianto: il lutto per le figure di Alceste, di Protesilao e Laodamia, di Meleagro, assume nei fronti dei sarcofagi romani una forza espressiva esemplare.

Il tema del compianto in questa parte del montaggio è, ancora, sottilmente intrecciato con quello della ‘madre’: il lamento dei figli di Alceste al letto funebre dell'eroina fa da contrappunto alle figure spensierate dei figli di Medea nella prima sezione; il trasporto del cadavere di Meleagro e “la disperata trenodia pagana per l'adirato cacciatore” [WARBURG [1907] 1966, 1996, p. 243] rinviano a una vicenda mitica in cui, di nuovo, la donna che ha dato la vita all'eroe è anche responsabile della sua morte [Omero, *Iliade* IX, 529-99; Pseudo-Apollodoro, *Biblioteca* I, VIII, 1-3; Ovidio, *Metamorfosi* VIII, 273-546].



*Ratto di Proserpina*, frammento di sarcofago romano, 140-150 d.C., Roma, Musei Vaticani, Galleria delle Statue.



*Ratto di Proserpina, sarcofago romano, 200-220 d.C., Roma, Musci Vaticani, Sala delle Muse.*

“Passaggio: rappresentazione degli Inferi (ratto di Proserpina)”

In apertura e in chiusura della serie, il “furioso desiderio di afferrare” che anima l’approccio pagano alla morte trova concreta rappresentazione nella scena del *raptus ad Inferos* di Proserpina catturata da Ade: di nuovo, come nel caso delle Menadi con Orfeo o Penteo, si tratta di una *Pathosformel* duplice e ambivalente, che coniuga la *dynamis* dell’aggressore con quella della vittima che subisce la violenza (anche in questo caso si tratta di un tema che trova continuità in tavola 6, giusta gli appunti warburghiani).

L’ultima immagine che chiude questa sezione del montaggio tesse insieme i fili tematici e formali che abbiamo visto intrecciarsi in più disegni in tavola 5, e funge così da *explicit* dell’intero pannello: nel sarcofago che raffigura al centro il rapimento di Proserpina, vediamo a destra la dea Cerere/Demetra, che come Niobe è “madre derubata” della figlia, ghermita dal signore degli Inferi. Demetra, raffigurata su un carro trainato da *dracones*, assume la medesima postura di Medea: il dinamico trionfo proprio della “donna furiosa” diviene qui il concitato inseguimento della madre per riportare sulla terra, in vita, la figlia. L’ultimo filo tematico riannoda direttamente questa figura con l’immagine incipitaria di tavola 5: come Cibele, anche Cerere/Demetra è figura della Grande Madre, promessa di eterna rigenerazione e di riscatto dal “trauma profondamente perturbante della separazione” della morte.



Giulio Bonasone, *Giasone e Medea*, acquaforte su rame, XVI secolo.

### Tavola 5 oltre tavola 5: riemersioni delle formule di pathos dionisiaco

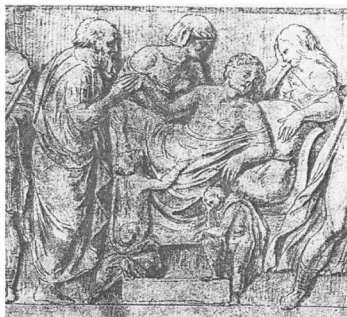
In questa sezione del montaggio, la metà delle immagini è stata inserita da Warburg non nel formato della riproduzione fotografica, ma in quello del disegno archeologico (in copie grafiche di età contemporanea ma anche in disegni tratti dal *Codex Coburgensis*, un taccuino datato alla metà del XVI secolo). La scelta di questo specifico supporto costituisce un dato significativo che apre al secondo livello di lettura della tavola: la capacità delle preformazioni anticheggianti di “plasmare lo stile” dell’arte del Rinascimento. In questa direzione, tavola 5 – e in generale le tavole 4-8 relative alle preformazioni – va soprattutto interrogata retroattivamente, considerando i montaggi collocati nel cuore dell’Atlante, e fin negli ultimi pannelli, i quali evocano le immagini delle prime tavole come ‘fantasmi’ che ricompaiono a distanza nella memoria figurativa della cultura occidentale (e nel *Bilderatlas Mnemosyne* che quella memoria mette in scena).

L’inventario delle *Pathosformeln* come strumento di ‘affondo’ storico risulta per altro immediatamente dichiarato mediante la presenza, già in tavola 5, di due opere di età rinascimentale. La prima è una incisione del XVI secolo di Giulio Bonasone che riproduce con (apparente) precisione il sarcofago di Medea: non sarà superfluo notare che l’artista – per una mancata identificazione della figura centrale del sarcofago, ma con piena comprensione della sua portata espressiva – attribuisce la postura fobica di Creusa morente a Medea, raffigurata all’acme del furore mentre si strappa i capelli [sull’“accordo con il senso dell’arte tombale pagana” dell’opera di Bonasone cfr. Warburg [1929] 1984, p. 42 e cfr. in *Mnemosyne* tavola 55; sulla centralità della figura di Creusa nei sarcofagi raffiguranti il mito di Medea si veda Zanker 2008, p. 82 sgg.].



Jacopo del Sellaio, *Orfeo ed Euridice*, pittura su cassone, ca. 1471, Rotterdam, Museum Boijmans.

La seconda opera d’arte moderna inserita in tavola 5 è un fronte di cassone dipinto nella seconda metà del XV secolo da Jacopo del Sellaio con la vicenda di Orfeo e Euridice. L’opera compare in effetti nel montaggio quasi *per incidens*, nella già citata tavola figurativa a corredo del saggio di Warburg del 1905 su Dürer: il cassone è utilizzato da Warburg per illustrare lo “stile misto inarmonico di osservazione realistica della natura e di imitazione idealizzante di celebri modelli antichi” che caratterizza nell’arte fiorentina del ‘400 la prima timida comparsa delle formule di pathos ‘all’antica’, rispetto alla loro piena accettazione da parte di artisti come Pollaiuolo o Donatello [WARBURG [1905] 1966, 1996, p. 197].



*Morte di Alceste*, dettaglio da un disegno di un rilievo di sarcofago romano ora disperso (da Cannes, Villa Faustina, 160-170 d.C.), dal *Codex Coburgensis*, fol. 44 (da Carl Robert, *Die Antiken Sarkophagreliefs*, Berlin 1897, III, 6, 22).



*Trasporto del corpo di Meleagro*, disegno di un rilievo da un sarcofago romano, 180-190 d.C. disperso, già Roma, Palazzo Barberini, dal *Codex coburgensis*, fol. 124 (da Carl Robert, *Die Antiken Sarkophagreliefs*, Berlin 1904, III, 96, 287).

A proposito dell'influenza dei rilievi pagani nell'arte del primo Rinascimento, Warburg sottolinea come gli artisti avessero iniziato a usare "motivi della scultura antica per raggiungere una trasformazione stilistica che intensificasse il movimento delle [...] figure. Il tentativo di un'analisi stilistica del genere è favorito dalla circostanza che ci sono conservati libri di disegni con copie di opere d'arte antiche [...] che facevano addirittura parte dello strumentario della bottega" [WARBURG [1914], 1966, 1996, p. 286]. L'inserimento in tavola 5 delle immagini dei sarcofagi antichi nel formato di disegni da taccuini 'archeologici' si configura dunque come esplicita allusione alle dinamiche della tradizione e all'uso postumo di queste immagini nell'arte rinascimentale, le cui figure "ubbidiscono [nella] loro patetica condotta all'autorità degli antichi riscoperti; hanno dovuto infatti imparare (come è dimostrabile appunto nei particolari in base ai libri di disegni) il loro stile vivacemente espressivo all'antica da veri sarcofagi antichi formulanti il tragico pathos dei miti greci" [WARBURG [1914], 1966, 1996, p. 287].

Continua Warburg:

La disciplina ecclesiastica vietava le lamentazioni disperate; nei momenti di esaltazione e in quelli di depressione dell'esistenza umana, essa esigeva rassegnazione e dominio di sé. La gesticolazione scatenata del tutto, le grida, le mani levate al cielo, le carni tormentate, corrispondono esattamente [in un rilievo della cerchia donatelliana raffigurante la Deposizione] agli atteggiamenti dell'assemblea in lutto come la vediamo nelle raffigurazioni dei rilievi della pagana *conclamatio*. Ma quello che è strano, Cristo, portato come Meleagro, è adagiato in un sarcofago su cui è raffigurata Proserpina. Non ha importanza che l'artista conoscesse o no la leggenda in tutti i suoi particolari; egli sentiva l'essenziale: che qui, in questo sarcofago pagano, l'antico dolore per la morte di un uomo lotta per trovare la sua espressione, e che questa espressione, in questa formulazione commovente, significa un inestimabile incremento del linguaggio mimico dell'umanità. [Warburg [1914], 1966, 1996, p. 298]

Nell'Atlante i sarcofagi pagani con scene di compianto riemergono infatti come invisibili 'sovrimpressioni' mnestiche in tavola 42 [si veda il contributo di Didi-Huberman in "Engramma" n. 100] : non soltanto nei monumenti funebri della borghesia fiorentina gli artisti



del Rinascimento hanno imitato esattamente specifici modelli antichi raffiguranti la morte di Alcesti o di Meleagro, ma l'episodio pagano del cordoglio per il giovane cacciatore che ha trovato la morte per volontà della madre diviene addirittura modello per la scena del trasporto e della lamentazione per il Figlio con la 'F' maiuscola, ovvero per l'iconografia del compianto sul Cristo morto, come lasciava già intendere l'annotazione tra parentesi "(Sohn!)" negli appunti di tavola 5.



- *Pedago*, dal gruppo fiorentino dei Niobidi, marmo pentelico, copia romana da originale greco di IV-I secolo a.C. (testa e braccia aggiunte), Firenze, Galleria degli Uffizi.

- Andrea del Castagno, *David scaglia il sasso contro Golia*, tempera su pelle, 1450 ca., Washington, National Gallery.

La scultura antica, scrive Warburg, “ha avuto l’effetto accademico di un manuale illustrato della espressione intensificata dell’uomo patetico”, grazie al quale gli uomini del Rinascimento poterono imparare “lo stile giusto di come ci si debba muovere classicamente entro tutto l’ambito della vita umana” [WARBURG [1914], 1966, 1996, pp. 297 e 303]: il pathos della distruzione protagonista di tavola 5 riemerge nelle sue formulazioni attive e passive soprattutto nella tavola 41 di *Mnemosyne*, in cui ricompaiono menadi e madri assassine, mediante la “piena intuizione del dramma misterioso della leggenda dionisiaca, rivissuta realmente nello spirito” dagli intellettuali del Rinascimento, “in un’età che lottava per un’espressione più libera in senso proprio e in senso figurato” [Warburg [1905] 1966, 1996, p. 196].

Le immagini di tavola 41 con Medea e Orfeo (torna in questo pannello il cassone di Jacopo del Sellaio) si richiamano dunque esplicitamente alle preformazioni di tavola 5. Ma il pathos dionisiaco si sprigiona anche dalle figure della strega, di Cristo alla colonna, di David che scaglia il sasso contro Golia. Nell’immagine rinascimentale del giovane eroe biblico in cui “è fissato l’istante della terrificante tensione”, secondo Warburg torna in vita la *dynamis* dei Niobidi: “nel passo di corsa svola la veste di Davide, la mano è alzata con un gesto di difesa, il viso paurosamente eccitato. Mi sembra cosa fuori di dubbio che modello sia stata una figura come quella del Pedago delle Niobidi: la medesima posizione delle gambe, il medesimo gesto della mano, il medesimo panneggio fino al particolare della svolazzante cocca del mantello!” [WARBURG [1914] 1966, 1996, p. 297; su questa ipotesi interpretativa di Warburg si veda la nota di Monica Centanni in “Engramma” n. 25, maggio/giugno 2003].

Poiché “ogni epoca, in base allo sviluppo della sua visione interiore, può comprendere ciò che dei simboli olimpici è in grado di riconoscere”, le preformazioni antiche che di volta in volta influenzano gli artisti di età moderna ne trascinano lo stile “nel circuito del linguaggio delle

forme, che è scosso da scariche di energia polare”. Le formule di *pathos* sono “engrammi tiasotici come cariche in equilibrio (come in una bottiglia di Leida) prima del loro contatto con la volontà selettiva dell’epoca” [*Grundbegriffe*, I, *Notizbuch*, 1929, p. 26, cit. in GOMBRICH [1970] 1983, p. 215] e possono cambiare di segno a seconda del campo energetico in cui tornano a riattivarsi: “I dinamogrammi dell’arte antica sono lasciati in retaggio in uno stato di tensione massima ma non polarizzata, rispetto alla carica energetica attiva o passiva, all’artista che può reagire, imitare o ricordare. È solo il contatto con la nuova epoca a produrre la polarizzazione. Questa può portare a un radicale rovesciamento (inversione) del significato che essi avevano nell’antichità classica” [*Allgemeine Ideen*, *Notizbuch*, 1927, p. 20, cit. in GOMBRICH [1970] 1983, p. 215].



Bertoldo di Giovanni, *Crocifissione*, bronzo, 1475 ca., Firenze, Musco Nazionale del Bargello.

I pannelli 41 e 42 evidenziano come il *pathos* della distruzione e della sofferenza possa subire anche questa “inversione energetica” [sul tema si vedano: l’articolo del 1939 di Edgar Wind *The Maenad under the cross*; Forster 2002, pp. 27-28; il mio contributo *L’espressione antitetica in Aby Warburg* in “Engramma” n. 32, aprile 2004]: l’antica figura di Medea colta nell’attimo della sospensione dell’azione diviene figura della madre protettiva che vigila sui figli; lo *sparagmos* di Orfeo presta le sue forme a una guarigione miracolosa operata da Sant’Antonio; la menade che “brandisce la bestia dilaniata” rivive nella “Maddalena dolcante sotto la croce [che] stringe convulsamente le ciocche dei capelli strappate in un orgiastico lutto” [Warburg [1914] 1966, 1996, p. 303], come per altro fa anche la Medea-Creusa dell’incisione di Giulio Bonasone in tavola 5.

Nelle tavole dell’Atlante che seguono i pannelli 4-8 la carica energetica delle preformazioni anticheggianti riattivate nella loro vita postuma è evidenziata nelle sue oscillazioni polari, e d’altronde fin dal 1914 Warburg aveva esortato a “guardare l’antichità quasi simboleggiata in una erma bifronte di Apollo e Dioniso. L’*ethos* apollineo germoglia insieme con il *pathos* dionisiaco quasi come un duplice ramo da un medesimo tronco radicato nelle misteriose profondità della terramadre greca” [Warburg [1914] 1966, 1996, p. 307].



Rembrandt, *Matrimonio di Giasone e Creusa*, illustrazione per il dramma di Jan Six *Medea*, acquaforte, 1648.

La figura femminile ‘signora della vita e della morte’, madre e menade, riappare già in tavola 38 ancora in uno stadio di ‘crisalide’ nelle fasi di sviluppo dell’accettazione dei modelli antichi, come inedita baccante nell’iconografia cortese della ‘punizione d’Amore’; nei pannelli 40 e 45 essa è la madre ‘furiosa’ che, rovesciando di segno la postura assassina di Medea, protegge invece i suoi figli in scene di battaglia o nella strage degli Innocenti; in tavola 47 riappare nelle forme dell’Angelo Custode ma anche della vendicativa Giuditta “cacciatrice di teste”; la sua figura si diffonde nell’arte europea mediante le opere di Mantegna e Dürer (incisioni con la punizione di Orfeo: tavole 49, 57); giunge all’*art officiel* di età barocca (tavole 72, 73, 76), in cui soltanto il linguaggio ‘inattuale’ di Rembrandt sa cogliere nuovamente nella figura di Medea lo “spazio mentale dell’avvedutezza”, mentre la *vague* dell’epoca esige espressamente l’eloquenza esasperata del “*pathos* dell’infanticidio” inserito in scene di battaglia.

Il processo di riemersione del temperamento antico nella rappresentazione della vita in movimento, d’altra parte, è uno spunto di riflessione che, come abbiamo visto, Warburg pone già nella stessa tavola 5: l’inserimento nel pannello dell’incisione di Giulio Bonasone che riprende il sarcofago di Medea sembra richiamare un momento in cui “la forza vitale [...] archeologicamente fedele” delle *Pathosformeln* risulta ormai pienamente “naturalizzata negli ambienti artistici” (Warburg [1905] 1966, 1996, p. 196), tanto che i personaggi del sarcofago pagano sono chiamati dall’artista a muoversi concretamente, ormai liberati dalla loro esistenza meramente marmorea, entro un paesaggio ‘veristicamente’ naturale. La piena riappropriazione dei valori espressivi dell’antichità, da parte degli artisti “liberti dell’antica mimica patetica [che] non si lasciavano più trattenere a una pia distanza” dal *pathos* pagano [Warburg [1907] 1966, 1996, p. 245], corrisponde a un meccanismo della tradizione che Warburg definisce come “perdita del ‘come’ della metafora” (cfr. appunti per le tavole 45, 49), e che

permette “attraverso un contatto sempre rinnovato con i monumenti del passato, il fluire della linfa dal sottosuolo del passato nelle forma classicizzanti, e di impedire così che le dinamiche e perciò adempite configurazioni lascino il luogo a dinamogrammi calligrafici” [Bayonne, *Notizbuch*, 1927, p. 82, cit in Gombrich [1970] 1983, p. 229].



Peter Paul Rubens, *Ratto di Proserpina*, olio su tela, 1636-1637, Madrid, Museo del Prado.

Ma le preformazioni di tavola 5 compaiono ancora nei pannelli 75 e 76: il tema del compianto funebre anticipa la contemplazione anatomica del corpo nei primordi dell'età della scienza; le immagini devozionali della Vergine che protegge il piccolo Gesù nel ritorno dal Tempio o durante la fuga in Egitto fanno rivivere anche nel Nord post-riformistico la cura affannosa dell'antica Niobe.

Nella terz'ultima tavola dell'Atlante - appena prima degli ultimi due pannelli che riprendono in chiave tutta attuale una possibile ridefinizione delle coordinate occidentali di sacro e profano, pagano e cristiano, antichità e modernità - per un'ultima volta compaiono gli “engrammi tiasotici” [*Grundbegriffe*, I, *Notizbuch*, 1929, p. 26, cit. in Gombrich [1970] 1983 p. 215] delle preformazioni antiche colte da Warburg nell'*imagerie* contemporanea. Di nuovo e per un'ultima volta in tavola 77 compaiono le preformazioni di tavola 5: la madre assassina, l'angelo, la menade come figure del *pathos* dionisiaco che erompe non solo nelle opere d'arte ma anche nella concreta vita in movimento del giorno d'oggi, non più fissata nella scultura in marmo ma catturata dallo scatto quasi casuale dell'apparecchio fotografico. Lo scarto che conduce dal *Nachleben* dell'Antico al *Leben* contemporaneo in ambito figurativo – “il tentativo, certo problematico, di una sinossi di senso della vita e di stile artistico” [Warburg [1907] 1966, 1996, p. 246] – è forse il lascito paideutico insieme più ‘classico’ e più temerario del metodo-Warburg: “Ogni coscienziosa analisi comparativa dell'influsso dell'antichità è anche un contributo all'autoeducazione dello spirito europeo” [Warburg [1908] 1970, 2003, p. 166].



Immagine devozionale della 'Madonna del soccorso', inizi XX secolo.

### English abstract

In *Mnemosyne's* plate 5, the ancient repertoire of emotional precoinages of panic, defense, fury is embodied in mythical female figures starting from Cybele, the archetypal mother. In this panel the emotive formula of the fleeing woman is embodied by the Niobides and Myrrha. Plate 5 displays the images of both the dispossessed mother (Niobe) and the murderous mother (Medea), in her double-edged attitude of frenzy and self-restraint. Frenzied mothers and women are prominent figures in this montage, presented as Maenads in Pentheus' and Orpheus' myths. Plate 5 also introduces the theme of the descent to the underworld in exemplary mourning scenes for the death of Alcestis, Protesilaos, Meleager, and in the scene of the rape of Proserpina. All of these themes and figures are evoked as 'ghost-images' in the following plates of the *Atlas*, as 'revenants' from Antiquity to Renaissance art.

### Sigle

AWO Aby Warburg, *Opere*, Torino 2008

GS *Gesammelte Schriften. Studien Ausgaben*, a c. di H. Bredekamp, M. Diers, K.W. Forster, N. Mann, S. Settis, M. Warnke, Berlin 1998

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

WIA Warburg Institute Archive

### Fonti

WARBURG [1905] 1966, 1996

A. Warburg, *Dürer und die italienische Antike*, "Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg, Oktober 1905", Leipzig 1906 (GS I, pp. 443-449, 623-625; *Dürer e l'antichità italiana*,

RPA, pp. 193-200; Renewal, pp. 552-558; AWO I.1, pp. 403-424)

WARBURG [1907] 1966, 1996

A. Warburg, *Francesco Sassetti's letztwillige Verfügung*, in *Kunstwissenschaftliche Beiträge August Schmarsow gewidmet*, Leipzig 1907 (GS I, pp. 127-158, 353-365; *Le ultime volontà di Francesco Sassetti*, RPA, pp. 211-246; Renewal, pp. 223-262, 451-466; AWO I.1, pp. 425-484)

WARBURG [1908] 1970, 2003

A. Warburg, *Die antike Götterwelt und die Frührenaissance im Norden und im Süden*, 1908 [WIA III.73], resoconto in "Mitteilungen des Vereins für hamburgische Geschichte" XXIX, 1909, p. 162 (resoconto in GS I, pp. 451-454, 626; Renewal, pp. 559-560, 731; *Il mondo degli antichi dèi e il primo Rinascimento al Nord e al Sud*, AWO I.1, pp. 499-504), cit. in E.H. 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, p. 166

WARBURG [1914] 1966, 1996

A. Warburg, *Der Eintritt der antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance*, resoconto in "Kunstchronik" n.f. 25, 33, 8 maggio 1914 [WIA III.88], (resoconto in GS I, pp. 173-176, 367; Renewal, pp. 271-273, 468; *L'ingresso dello stile ideale anticheggiante nella pittura del primo Rinascimento*, RPA, pp. 283-307; tr. inglese in *Art History as cultural History. Warburg's Projects*, a c. di R. Woodfield, G+B Arts International, Abingdon, Marston, Amsterdam 2001, pp. 7-31; ed. rivista in AWO I.1, pp. 583-683)

WARBURG [1923] 1970, 2003

A. Warburg, appunti per la conferenza *Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika*, Kreuzlingen, aprile 1923 [WIA III.93], cit. in E.H. 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, p. 193

WARBURG *Allgemeine Ideen* [1927] 1970, 2003

*Allgemeine Ideen*, Notizbuch, 1927, p. 20 cit. in E.H. 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, p. 215

WARBURG *Bayonne* [1927] 1970, 2003

*Bayonne*, Notizbuch, 1927, p. 82, cit. in E.H. 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, p. 229

WARBURG [1928] 1991

A. Warburg, *Kulturwissenschaftliche Methode. Schlussübung*, appunti per il seminario invernale 1927-1928, febbraio 1928 [WIA III.113.6 e 113.4.1]; in B. Roeck, *Aby Warburg Seminarübungen über Jacob Burckhardt im Sommersemester 1927*, "Idea" 10, 1991, pp. 88-89; tr. it. *Sul metodo*, in "La Rivista di Engramma"; tr. it. di M. Ghelardi *Il metodo della scienza della cultura. Esercitazione finale*, in AWO I.2, pp. 911-918

WARBURG [1929] 1970, 2003

*Grundbegriffe*, I, Notizbuch, 1929, p. 3; cit. in E.H. 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, pp. 213-215

WARBURG [1929] 1984

A. Warburg, *Manet's "Déjeuner sur l'herbe"*. *Die vorprägende Funktion heidnischer Elementargottheiten für die Entwicklung moderner Naturgefühls*, bozza di testo, 1928-1929 [WIA III.116]; prima versione del testo collazionata per il cosiddetto *Geburtsstagsatlas*, a c. di G. Bing, E.H. Gombrich, F. Saxl, 1937 [WIA III.109]; tr. it. di G. Carchia, *Il "Déjeuner sur l'herbe" di Manet. La funzione prefigurante delle divinità pagane elementari per l'evoluzione del sentimento moderno della natura*, "autaut" 199-200, 1984, pp. 40-45

WARBURG *Einleitung* [1929] 2002

A. Warburg, *Einleitung*, bozza di testo introduttiva a *Mnemosyne*, giugno 1929 [WIA III.102.3-4]; prima versione del testo collazionata per il cosiddetto *Geburtsstagsatlas*, a c. di G. Bing, E.H. Gombrich, F. Saxl, 1937 [WIA III.109]; *Einleitung zum Mnemosyne-Atlas*, in *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst*, a c. di I. Barta-Fliedl, C. Geissmar-Brandt, Residenz Verlag, Salzburg-Wien 1992, pp. 171-173; tr. it. di G. Sampaolo in *Mnemosyne. L'Atlante della Memoria di Aby Warburg*, materiali a c. di I. Spinelli, R. Venuti, Artemide edizioni, Roma 1998, pp. 23-26 (traduzione qui utilizzata); versione del testo basata su P. van Huisstede, *De Mnemosyne Beeldatlas van Aby Warburg: een laboratorium voor beeldgeschiedenis*, Proefschrift ter verkrijging van de graad van Doctor aan de Rijksuniversiteit te Leiden, 3 dicembre 1992, in [www.mnemosyne.org](http://www.mnemosyne.org); (GS II.1, pp. 3-6; AWO II.1, pp. 3-5; AWO I.2, pp. 817-828); ed. critica in *Aby M. Warburg. Mnemosyne Materialien*, a c. di W. Rappl, G. Swoboda, W. Pichler, M. Koos, Munich-Hamburg 2006; ora in *Aby Warburg. Opere. Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, a c. di Maurizio Ghelardi, Torino 2002, pp. 3-5

## Bibliografia critica

EHRINGHAUS 2005

Horst Ehringhaus, *Götter, Herrscher, Inschriften: Die Felsreliefs der hethitischen Grossreichszeit in der Türkei*, Mainz 2005

FORSTER 2002

Kurt W. Forster, *Aby Warburg cartografo delle passioni*, in Kurt W. Forster, Katia Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, Milano 2002, pp. 3-52

GOMBRICH [1970] 1983

Ernst Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Milano 1984

HURTTIG, KETELSEN 2012

Marcus Andrew Hurrting, Thomas Ketelsen (hrsgg.), *Die entfesselte Antike. Aby Warburg und die Geburt der Pathosformel*, Köln 2012

ZANKER 2008

Paul Zanker e Björn C. Ewald, *Vivere con i miti. L'iconografia dei sarcofagi romani*, Milano 2008

## Nota

\*Tavola 5 è stato il primo pannello del *Bilderatlas* analizzato nel 2000 dal Seminario di Tradizione classica coordinato da Monica Centanni. La stesura del presente saggio non sarebbe stata possibile senza il tenace lavoro di approfondimento sull'Atlante proseguito negli anni, i cui esiti trovano pubblicazione nella "Rivista di Engramma".

In particolare su tavola 5 si vedano in "Engramma" i contributi:

Madre della vita, madre della morte. Figure e Pathosformeln

n. 1, settembre 2000

Mostra Mnemosyne, Venezia 2004 – Tipologie di preformazioni antiche 2. Dalla Magna Mater alla Mater dolorosa: figure femminili del pathos dionisiaco

n. 35, agosto/settembre 2004

Progetto Mnemosyne. Prototipo per una mostra sull'Atlante

Atlante di Aby Warburg: tavola 5

n. 35, agosto/settembre 2004; già in: n. 26, luglio/agosto 2003



pdf pubblicato da Associazione Culturale Engramma  
a cura di Centro studi classicA luav  
Venezia • ottobre 2012

[www.egramma.it](http://www.egramma.it)