

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 *Kriegsfiabel* 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

ALESSANDRA PEDERSOLI

Riemersione, infezione/afezione, invasione/protagonismo, ritorno  
Figure *en grisaille* nel *Bilderatlas Mnemosyne* di Aby Warburg (tavole 37, 44, 45 e 49)

La pittura *en grisaille* come veicolo per la riemersione dell'antico nell'arte del Quattrocento trova un luogo ideale di riflessione e di confronto ermeneutico nell'*Atlante di Mnemosyne* piuttosto che negli scritti pubblicati da Aby Warburg. Il tema è introdotto nel saggio sulle ultime volontà di Francesco Sassetti del 1907, ma è nell'*Atlante* che lo studioso ha occasione di riannodare i fili del discorso introdotto, ma poi presto interrotto. Si tratta di uno spunto che torna vivo e urgente nei suoi studi proprio negli anni delle composizioni del *Bilderatlas*: a conferma della individuazione del tema è un intero quaderno di appunti sulla *grisaille* conservato a Londra, nel Warburg Institute Archive, datato al 1928-29.

La riflessione sulla pittura in chiaroscuro è centrale in quattro tavole dell'*Atlante*: 37, 44, 45 e 49: in ciascun montaggio il tema della 'scultura dipinta' si intreccia in un diverso intreccio con gli altri temi sviluppati nel pannello, offrendo diverse prospettive di approfondimento su questa particolare modalità di espressione della riemersione dell'antico nel Rinascimento.

L'arte della pittura in monocromo era già nota a Plinio che la colloca in una seconda fase nell'evoluzione della tecnica artistica: agli inizi un'unica linea a circondare la figura umana, poi la colorazione in campiture monocrome: "De pictura initiis incerta nec instituti operis quaestio est. Aegyptii sex milibus annorum aput ipsos inventam, priusquam in Graeciam transiret, adfirmant, vana praedicatione, ut palam est; Graeci autem alii Sicyone, alii aput Corinthios repertam, omnes umbra hominis lineis circumducta, itaque primam talem, secundam singulis coloribus et monochromaton dictam, postquam operosior inventa erat, duratque talis etiam nunc." [Plinio, *Nat. Hist.* XXXV, 15]

Charlotte Schoell-Glass ricorda il passo di Plinio introducendo una comunicazione dedicata alla *grisaille* negli studi di Aby Warburg [SCHOELL-GLASS 1991, p. 200] Ma più in generale il tema della *grisaille* negli studi di storia dell'arte rinascimentale, se si escludono sporadici contributi dedicati ad alcuni artisti [SMITH 1959, SULZBERGER 1962, BLUMENRÖDER 1990, DEMEURE 1993, SCHÄFFNER 2009], non è ancora stato studiato nel suo complesso. Sulla scorta dello studio e degli interrogativi lasciati aperti da Schoell-Glass, la questione da indagare, mediante un vaglio sistematico di tutti gli scritti di Warburg, editi e inediti, ma soprattutto mediante un'analisi precisa delle tavole di *Mnemosyne*, è cosa possa aver suscitato l'interesse di Warburg per la pittura *en grisaille* [SCHOELL-GLASS 1991, p. 203]. Su tutti sarà da studiare l'inedito taccuino denominato *Grisaille* che compila in parallelo al montaggio delle tavole.

Come si diceva, fra gli studi editi in vita, è nel saggio sul testamento di Francesco Sassetti che Warburg affronta con maggior ampiezza il tema della pittura *en grisaille*. Dopo aver descritto le vicende biografiche del mercante, il suo lascito testamentario e la cappella destinata alla sua sepoltura, Warburg descrive in quali 'condizioni' l'antico può riemergere per mano del Ghirlandaio in un contesto ancora legato alla tradizione 'medievale', ma già, insieme, aperto e

curioso delle novità ispirate alla riscoperta dell'antico. Le figure *en grisaille*, sono una sorta di presenza fantasmatica: ombre pagane, all'interno di contesti religiosi coi quali difficilmente riescono a conciliarsi.

“Dopo aver illustrato così inequivocabilmente i sentimenti ortodossi del fondatore contrapponendo, all'entusiasmo pagano per il gesto vivace, il David, il ciclo natalizio delle Sibille e la leggenda di San Francesco, il Ghirlandajo poteva ora elaborare nella cappella anche l'arte profana dell'impresa di Sasseti in genuino stile antico-patetico. Nell'interregno delle ombre, ancora sotto il santo, eppure già sopra i demoni della natura scatenati, nei triangoli sopra le nicchie sepolcrali emergono, in chiaroscuro grigio, scene della vita guerriera di imperatori romani, copiate fedelmente da monete imperiali romane [...]. La posizione iconologica di queste figure in chiaroscuro grigio è chiara in base alle argomentazioni fatte sin qui; esse rientrano nella cerchia di quei simboli dell'equilibrio fra energie diverse, senza che sia ancora concesso ad esse, costrette a rimanere come ombre sotto il Santo, anche il privilegio di intervenire direttamente nel placido realismo del Ghirlandajo fino a trasformare il suo stile mediante l'eloquenza mimica della loro virtus romana. Questo mi sembra simbolico della funzione ritardante della civiltà sassettiana nel mutamento dello stile dal Medioevo al maturo Rinascimento, poiché già pochi anni dopo nel Ghirlandajo si compì il mutamento”. [WARBURG [1907] 1966, pp. 244-245]

È nell'evoluzione dell'opera del Ghirlandaio, e in particolare nell'evoluzione dell'uso che l'artista fa della pittura *en grisaille*, dunque, che Warburg riconosce un caso esemplare di mutamento nell'approccio all'antico, ormai non più relegato solo “nell'interregno delle ombre”, ma pronto a esplodere nella sua carica eversiva:

“Nella cappella Tornabuoni emerge in chiaroscuro grigio la medesima adlocutio accanto a un bassorilievo di battaglia sull'arco di trionfo nello sfondo della Strage degli innocenti; e se si osserva qui più da vicino l'appassionato dramma delle donne e dei soldati in lotta, il linguaggio dei loro gesti, che in apparenza erompe così spontaneo, si rivela come pathos guerresco romano, richiamante i rilievi traianei dell'arco di Costantino.” [WARBURG [1907] 1966, p. 245]

Per la riemersione delle figure all'antica un presupposto imprescindibile è la progressiva diffusione nelle botteghe degli artisti di taccuini di disegni con studi e copie ‘dal vero’ delle opere classiche accessibili, che fornirono da subito un repertorio inesauribile per lo studio e la riproposizione delle figure in movimento ‘all'antica’ (si veda il saggio di Giulia Bordignon in questo numero di “Engramma”).

“Il Ghirlandajo possedeva, a quanto ci è noto, come Giuliano da Sangallo, un libro di disegni archeologici: e mediante le forme patetiche di questi disegni egli cercò di ispirare alla prosa Tornabuoni lo stile più elevato di una mobilità ideale antica, giacché proprio a quell'epoca i libretti dell'antica mimica patetica non si lasciavano più trattenerne a una pia distanza. Ora comprendiamo che cosa sintomaticamente significhi l'arco di trionfo nello sfondo dell'Adorazione, sotto il quale passa il seguito dei tre Re Magi in movimento anticheggiante: la risposta di un gusto rinascimentale della forma movimentata di fronte all'interesse illustrativo, ‘pro voto’, di una pietà medievale, che qui invoca perfino l'antichità ridestata addirittura come testimone della sua caducità dinanzi al neonato dominatore del mondo della cristianità.” [WARBURG [1907] 1966, p. 246]

L'attrito innescato dall'incontro del gusto anticheggiante con la tradizione medievale si risolve paradigmaticamente secondo Warburg nella pala con l'*Adorazione dei magi* che Francesco Sasseti commissiona a Ghirlandaio a completamento del programma iconografico per la sua Cappella.

“Francesco Sasseti poteva dunque in buona fede ostentare la sua devozione cristiana in questo dipinto, davanti ai mirabilia romani, non perché quale pastore ingenuo, privo di comprensione dinanzi alle strane pietre tutt'attorno, dicesse le sue preghiere, ma perché credeva di aver scongiurato quegli spiriti paurosamente vivi, per così dire, inserendoli nella solida architettura del pensiero cristiano medievale. Che questo ottimistico tentativo di subordinazione di fatto significasse davvero una prova critica di resistenza, egli – prima di Savonarola – non poteva presentire.” [WARBURG [1907] 1966, p. 246]

Nella conferenza su Ghirlandaio e l'antico che terrà nel suo ultimo anno di vita, Warburg ribadisce la sua posizione, sottolineando l'importanza dell'influenza dell'arte votiva fiamminga:

“Nella istintiva consapevolezza di queste onde oscillatorie spirituali, egli [*scil.* Ghirlandaio] introduce come fattori costitutivi dello stile dei valori limite espansivi: il polo dell'Antico che intensifica il linguaggio dei gesti, e il polo della quiete tipico del quadro votivo nordico. In tal modo, lo specchio spirituale nordico trasfigura la preghiera dei suoi commercianti fiorentini in una devozione simile a quella dei pastori, mentre al contrario l'Antico patetico conferisce alla vita e alla morte un carattere eroico.” [WARBURG [1929] 2008, p. 833].

Ciò che viene sottolineato è l'uso simbolico della tecnica pittorica [SCHOELL-GLASS 1991, p. 205]. L'esilio delle forme e dei temi dell'antichità nel “regno delle ombre” (“*im Schattenreich*”)

della pittura *en grisaille* nel progetto iconografico per Sassetti si configura come un ponte teso tra la resistenza della vecchia cultura e lo spirito dei nuovi tempi.

Negli scritti editi di Warburg la riflessione sulla *grisaille* si esaurisce qui, se si esclude una breve digressione a proposito delle pitture in monocromo della cappella Sassetti in relazione ai rilievi dell'arco di Costantino e alle fonti numismatiche nel saggio che dedica all'ingresso dello stile ideale anticheggiante:

“Negli angoli della parete sopra la nicchia tombale si trovano, ad imitazione di monete antiche, scene della vita di un imperatore dipinte in chiaroscuro grigio dal Ghirlandajo; questi, seguendo probabilmente l'ispirazione di Giuliano che era buon conoscitore dell'archeologia, le pose a richiamare la virtù di Francesco.” [WARBURG [1914] 1966, p. 298]

Il tema ritornerà anni dopo negli studi preparatori per le tavole dell'Atlante: come riporta Ernst Gombrich nella *Biografia intellettuale*, lo studioso amburghese negli ultimi anni di vita cominciò a compilare un quaderno di appunti intitolato *Grisaille* [GOMBRICH [1970] 2003, p. 213]. Si tratta di un taccuino costituito da 48 fogli; le date degli appunti vanno dal 26 dicembre 1928 e si interrompono il 22 luglio 1929, circa tre mesi prima della morte [SCHOELL-GLASS 1991, p. 206, n. 14].

In questi ultimi appunti Warburg riprende l'idea di base sviluppata nel saggio sul testamento di Francesco Sassetti, puntualizza e verifica alcune riflessioni, le aggiorna e tenta una rielaborazione sintetica col fine di inserirle nel sistema Atlante. Nel notebook *Grisaille* si legge in estrema sintesi:

Bilderatlas. *Grisaille* = arkadischer Seelenraumbekenner. Primitiv einfältiges, primitiv tatkräftiges Menschentum im Wunschraum [Grisaille nota cit. in Schoell-Glass 1991, p. 199] Atlante. *Grisaglia* = Seguace arcadico del luogo dell'anima. Umanità primitivamente semplice, primitivamente energetica (ma anche efficace) nello spazio del desiderio.

*Grisaille* quindi come forma 'primitiva' di travaso delle emozioni, della forza che esplora e declina lo spazio del desiderio. Un altro appunto di Warburg tratto dal quaderno sulla *grisaille* evidenzia la pericolosità e la distruttività 'in potenza' delle figure antiche imprigionate nelle sculture dipinte, a proposito degli affreschi di Filippino Lippi della Cappella Strozzi in Santa Maria Novella a Firenze:

Flor. Cap. Strozzi, Filippino Lippi. In *Grisaille* stehen die Sphinx-Monstra überall herum wie Handgranaten/Spartöpfe des dämonischen Überfallkommandos.  
*Grisaille* – Graumalerei, die nur Grautöne verwendet, vornehmlich zur illusionistischen Nachahmung von Plastik. (*Grisaille*, nota del 7 giugno 29 cit. in Spinelli, Venuti 1988, p. 63).  
Firenze, Cappella Strozzi, Filippino Lippi. In *grisaille* stanno i mostri-sfinge tutt'intorno come bombe a mano/salvadanai della truppa d'assalto demonica.  
*Grisaille* – pittura grigia, che utilizza solo il tono grigio, specialmente a imitazione illusionistica della scultura.

Nei riquadri con la *Resurrezione di Drusiana* e in *San Filippo apostolo evoca il mostro dal tempio di Marte di Hierapolis* l'artista fiorentino riempie le strutture architettoniche dello sfondo con immagini di Sfingi, che sorvegliano la scena, ma pronte a scendere in campo. Come sottolinea Marianna Gelussi nella sua tesi di laurea specialistica dedicata alla Tavola 37 di *Mnemosyne*, dagli ultimi appunti di Warburg si evince che l'idea iniziale dello studioso della *grisaille* come “luogo in cui incombono i demoni antichi” rimane in sostanza inalterata dalla pubblicazione del saggio su Sassetti agli anni di redazione dell'Atlante [GELUSSI 2002, p. 26]. Ma è altresì possibile tracciare in *Mnemosyne* un percorso in cui lo studioso propone in alcune tavole un organico discorso per immagini, in cui diversi momenti e modi in cui questi demoni ora riemergono, ora si contraggono, ora divengono protagonisti sulla scena.

## Riemersione

Nel *Bilderatlas Mnemosyne* l'argomento della pittura *en grisaille* è introdotto in Tavola 37. Il tema principale di questo montaggio, come si evince dagli appunti che Warburg e i suoi collaboratori avevano predisposto a corredo delle immagini, riguarda la riemersione dell'antico, e in particolare la riemersione del classico in pittura attraverso la mediazione della scultura e del disegno archeologico.



1. *Mnemosyne*, tavola 37 / Gaudenzio Ferrari, *Cristo nel palazzo di Pilato*, particolare delle *Storie della vita di Cristo*, affresco, 1507-1513, Varallo, S. Maria delle Grazie / Jacopo Bellini, *Flagellazione di Cristo*, disegno a penna, 1430-1450, fol. 8r, Paris, Musée du Louvre / Vittore Carpaccio, *La presentazione della Vergine al tempio*, 1505-1506, Milano, Pinacoteca di Brera / Particolare *en grisaille* dalla *Presentazione con le Fatiche di Ercole*

### Questi gli appunti di Warburg:

Eindringen der Antike als Plastik. Archäologische Zeichnung (Giusto da Padova, Pisanello). Grisaille = Gemalte Plastik. Reiterstandbild. Schlangenmann (Zeichnung) Herkuleskämpfe (Pollaiuolo); Stich, Rüstung [Relief] statuarisches Gemälde. Hercules u. Nessus = Freiwerden des Temperaments im Zusammenhang m. anderen Raubscenen. Tänzerfries des Pollaiuolo

Irruzione dell'antico come scultura. Disegno archeologico (Giusto da Padova, Pisanello). Grisaille = scultura dipinta. Statua equestre. L'uomo dei serpenti (disegno) Combattimenti di Ercole (Pollaiuolo); Incisione, armatura (rilievo), dipinto scultoreo. Ercole e Nessus = liberazione del temperamento in connessione con altre scene di ratto. Fregio dei danzatori di Pollaiuolo

Osservando la scelta delle immagini operata da Warburg si comprende come per lo studioso la ripresa delle forme all'antica sia tutt'altro che pacifica e serena: è un vero e proprio "irrompere", uno sprigionarsi di energia, quasi uno scontro violento e drammatico, in cui il movimento delle masse muscolari e degli accessori (vesti, capelli) appare esibito e volutamente intensificato.

La scultura, anche se in Tavola 37 compare in un'unica opera (il busto in terracotta dipinta di Antonio Pollaiuolo conservato al Bargello), è presente in tutto il montaggio. È attraverso lo studio e l'applicazione del disegno archeologico dai sarcofagi tardoantichi, dichiarata nell'incipit della tavola, che le forme del pathos antico penetrano nella cultura visuale degli artisti del Quattrocento. Ma la scultura antica, di cui non vi sono esempi nella tavola (i modelli antichi costituiscono infatti le preconiazioni patetiche presentate nelle prime tavole dell'*Atlante*: si veda il percorso II nell'*Iter per labyrinthum* proposto in "Engramma" per *Mnemosyne*), non è solo evocata nella copia dal vero dei disegni: è soprattutto rielaborata, reinventata, nella citazione *en grisaille*.

Nella sequenza dei montaggi del *Bilderatlas*, le tavole 37, 38 e 39 affrontano in *nuce* il manifestarsi di un nuovo linguaggio patetico di derivazione classica, che si impone in netta rottura con la tradizione cortese di cui il primo Quattrocento è ancora imperniato. La pittura *en grisaille*, il disegno dall'antico e la definizione di alcune *Pathosformeln* sono i temi cardine che si intrecciano nelle tre tavole [si veda il percorso V nell'*Iter per labyrinthum*].

In tavola 37, accanto alla serie di disegni dall'antico con il *Trionfo di Dioniso, Satiri e Menadi*, derivanti da un sarcofago neoattico di Ercolano, ora conservati al Museo Nazionale di Napoli, è inserita la riproduzione di un'opera di Gaudenzio Ferrari: *Cristo nel palazzo di Pilato*. Si tratta di uno dei riquadri che l'artista lombardo realizzò per il tramezzo con le *Storie della vita di Cristo* della chiesa di Santa Maria delle Grazie di Varallo, affreschi eseguiti tra il 1507 e il 1513.

La scena evangelica è raffigurata in un interno 'classico', in cui le architetture, visibilmente fuori scala rispetto ai personaggi, evocano un palazzo ideale, costituito da strutture trabeate e a

volta, decorate da sculture e bassorilievi. È proprio il bassorilievo nella lunetta centrale *en grisaille* ad attrarre l'attenzione, raffigurando una scena drammatica: la morte di Laocoonte e dei suoi figli tra le spire di due serpenti. La fine tragica del sacerdote troiano, che tenta invano di divincolarsi dalla morsa dei rettili, è un'immagine che diventa celebre nel Rinascimento a seguito della scoperta nel gennaio 1506 in Roma del gruppo scultoreo del Laocoonte (sulla scoperta e la fortuna di Laocoonte si rimanda ai contributi pubblicati e indicizzati tematicamente in "Engramma"). Il dramma della passione di Cristo nel dipinto di Gaudenzio Ferrari è tutta demandata al riquadro *en grisaille* con Laocoonte.

La *Flagellazione di Cristo* è il soggetto del disegno di Jacopo Bellini che Warburg colloca accanto all'affresco di Varallo. L'opera, datata 1430-1450, è ora conservata al Louvre, e rappresenta l'episodio evangelico della passione posta al centro, ma in secondo piano di là di un arco voltato, con decorazioni a rilievo d'ispirazione romana. Ai lati dell'arco Bellini colloca due tondi che idealmente rimandano ai tondi scultorei degli archi onorari e trionfali romani. I soggetti raffigurati, come nel caso precedente, sono di derivazione antica e rappresentano *Ercole con l'arco teso*, nell'atto di scagliare una freccia a destra e il *centauro Nesso con Deianira* a destra. Osservando le figure in primo piano nel disegno è facile osservare come le posture dell'uomo che incede da sinistra e il cavaliere da destra, siano riprese proprio dai tondi, in un'ideale 'colloquio' con la fonte antica.

Il tema dell'inclusione nelle opere pittoriche di decorazioni a finto rilievo prosegue in Tavola 37 con altre tre opere, collocate nel montaggio in posizione speculare rispetto alle prime due. Lungo il margine sinistro della tavola Warburg colloca il telero con *La presentazione della Vergine al tempio* di Vittore Carpaccio, ora alla Pinacoteca di Brera, realizzato tra il 1505 e il 1506. Il dipinto, già appartenente al ciclo con le *Storie della Vergine* per la Scuola degli Albanesi a Venezia, raffigura il racconto apocrifo in cui Maria fanciulla sale le scale del tempio per iniziare la sua formazione. In primo piano è raffigurata la struttura della scala in cui è collocato un bassorilievo all'antica dove si riconosce una scena con figure in combattimento. Osservando con attenzione si possono riconoscere alcuni episodi dalle fatiche di Ercole: *Ercole che uccide l'Idra di Lerna*, *Ercole con il cinghiale di Erimanto sulle spalle*, *Ercole e il Leone di Nemea ed infine Ercole che cattura il Toro di Creta* [GELUSSI 2002, p. 14].

Aprè la serie un dipinto dell'artista marchigiano Giovanni Boccati, la tavola con *Madonna e angeli*, nota anche come *Madonna dell'orchestra*, ora conservata nella Biblioteca Nazionale dell'Umbria di Perugia e datata 1448. L'iconografia del dipinto, di impianto ancora tardo-gotico, presenta la Vergine in trono con il bambino in grembo circondata da angeli musicanti. La struttura del trono e del baldacchino sovrastante rivela un complesso disegno geometrico in cui sono alternati finti marmi ed elementi architettonici come colonnine, fregi dentellati e cornici modanate. Nella parte superiore della struttura l'artista inserisce un fregio con figure di putti a cavallo e in armi che si danno battaglia; il particolare della finta scultura in marmo bianco con sfondo azzurro, è dallo stesso Warburg estrapolato dall'opera, ingrandito e collocato all'interno del montaggio.



2. Giovanni Boccati, *Madonna e angeli*, seconda metà del sec. XV, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria / Particolare *en grisaille* con *Scena di battaglia*. Lorenzo Costa, *San Gerolamo*, dipinto su tavola, 1485 ca., Bologna, San Petronio, Cappella de' Castelli

Chiude il lato sinistro del pannello la riproduzione del dipinto di Lorenzo Costa con *San Gerolamo*, risalente al 1485 ca. e conservato nella Cappella de' Castelli in San Petronio a Bologna. Il santo è raffigurato seduto su uno scranno decorato da statuette e bassorilievi, entro un'architettura voltata a crociera con clipei in cui si riconoscono figure all'antica.

Nei dipinti inseriti nel montaggio, tutti di soggetto sacro, le decorazioni a finto rilievo appaiono isolate e contenute entro i rigidi confini definiti dagli spazi decorati delle architetture. Per Warburg le figure *en grisaille* rappresentano quindi una sorta di “compromesso per l'intrusione del pathos antico nelle scene di devozione cristiana” [CENTANNI, MAZZUCCO 2002, p. 120]. Le cornici scenografiche agli episodi narrati nei dipinti sono il luogo prediletto dagli artisti per ‘sfogare’, e nel contempo contenere, il proprio bisogno di movimento e tensione patetica. La scultura è qui imitata nella pittura, ma resta comunque, presente o allusa, la sua materia plastica, fisicamente diversa dalla materia pittorica.

### Infezione/affezione

Il tema della rappresentazione di figure all'antica *en grisaille* nei dipinti sacri del Quattrocento ritorna nel montaggio di Tavola 44. L'antico qui penetra ‘in controluce’ in scene apparentemente incongrue [CENTANNI, MAZZUCCO 2002, p. 131], ma con forza tale da dare il via a un'infezione difficilmente reversibile: come un virus, le forme antiche divengono ben presto endemiche nell'arte del Quattrocento italiano. In particolare si tratta di opere del Rinascimento fiorentino tutte provenienti dalla bottega di Domenico Ghirlandaio e legate a due committenze molto importanti: i Sassetti e i Tornabuoni.



3. *Mnemosyne*, Tavola 44 / Giuliano da Sangallo, *Sepolcro di Francesco Sassetti*; *Sepolcro di Nera Corsi Sassetti*, 1486, Firenze, Santa Trinita, Cappella Sassetti / Domenico Ghirlandaio, Affreschi *en grisaille* dal monumento funebre di Francesco Sassetti (*Generali in conversazione*, *Adlocutio*) e di Nera Corsi Sassetti (*Trionfo dell'imperatore sulla quadriga*, *Decursio*) 1479-1486, Firenze, Santa Trinita, Cappella Sassetti

Le riproduzioni poste da Warburg in apertura alla tavola appartengono all'apparato decorativo per il monumento funebre di Francesco Sassetti e della moglie Nera in Santa Trinita a Firenze. Le due tombe ad arcosolio, ricavate nelle pareti laterali della cappella, furono realizzate da Giuliano da Sangallo attorno al 1486 e constano di due sarcofagi in pietra di paragone inseriti nel complesso sistema decorativo della cappella, sulle cui pareti campeggiano le *Storie della vita di San Francesco* e la pala con l'*Adorazione dei Magi* eseguite dal Ghirlandaio e dalla sua bottega.

L'iconografia del compianto sul corpo dell'eroe che Warburg colloca nell'angolo superiore della tavola con il sarcofago di Meleagro di Palazzo Montalvo a Firenze, è ripresa nei particolari a bassorilievo del fregio inferiore dell'estradosso della cornice in pietra serena della tomba del banchiere. Nei due rilievi, inframmezzati dal clipeo con il profilo del defunto, si riconoscono due episodi distinti: la *Morte di Francesco Sassetti* e una *Teoria di putti* (o *Sacrificio di eroti*). Nel montaggio è inserito solo il particolare del compianto sul defunto, in diretta relazione col sarcofago romano, ma per entrambi gli episodi l'artista fiorentino si mette in gara, sul medesimo campo 'tecnico' dell'arte del bassorilievo, con la sua fonte antica. Si legge nel saggio dedicato a Francesco Sassetti:

"Oramai non vi è dubbio di dove a queste creazioni sia giunto il travolgente linguaggio della vita in movimento. I sarcofagi pagani romani, un sarcofago con putti e uno con Meleagro, dai cui bassorilievi i gai geni impararono i loro infantili giuochi di guerra, e i superstiti in lutto attorno alla salma di Sassetti impararono l'ormai bandito orgiasmo di uno sfrenato lamento funebre, si trovano tutt'ora in Firenze." [WARBURG [1907] 1966, p. 242]

La stessa affezione per le figure di derivazione antiquaria si ritrova nei pennacchi ai lati dell'arcosolio dove sono raffigurati – questa volta 'in pittura' – esempi di *virtus romana*. I dipinti *en grisaille*, realizzati da Domenico Ghirlandaio e della sua bottega tra il 1479 e il 1486, fanno parte del complesso sistema decorativo della cappella che si sviluppa lungo le pareti, la volta e la cornice esterna.

La prima decorazione in chiaroscuro che Warburg isola dal ciclo e colloca in posizione incipitaria alla tavola, proviene dalla tomba di Nera e raffigura due soldati al galoppo accompagnati dalla scritta DECURSIO S C. È possibile riconoscere la medesima iconografia in un sesterzio di Nerone in cui compare la medesima iscrizione nel verso DECURSIO S C, dove è raffigurato l'imperatore a cavallo che sorregge una lancia, seguito da un altro soldato. Non ci è noto se la moneta era conosciuta da Ghirlandaio e dalla sua cerchia, ma sta di fatto che il dipinto ricalca appieno l'iconografia numismatica.



4. Ghirlandaio, affreschi *en grisaille* dal monumento funebre dei coniugi Sassetti (*Trionfo dell'imperatore sulla quadriga, Decursio, Adlocutio*) / Dupondio in bronzo di Caligola (37-41 d.C.) che celebra il *Triumphus* del padre Germanico del 17 d.C. / Sesterzio di Nerone con scena di *Decursio* (65 d.C.) / Moneta di Gordiano III con scena *Adlocutio* (238 d.c.)

Lo stesso avviene per l'altro particolare *en grisaille* che Warburg pone in sequenza al precedente e che, anche in questo caso, estrapola dalla decorazione della parete in cui è collocata la tomba di Nera. Nel dipinto è raffigurato un generale su di una biga trainata da una quadriga a passo di trotto con la scritta GERMANICUS CAESAR SIGNIS RECET (sic!); il medesimo soggetto è presente su un dupondio in bronzo raffigurante nel recto il ritratto di Germanico e nel verso il generale sulla biga. La moneta, che ricorda il *triumphus* del condottiero avvenuto nel 17 a seguito delle vittoriose campagne sui Germani, riporta la scritta GERMANICVS CAESAR nel recto e SIGNIS RECEPT DEVICTIS GERMAN nel verso.

La serie delle raffigurazioni *en grisaille* in Tavola 44 prosegue con i due dipinti posti accanto alla tomba di Francesco Sassetti: nel primo due figure di soldati che disquisiscono tra loro e la scritta CAES AUG S C, nel secondo una scena marziale in cui il generale parla all'esercito dall'alto di un podio e la dicitura ADLOCUTIO. Per quest'ultimo particolare Warburg aveva identificato nel verso di una moneta di Gordiano III la possibile fonte per l'iconografia [WARBURG [1907] 1966, p. 245].

“La posizione iconologica di queste figure in chiaroscuro grigio è chiara [...] esse rientrano nella cerchia di quei simboli dell'equilibrio fra energie diverse, senza che sia ancora concesso ad esse, costrette a rimanere come ombre sotto il Santo, anche il privilegio di intervenire direttamente nel placido realismo del Ghirlandajo fino a trasformare il suo stile mediante l'eloquenza mimica della loro virtus romana.” [WARBURG [1907] 1966, pp. 244-245]

Nella tavola, lungo il margine sinistro sono accostati due particolari presi da un altro importante ciclo iconografico realizzato da Ghirlandaio qualche anno dopo: le *Storie della vita di san Giovanni Battista* per la cappella Tornabuoni in Santa Maria Novella. Nel riquadro, che raffigura l'episodio evangelico in cui san Zaccaria al tempio riceve la visita di un angelo che gli annuncia la nascita di un figlio dalla vecchia sposa Elisabetta, è possibile riconoscere nella struttura dell'edificio alcuni riquadri con scene all'antica. I due inclusi nel montaggio si riferiscono a quelli ai lati dell'arcone presbiteriale raffiguranti una battaglia a cavallo e una Vittoria che pone la mano sul capo del vincitore.



5. Domenico Ghirlandaio, *Zaccaria al tempio*, 1485-1490, Firenze, Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni / Particolari *en grisaille*: *Scena di battaglia*, *Adlocutio* / Domenico Ghirlandaio, *Giuditta col capo di Oloferne*, 1489, Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie / Particolari *en grisaille*: *Scena di battaglia*

Nella sequenza verticale della tavola è possibile comprendere l'intenzione di Warburg di mostrare le fonti alle quali Ghirlandaio e Giuliano da Sangallo attinsero. Per il rilievo della tomba di Francesco Sasseti il sarcofago di Meleagro; per le due 'scenette' in chiaroscuro della cappella Tornabuoni, i rilievi traianei reimpiegati nell'arco di Costantino: una scena di battaglia che ritrae l'imperatore a cavallo e una in cui la Vittoria incorona il generale. Al centro sono collocati i dipinti *en grisaille* che accompagnano il monumento ai coniugi Sasseti, per i quali Warburg non propone nel saggio il riconoscimento di fonti specifiche ma con tutta evidenza legati all'esaltazione della virtus romana.

Warburg così sottolinea, con la sua usuale capacità icastica, l'accostamento e il contrasto tra temi sacri e temi profani che nella cappella funeraria dedicata ai Sasseti si incontrano:

"Nella cappella mortuaria l'esercito selvaggio, che si dispera per la perdita di Francesco Sasseti come per Meleagro, lamentandosi in modo sfrenato, trova alleati nordici per questo servizio funebre. Mentre Ghirlandaio (o uno dei fratelli di Domenico?) narra alla maniera fiammingo-fisiognomica la leggenda di san Francesco, avvocato speciale [in italiano nel testo] nel Giudizio Universale, Francesco Sasseti recita la sua parte da pastore nella tavola nello stile di Hugo van der Goes." [WARBURG [1929] 2008]

La successione dei dipinti con raffigurazioni in chiaroscuro prosegue lungo il margine inferiore destro con due particolari estrapolati da un'altra opera attribuita alla cerchia del pittore fiorentino: *Giuditta col capo di Oloferne*, datato 1489 e ora conservato nella Gemäldegalerie di Berlino. Alle spalle dell'eroina biblica e dell'ancella che reca sul capo la cesta con la testa del condottiero ucciso, si riconoscono due particolari, il primo, seminascosto, con un gruppo di figure all'antica ritratte di spalle, il secondo con una scena di battaglia a cavallo (forse anche in questo caso ispirato ai rilievi traianei dell'arco di Costantino).

Nella tavola è reso esplicito il modo con cui il pathos antico – qui circoscritto espressamente all'eroe, al vincitore in battaglia, al trionfatore sui nemici: ovvero con le parole di Warburg al "pathos del vincitore" – progressivamente contagia non solo le *fabulae* profane ma anche le opere poste in contesti di carattere sacro. Nei suoi appunti alla Tavola 44 Warburg definisce la *grisaille* come il "primo livello dell'accettazione dell'antico". La forza (e di nuovo non a caso la forza dell'eroe vincitore) è però ancora trattenuta, imprigionata nel solido involucro marmoreo che è mantenuto ancora prudentemente 'a distanza' dalla vita in movimento raffigurata in primo piano.

Questa presa di distanza sta però per venire meno e l'energia dirompente del moto trattenuto comincia a penetrare nella scena: l'ingresso dell'ancella canefora con le vesti all'antica mosse dal vento prende prepotentemente campo e raggiunge l'altezza della protagonista nella *Giuditta* della Gemäldegalerie.

## Invasione/protagonismo

Nella tavola successiva – la numero 45 (su Tavola 45 vedi la lettura proposta in “Engramma” 21, ottobre 2002) – i dipinti con raffigurazioni *en grisaille* mostrano il breve scarto che intercorre tra l’Antico ancora ibernato nelle scene a chiaroscuro relegate nei fondali architettonici e il protagonismo del pathos fino a quel momento trattenuto: con questo passaggio l’antichità sale, letteralmente, ‘alla ribalta’ nella pittura del Quattrocento fiorentino. Il momento in cui si verifica la rottura dell’involucro marmoreo che fino a quel momento aveva esibito, ma anche imprigionato la vitalità dell’antico si risolve esemplarmente per lo studioso nel confronto tra due dipinti, entrambi realizzati da Ghirlandaio, entrambi collocati nella cappella della famiglia Tornabuoni in Santa Maria Novella, ed entrambi raffiguranti due scene evangeliche.

Al centro della tavola – come immagini protagoniste del montaggio anche per la maggiore dimensione in scala rispetto alle altre riproduzioni – Warburg colloca *La strage degli innocenti* che Domenico Ghirlandaio include nelle *Storie della Vita della Vergine* della parete sinistra della cappella (in alto a sinistra nella suddivisione degli episodi), e *L’angelo che annuncia a Zaccaria la nascita di suo figlio Giovanni*, presente nel contesto delle *Storie della vita del Battista* lungo la parete destra (in basso a destra). Non a caso diametralmente opposti nell’articolata architettura iconografica che decora lo spazio sacro, i due episodi sono anche dialetticamente giustapposti nel modo in cui le figure all’antica prendono posto nella scena rappresentata.



6. *Mnemosyne*, Tavola 45 / Domenico Ghirlandaio, *La strage degli innocenti*, affresco, 1485-1490, Firenze, Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni / Domenico Ghirlandaio, *La presentazione della Vergine al tempio*, affresco, 1485-1490, Firenze, Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni / Giovanni Bellini, *Il sangue del Redentore*, London, National Gallery / Matteo di Giovanni, *Strage degli innocenti*, dipinto, 1491 ca., Napoli, Museo di Capodimonte

Prima è però opportuno fare un passo indietro e, a partire dalla figura che apre il montaggio, seguire l’evoluzione della ‘scultura dipinta’ nelle diverse immagini della tavola. Minuti dettagli *en grisaille*, quasi celati nella complessa architettura che ambienta la scena, sono riconoscibili ne *La presentazione della Vergine al tempio*, altro episodio di mano del Ghirlandaio presente nel programma iconografico della cappella Tornabuoni. Nei fregi della struttura trabeata che sostiene le arcate dello sfondo sono infatti riconoscibili alcune figure in movimento; non c’è qui un richiamo a precise iconografie antiche, ma sono raffigurate sagome distinte atteggiata nella postura della corsa o in un rapido incedere. In secondo piano è però possibile scorgere un primo timido tentativo di concreta incarnazione del moto raffigurato nella scultura dipinta delle due ancelle che si precipitano ad accogliere Maria dietro al Gran Sacerdote.

Ben maggiore evidenza ha lo stesso processo di derivazione di una *Pathosformel* nell’opera che Warburg colloca nell’angolo superiore destro della tavola: il dipinto di Giovanni Bellini, *Il sangue del Redentore*, opera datata 1460 e conservata alla National Gallery di Londra. In primo piano il gesto che compie Cristo accompagnando il sacrificio del dono del suo sangue, riprende quello del personaggio rappresentato nella finta scultura del parapetto alle sue spalle: un offerente accanto ad un’ara, ritratto anch’esso durante un atto di sacrificio. Il cruento atto

culturale pagano rivive così concretamente, grazie alla forza espressiva della sua stessa formula patetica, nella carne e nel sangue del *Christus patiens* (sul tema si veda anche il pannello conclusivo di *Mnemosyne*, Tavola 79).

Il lato sinistro della tavola è occupato quasi interamente da una sequenza di immagini appartenenti al ciclo iconografico della cappella Tornabuoni. È presente, sebbene in scala più piccola, la riproduzione dell'episodio centrale con *L'angelo che annuncia a Zaccaria la nascita di suo figlio Giovanni*, riproposto anche nel disegno preparatorio oggi conservato all'Albertina di Vienna. Nell'affresco sono numerose le raffigurazioni *en grisaille* riprese nel fondale architettonico, soprattutto nel blocco centrale in corrispondenza delle specchiature ai lati dell'arcone. I due episodi del registro superiore, già inseriti da Warburg in Tavola 44, si accompagnano a una scena di *adlocutio* collocata nel registro inferiore destro, e a una scena di sacrificio a sinistra dove s'intravede il profilo di un tempio. Lungo il margine sinistro dello sfondo sono riconoscibili altri due riquadri in chiaroscuro con una scena di battaglia a cavallo e alcune figure stanti. Come abbiamo visto, in questa immagine l'energia che promana dall'antico è trattenuta a distanza dalla finzione artistica: l'unica figura propriamente animata dal soffio vitale che promana dal mondo classico sembra qui essere l'Angelo, caratterizzato da quella *dynamis* gestuale e figurativa propria dei bassorilievi romani, e di cui Warburg offrirà una sintesi ermeneutica nella figura della 'ninfa'.

È però il pannello centrale con la *Strage degli innocenti* a focalizzare l'attenzione dell'intera tavola, soprattutto per l'accumulo di figure dipinte sulla scena. L'episodio evangelico è qui trattato con estrema crudezza: a terra si vedono i cadaveri di bambini in fasce, sangue, arti e teste mozzate, mentre i soldati si accaniscono con forza esagerata sulle giovani madri che tentano invano di divincolarsi e sfuggire alla furia omicida. Tutto il pathos della scena è qui esibito e amplificato mentre nello sfondo le figure *en grisaille*, che nelle riproduzioni precedenti avevano osato disturbare la placida compostezza delle scene sacre, appaiono ora spente e lontane, quasi congelate nei marmi dell'arco romano rispetto all'eromper violento del pathos in primo piano.

Lo stesso si percepisce nel dipinto con il medesimo soggetto che Warburg colloca lungo il lato destro del montaggio, proprio tra le due riproduzioni centrali. *La Strage degli innocenti* di Matteo di Giovanni, datata al 1491 ca. e ora conservata nel Museo di Capodimonte di Napoli ripropone il medesimo confronto tra le figure quasi composte dei sereni marmi dello sfondo e la scompostezza agitata delle posture e dei volti quasi deformati in primo piano.

I gesti dei personaggi in primo piano sono espressi al "grado superlativo": assistiamo a una sorta di travaso del pathos antico dalla scena rappresentata *en grisaille* alla scena agitata dai soldati e dalle madri. Le figure che hanno tratto dalla scultura antica il lessico per esprimere il moto patetico non sono più confinate nella finta scultura, si emancipano e invadono la scena da protagoniste. La raffigurazione *en grisaille* ormai non è più il medium prescelto per la riemersione dell'antico, ma rimane, in disparte, inglobata nello sfondo a echeggiare nella fissità del marmo il temperamento antico pienamente 'sdoganato' dagli artisti del Quattrocento rispetto alle loro stesse iniziali remore nell'accettazione di un'espressività libera, poco consona agli ideali cristiani di ascendenza medievale. Nel montaggio, come annota Warburg si intrecciano, nel segno della pittura in monocromo, diversi temi: "Superlativi del linguaggio gestuale. Esaltazione dell'autocoscienza: eroe individuale che emerge dalla *grisaille* tipologica. Perdita del 'come' della metafora".

L'individualità eroico-patetica antica si stacca dallo sfondo ed è richiamata in vita *per figuras*: prima accede timidamente con personaggi in secondo piano – l'angelo dell'annuncio a Zaccaria, le ancelle della *Presentazione di Maria al tempio* – poi di forza conquista il proscenio – i soldati assassini, le madri in fuga della *Strage degli innocenti*.

In un altro frammento dal notebook *Grisaille* riportato da Dorothee Bauerle, lo studioso ribadisce il concetto di legame mancante supplito dalle raffigurazioni *en grisaille*, unica via in grado di convertire l'energia del passato in pathos presente:

“Una fase nella battaglia sul piano del pensiero – la funzione mnemonica cosciente conduce alla creazione di un ‘missing link’, di un commutatore della dinamica tiasotica (massa) in energia patetica (individuo) in forma della *pittura-grisaille*. La conquista della distanza viene perduta, quando il regno di mezzo viene abbandonato dai reduci ed essi possono entrare nel mondo pseudo-causale come revenants dell’ esercito delle streghe.” [GRISAILLE, cit. in BAUERLE 1988, p. 105; la traduzione è di Marianna Gelussi – GELUSSI 2002]

La *grisaille* è quindi il passaggio necessario, l’unico in grado di tradere l’antico nel contemporaneo, l’unica via che i “revenants” attraversano per acquisire forma in primo piano.

Alcuni esempi di invasione e presa di possesso della scena delle figure all’antica a partire dalla *grisaille* si possono riconoscere anche nelle due tavole successive di *Mnemosyne*. In Tavola 46, incentrata sul tema della riemersione della ninfa classica nel Quattrocento, Warburg inserisce una tavola di Fra’ Carnevale con la cosiddetta *Presentazione della Vergine al Tempio*, conservato nel Museum of Fine Arts di Boston in cui si riconoscono *en grisaille* alcuni episodi sacri – la *Visitazione* – ma anche figure del pantheon classico: una menade danzante e un satiro. La ninfa, che compare nella scena della visitazione è nel dipinto in stretta relazione con la menade e con alcune ancelle dalle vesti in movimento riconoscibili in un altro riquadro del complesso scenario architettonico. Ma nella sintassi della tavola è *eisellbringitte*, la fanciulla porta in fretta, che irrompe direttamente dall’antico nell’episodio della *Nascita del Battista* del Ghirlandaio in Santa Maria Novella, ma che nella tavola è *en grisaille* allo stesso modo dell’episodio evangelico (sul tema si veda la recensione alla mostra dedicata a Fra’ Carnevale di Monica Centanni in “Engramma” 37, novembre 2004).



7. *Mnemosyne*, Tavola 46 / Domenico Ghirlandaio, *La visitazione*, affresco, 1485-1490, Firenze, Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni / Particolari *en grisaille* dagli sfondi della *Visitazione* e di *San Zaccaria al tempio* / Maestro delle Tavole Barberini [Fra’ Carnevale], *Presentazione della Vergine al tempio*, dipinto, 1465-1470, Boston, Museum of Fine Arts

Anche nella *Visitazione* di Ghirlandaio nella cappella Tornabuoni si intravedono alcune decorazioni in finta scultura, ma forse in questo caso la struttura architettonica che li ingloba non è altro che l’ideale prolungamento di quella della scena attigua, anch’essa nel registro inferiore della parete destra con l’*Angelo che annuncia a Zaccaria la nascita del Battista*. Si riconosce una porta urbana tagliata in due dalla lesena dipinta che suddivise i due episodi, poggiata su un solido muro in *opus reticolatum*, accessibile mediante un ponte levatoio. I due riquadri *en grisaille*, che raffigurano rispettivamente una scena di battaglia e una composizione con tritoni e divinità marine, sono riferibili a un’unica scena continua.

Esito del discorso per immagini sviluppato in questi pannelli è Tavola 47, che Warburg dedica alle diverse incarnazioni della ninfa e soprattutto negli opposti esiti di angelo custode e cacciatrice di teste (si veda la lettura della tavola proposta in “Engramma” 20, ottobre 2002: L’Angelo-Menade come figura della protezione): significativamente ricompare qui il dipinto di Ghirlandaio – già presente in Tavola 44 – con *Giuditta di ritorno a Betulia*, inserito nella serie di dipinti coevi con il medesimo soggetto (ad esempio le due versioni di Botticelli del

Rijksmuseum di Amsterdam e degli Uffizi). Non a caso nel montaggio il dipinto compare in due accezioni (mentre in Tavola 37 frammentato nei particolari *en grisaille*) di diverso formato.



8. *Mnemosyne*, Tavola 47 / Ghirlandaio, *Giuditta col capo di Oloferne*, 1489, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie

Dalla distanza metaforica e ritorno

Esempi di pittura *en grisaille* in *Mnemosyne* si rintracciano infine in Tavola 49, montaggio che Warburg dedica ad Andrea Mantegna e all'uso che questi fa dell'antico nelle sue opere. Stando agli appunti dello studioso amburghese la tavola si pone in contrappunto alle tematiche illustrate in Tavola 45: "Pathos del vincitore domato (Mantegna). Grisaglia del 'come' della metafora. Presa di distanza."



9. *Mnemosyne*, Tavola 49 / Andrea Mantegna, *L'immagine sacra della dea Cibele viene portata a Roma*, *grisaille*, 1505-1506, London, National Gallery / Andrea Mantegna e bottega, *Giudizio di Salomone*, 1505-1506, Paris, Musée du Louvre / Andrea Mantegna, *Le eroine romane Tuccia e Sofonisba*, 1505-1506, London, National Gallery.

Nel dipinto che Andrea Mantegna realizza nel 1505 per lo studiolo di Francesco Cornaro – *L'immagine sacra della dea Cibele viene portata a Roma* – ora conservato alla National Gallery di Londra, l'artista utilizza uno stile monocromo per l'intera composizione. Lo stesso accade per il *Giudizio di Salomone* del Louvre e per *Le eroine romane Tuccia e Sofonisba*. I dipinti di soggetto classico tornano a svincolarsi dalla morsa del contrasto tra rappresentazione antica e vita contemporanea, ma sono unicamente 'scultura dipinta'. L'artista padovano, a differenza di Ghirlandaio e Botticelli, riesce a dominare il temperamento patetico degli antichi, rendendolo assoluto rispetto alle logiche interne della rappresentazione [si veda il saggio di Giulia Bordignon in "Engramma" 24, aprile 2003].

I quattro pannelli di *Mnemosyne* qui considerati, posti significativamente nel cuore del *Bilderatlas*, offrono altrettante accezioni con cui la *grisaille*, intesa come passaggio intermedio

per la riemersione dell'antico, si manifesta. Secondo Warburg attraverso l'analisi storico-formale dell'uso della scultura dipinta nel primo Rinascimento è possibile individuare diverse fasi e declinazioni in cui il recupero del pathos antico viene di volta in volta assorbito, mediato o pienamente acquisito: è possibile cioè trovare anche in una questione di 'dettaglio' qual è quella dell'impiego della *grisaille*, specifiche valenze espressive e semantiche. Se in tavola 37 possiamo riconoscere un recupero consapevole, studiato e mediato dal disegno archeologico, in Tavola 44 invece la forte carica eversiva delle figure le forza a una sorta di isolamento nelle decorazioni delle complesse architetture dei fondali o le relega "nell'interregno delle ombre", lasciando il campo a figure più tradizionali. In Tavola 45 invece la carica patetica delle figure esonda dagli argini architettonici e irrompe sulla scena. Infine, in alcune espressioni mantegnesche diviene pervasiva a tal punto da diventare il linguaggio che solo può riprodurre soggetti antichi.

Nell'exkursus proposto attraverso l'*Atlante* emerge chiaramente quanto la pittura *en grisaille* costituisca per Warburg un campo energetico di riattivazione dell'Antico che acquisisce o perde forza in base alla sensibilità dell'artista che ricorre a questo espediente compositivo o al contesto in cui viene posto e articolato.

#### English abstract

The theme of monochrome pictures in the paintings of the Renaissance was one of the subjects in the researches of Aby Warburg. He firstly developed his reflections on *grisaille* into his essay on Francesco Sassetti, and then, in the last years of his life, into the drafts for *Mnemosyne Atlas*. Following the path through tables 37, 44, 45 and 49 it is possible to understand Warburg's different approaches in the use of *grisaille* painting to include classic and pagan figures into some religious contexts, especially into Florentine upper classes committees from the '70 to '90 years of the XV century. These four different approaches are seen from Warburg as results of different tensions and intensions: the occasion to include ancient pathos into the paintings; the necessity to confine the strength of these classics phantoms into the "shadow reign" – the background; the irruption of the ancient pathos in the foreground on the scene; the whole use the *grisaille* style.

#### Bibliografia

BAUERLE 1988

D. Bauerle, "Gespensergeschichten für ganz Erwachsene". Ein Kommentar zu Aby Warburgs Bilderatlas *Mnemosyne*, Münster 1988.

BLUMENRÖDER 2008

S. Blumenröder, *Andrea Mantegna - die Grisailen. Malerei, Geschichte und antike Kunst im Paragone des Quattrocento*, Berlin, Mann Verlag, 2008.

BORDIGNON 2003

Giulia Bordignon, *Andrea Mantegna: Spiel-Drama del pathos e ritmo eroico dell'antico. Una proposta di lettura della tavola 49 dell'Atlante Mnemosyne di Aby Warburg*, in "Engramma" 24, aprile 2003.

CENTANNI 2004

M. Centanni, *Paganesimo en grisaille: le Tavole Barberini in mostra a Milano*, in "Engramma" 37, novembre 2004.

CENTANNI, MAZZUCCO 2002

M. Centanni, K. Mazzucco, *Lecture da Mnemosyne*, in K. W. Forster, K. Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della memoria*, a cura di M. Centanni, Milano 2002

DEMEURE 1993

D. Demeure, *Reflections on the use of grisaille in the work of Mantegna and his predecessors*, London 1993.

GELUSSI 2001-2002

M. Gelussi, *Antonio del Pollaiuolo e l'irruzione dell'antico 'in forma' di scultura (Atlante della memoria di Aby Warburg, tavola 37)*, tesi di laurea specialistica in Storia dell'Arte e Conservazione dei beni artistici, relatore M. Centanni, Università Ca' Foscari di Venezia AA. 2001-2002.

GOMBRICH [1970] 2003

E. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, [1970] a cura di A. Dal Lago e P. A. Rovatti, Milano 2003.

SCHÄFFNER 2009

A. Schäffner, *Terra verde: Entwicklung und Bedeutung der monochromen Wandmalerei der italienischen Renaissance*, Weimar 2009.

SCHOELL-GLASS 1990

C. Schoell-Glass, *Warburg über Grisaille. Ein Splitter über einen Splitter*, in Horst Bredekamp, Michael Diers, Charlotte Schoell-Glass, *Aby Warburg. Akten des Internationalen Symposium*, Hamburg 1990. Schriften des Warburg-Archivs im Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg I, Weinheim 1991, pp.199-212.

SULZBERGER 1962

S. Sulzberger, *Notes sur la grisaille*, "Gazette des beaux-arts", n. 59.1962, pp.119-120.

SMITH 1959

M. Teasdale Smith, *The use of grisaille as a lenten observance*, "Marsyas", n. 8, 1957/59([1959?]), pp. 43-54.

SPINELLI, VENUTI 1998

*Mnemosyne. L'Atlante della Memoria di Aby Warburg*, catalogo della mostra (Siena 1998; Firenze 1998-1999; Roma 1999; Napoli 1999), ricostruzione dell'*Atlante* a c. di M. Koos, W. Pichler, W. Rapp, G. Swoboda; materiali a cura di I. Spinelli, R. Venuti, Roma 1998.

WARBURG [1907] 1966

A. Warburg, *Le ultime volontà di Francesco Sassetti* [1907], in *La rinascita del paganesimo antico*, a cura di Gertrud Bing, tr. it. Firenze 1966, pp. 211-246

WARBURG [1914] 1966

Aby Warburg, *L'ingresso dello stile ideale anticheggiante nella pittura del primo Rinascimento* [1914], in *La rinascita del paganesimo antico*, a cura di G. Bing, tr. it. Firenze 1966, p. 283-307.

WARBURG [1929] 2008

A. Warburg, *L'antico romano nella bottega di Ghirlandaio*, [1929], in *Aby Warburg, Opere II. La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2008.



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

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