

114

marzo 2014

ENGRAMMA • 114 • MARZO 2014
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-59-1

Aby Warburg e Mnemosyne Atlas

a cura di Monica Centanni, Daniela Sacco

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-59-1

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

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

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

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

this is a peer-reviewed journal

- 5 Aby Warburg e Mnemosyne Atlas
Editoriale di Engramma n. 114
Monica Centanni, Daniela Sacco
- 6 A tribute to Aby Warburg by Giorgio Pasquali
English edition by Elizabeth Thomson (first edition "Pegaso" 1930)
- 20 Ricordo di Aby Warburg ("Pegaso" II, 4, 1930, 484-495)
Giorgio Pasquali
- 33 Aby Warburg and his biographers. An intellectual portrait
in the words of Giorgio Pasquali (1930), Gertrud Bing (1958),
Edgar Wind (1970)
M. Centanni and G. Pasini, edited by E. Thomson
- 43 Aby Warburg e i suoi biografi. Un ritratto intellettuale nelle parole di
Giorgio Pasquali (1930), Gertrud Bing (1958), Edgard Wind (1970)
Monica Centanni e Giovanna Pasini
- 53 Metamorfofi delle virtù d'Amore nella Firenze medicea.
Una lettura della tavola 39 dell'Atlante Mnemosyne
a cura del Seminario del Centro studi classicA
- 73 The Braided Weave of Mnemosyne:
Aby Warburg, Carl Gustav Jung, James Hillman*
Daniela Sacco
- 98 Le trame intrecciate di Mnemosyne.
Aby Warburg, Carl Gustav Jung, James Hillman*
Daniela Sacco
- 116 "Più positivo dei positivisti". Antropologia, psicologia,
evoluzionismo in Tito Vignoli
Elena Canadelli

Le trame intrecciate di *Mnemosyne*

Aby Warburg, Carl Gustav Jung, James Hillman*

Daniela Sacco

Mentre abbiamo notizia (Gombrich [1970] 1983, 161-162) dello scarso apprezzamento che Aby Warburg ha sempre dimostrato per la teoria psicoanalitica di Sigmund Freud, in particolare per l'importanza da lui attribuita alla sessualità, nulla si sa di una eventuale conoscenza del pensiero di Jung, il cui nome non risulta apparire nei suoi scritti. Pensiero la cui autonomia rispetto al padre fondatore della psicoanalisi, è noto, si afferma proprio nel prendere le distanze rispetto all'equivalenza tra *libido* e sessualità e per aprirla invece a una concezione di inconscio inteso più estesamente come memoria culturale.

Può capitare invece di trovare sempre più spesso il nome di Jung citato accanto a quello di Warburg nei testi critici degli anni più recenti di studi warburghiani. L'accostamento tra i due autori avviene in virtù dell'immediata associazione tra il concetto di *Pathosformeln*, termine chiave del linguaggio warburghiano, e quello di archetipi dell'inconscio collettivo, che caratterizza la psicologia analitica di Jung.

Il contesto storico comune, e lo *Zeitgeist* che lo permea, è l'*humus* in cui Jung e Warburg radicano il loro pensiero. Warburg, nato ad Amburgo nel 1866, precede di nove anni Jung, che pur essendo di natali svizzeri è ereditariamente e soprattutto culturalmente tedesco. Alle spalle di entrambi muove un momento storico particolarmente ribollente di fermenti culturali, attraversato da correnti di pensiero spesso in antitesi tra loro e fautrici di trasformazioni epocali che il nuovo secolo vivrà pagandole il tragico prezzo delle due crisi mondiali.

Sia Jung che Warburg sono riconducibili a filoni di ricerca che in questo periodo accomunano un gran numero di pensatori e scienziati: da una parte, il vivo interesse per il concetto di ereditarietà inaugurato dagli studi di Darwin, con le teorie meccanicistiche dell'evoluzione e della memoria razziale che ne seguirono; dall'altra, in contrasto con il determinismo positivista incalzante, le concezioni vitalistiche legate soprattutto alla *Naturphilosophie*. Quest'ultima corrente di pensiero, sostenuta tra la fine del Settecento

e i primi decenni dell'Ottocento in ambito scientifico tedesco, ha dei significativi sviluppi nella morfologia elaborata da Goethe, che introduce i concetti della *Urform* o *Urtyp*, forma o tipo originario di ogni specie vivente, in una sintesi di studi empirico-naturalistici e umanistico-trascendentali. Altra tendenza vitalistica opposta all'evoluzionismo di stampo darwiniano, dominante alla fine dell'Ottocento soprattutto nella Germania dell'imperialismo, è il pensiero della *Lebensphilosophie*. Una sua probabile influenza può essere intravista sia in Jung che in Warburg, nella misura in cui i due furono affascinati dal pensiero di Nietzsche e al tempo stesso se ne difesero, protetti dalla loro *sophrosyne*.

Jung e Warburg, nell'originalità delle loro posizioni, contestualmente ai differenti ambiti di ricerca ma in comune accordo con l'oggetto ultimo dell'indagine, la memoria culturale, entrano ed escono da questi schieramenti, li attraversano tangenzialmente, sintetizzando creativamente, in virtù della loro personale esperienza e del loro genio, sia le concezioni vitalistiche della *Naturphilosophie* che quelle meccanicistiche della *Naturwissenschaft*.

Per Warburg, filamenti della memoria culturale sono le *Pathosformeln*, per Jung gli archetipi dell'inconscio collettivo: per entrambi in una commistione di componenti deterministiche e finalistiche. Osservando la genesi delle idee che, sia per l'uno che per l'altro, si svolge in un medesimo percorso, dall'osservazione empirica di immagini – quelle dell'arte nel caso di Warburg e soprattutto quelle mentali nel caso di Jung – alla memoria storica sovraperpersonale, risulta fondamentale l'influenza di Jacob Burckhardt.

Il termine “immagine primordiale”, che appare in *Simboli della trasformazione* (Jung [1912-52] 1992, 45) come prima espressione del più tardo concetto di archetipo – utilizzato più tardi in *Istinto e inconscio* dove Jung dichiara di averlo desunto da sant'Agostino (Jung [1919] 1994, 153) – è mutuata da Burckhardt che, in una lettera a un allievo, definisce il Faust un'autentica *Urbild*, servendosi a sua volta di un'espressione propria di Goethe. In Warburg, che riconosce in Burckhardt un maestro, il concetto di *Pathosformeln* consiste nell'ipotesi secondo cui dove appare qualche manifestazione di *pathos*, se ne può rintracciare una formula antica.

Oltre Burckhardt, che in questo caso funge da filtro, è comunque possibile risalire direttamente a Goethe, tanto importante per Jung quanto per Warburg riguardo alle stesse tematiche; al punto che, per certi versi, si potrebbe pensare a Goethe come l'anello di congiunzione tra i due.

Per ciò che concerne Warburg, al concetto di “polarità”, che riconosceva espressamente come una sua ideazione oltre che centro del pensiero morfologico di Goethe, si aggiungeva anche quello della dottrina delle forme o tipi originari, ossia quella stessa *Urbild* desunta da Jung. Quanto a Jung, nel 1955 poteva dichiarare di voler “confermare su base sperimentale le intuizioni di Goethe” (Jung [1977] 1995, 344). Gli archetipi sembrano infatti riprodurre nella dimensione dell’immagine principalmente mentale l’*Urphänomen* osservato da Goethe nelle scienze naturali.

Il concetto della *Pathosformel*, concepita già dalle primissime opere, appare compiutamente definita da Warburg nello scritto del 1905 su Dürer (Warburg [1932] 2000b) quale “formula patetica”, o meglio, come una carica emotiva che, recuperando la passionalità espressa nelle immagini dell’arte antica, trova espressione in una formula iconografica che si ripete nel tempo, pur nelle diverse contestualizzazioni storiche che di volta in volta accompagnano il suo rappresentarsi artistico.

In entrambi i casi, gli elementi costitutivi di archetipi e *Pathosformeln* sono l’istinto e l’emozione da una parte, la forma e la riflessione dall’altra, congiunte come le facce di una medesima medaglia. In particolare, per Jung l’immagine primordiale è concepita come “intuizione che l’istinto ha di sé stesso o come autoraffigurazione dell’istinto” (Jung [1921] 1996, 154). E ancora, come “il necessario opposto complementare dell’istinto” (Jung [1921] 1996, 457). Per Warburg, nell’indissolubile intreccio di una carica emotiva e di una formula iconografica c’è un *continuum*, un passaggio ininterrotto tra l’emozione, la sua espressione, e l’atto della riflessione. Si esplicita così un duplice senso del concetto di forma: “Alla caratterizzazione della forma sensibile come aspetto esteriore si affianca, compenetrandola, quella di forma ideale come struttura eidetica, come formula tipica che esprime immediatamente un contenuto psichico o patemico altrettanto tipico: *Pathos-Formel*” (Pinotti 2001, 85).

L’espressione “formule del *pathos*”, avendo la caratteristica di essere sempre indicativa di immagini e rivelativa della loro essenza emotiva, non distingue tra forma e contenuto. In questo modo, il significato del termine si avvicina a quello originario di archetipo dato da Jung, sgombrando il campo da tutte le disquisizioni tra fenomeno e noumeno, tra immagine archetipica e archetipo in sé, che hanno spesso diviso i suoi esegeti. Per Jung l’immagine primordiale, essendo un’organizzazione ereditata dell’energia psichica, ha il “vantaggio della vitalità”; per Warburg, l’evidenza del riconoscimento della *Pathosformel* scaturisce dal contrasto dato dal movimento della figura

osservata rispetto all'immobilità generale della scena, in accordo con una delle sue prime constatazioni, secondo cui la forma classica di rappresentazione veniva adottata dall'artista del Quattrocento ogni qual volta bisognava "calare in un'immagine la vitalità" (Warburg [1932] 2000a).

Ma quella che all'inizio delle ricerche era per Warburg la semplice ipotesi dell'adozione da parte dell'artista di una formula iconografica del passato, diviene più tardi, e via via nel corso del suo pensiero, la convinzione che si tratti più precisamente della riemersione nella memoria personale di una traccia appartenente alla memoria sovraperonale. La questione dell'ereditarietà mnestica rende peculiare l'indagine di Warburg rispetto a quelle degli altri interpreti del Rinascimento, e portando i confini della ricerca a un passato storico che va ben oltre la Grecia, per radicarsi nella "materia stratificata acronologicamente", ha l'effetto di sbalzarlo al di là di un'indagine circoscritta alla sola epoca rinascimentale.

Non è un caso che sia Jung che Warburg si rifacciano allo stesso termine scientifico per trovare giustificazione teorica all'idea dell'ereditarietà delle tracce mnestiche: l'*engramma*, coniato dal neurologo Richard Semon, o definita altrimenti come *mneme*. Nell'uso di Semon (Semon 1904), per *engramma* si intende la modificazione durevole della sostanza organica risultante da uno stimolo; mentre i fenomeni legati alla presenza dell'*engramma* o di più *engrammi* sono definiti *fenomeni mnemici*. L'*engramma*, come precipitato mnestico, si mantiene in uno stato di latenza, pronto a riemergere come reazione al ripresentarsi dello stimolo. È evidente come il concetto fisiologico di Semon possa aver rappresentato sia per Jung – per cui *mneme* è la struttura psichica in quanto psiche collettiva (Jung [1921] 1996, 381) – che per Warburg un punto di riferimento importante nella concezione di una memoria collettiva o sociale, caratterizzata dal ripresentarsi di forme tipiche nel corso della storia.

Per entrambi, comunque, è fondamentale la possibilità che la reazione psichica, riemergente come effetto del ripetersi dello stimolo, e l'immagine che l'esprime, siano passibili di trasformazione e adattamento al contesto in cui avvengono, e non una meccanica e sempre identica conseguenza. Viene smussato quindi il causalismo deterministico di Semon e in genere della psicologia monistica di cui era esponente: un filone interno alla biologia evuzionistica che sappiamo aver influenzato, attraverso Ewald Hering, gli studi di Warburg, e, attraverso Ernst Haeckel, di cui Semon era stato allievo, quelli di Jung, soprattutto in merito alla concezione per cui l'ontogenesi ricapitolerebbe la filogenesi.

È per questo che Jung, nel dare la definizione di immagine, a cui rinvia anche quella di archetipo, cita Semon e allo stesso tempo ne prende le distanze, non ammettendo che la psiche sia un “mero prodotto o un calco delle condizioni ambientali” (Jung [1921] 1996, 454); al contrario, sostiene la trasformazione dell’istinto in forma spirituale.

Lo scarto è fondamentale perché, se da un lato viene ribadita la grande originalità di Jung rispetto ai suoi predecessori – ovvero l’affermazione della psiche autonoma – dall’altro viene specificato ulteriormente in che senso si debba parlare di ereditarietà delle rappresentazioni. Ad essere ereditato è l’archetipo come elemento strutturale, come fattore ordinatore nell’inconscio; l’immagine, invece, che è da esso “ordinata” torna a risorgere come variante soggettiva in ogni vita. È importante tener presente questa precisazione, quando, nell’accostare la teoria degli archetipi di Jung a quella delle *Pathosformeln* di Warburg, la questione viene risolta con l’affermazione che le immagini sono per Warburg realtà storiche, inserite in un processo di trasmissione della cultura, e non entità astoriche come sarebbero per Jung (Agamben [1975] 1984, 126) che viene così frainteso. La prima a smarcare Jung da Warburg sotto questo aspetto è stata probabilmente Gertrud Bing (Bing 1960) che, prendendo ad esempio Medea, non la considera nell’ottica di Warburg un archetipo come avrebbe potuto farlo Jung perché “la sua immagine non trascende la figura che le ha conferito il mito”. Ma come ha osservato anche Gorsen (Gorsen 1994) l’archetipo in Jung è sempre incarnato, perciò è errato considerarlo come una entità trascendente.

Per Jung è la variante soggettiva di ogni vita il contesto che foggia di volta in volta la peculiarità delle immagini. La singolarità delle immagini relativa al loro specifico contesto si sintetizza con un “tratto universale umano”: per Jung “non si tratta neppure di *idee ereditate*, ma di una disposizione funzionale a produrre idee uguali o affini”: è questa disposizione che egli nomina *archetipo*. Il tratto universale umano, di contro ad una eredità specifica di razza, è osservato ad esempio – senza scendere nei dettagli del significato che lo psicologo intendeva trovare in questo specifico caso – nel riconoscimento del parallelismo tra la visione in sogno di un uomo nero malato di mente e l’immagine di Issione sulla ruota. Come, allo stesso modo, Jung riconosce nell’allucinazione di un paziente che vedeva scendere dal sole un membro in erezione che oscillava e produceva vento, la visione descritta in un testo della liturgia mithriaca: un tubo che pendendo dal disco solare genera vento. E in più associa a queste immagini le rappresentazioni di pitture del Medioevo in cui si vede calare dal cielo un tubo, veicolo dello Spirito Santo, che si insinua sotto la veste di Maria per fecondarla (Jung [1912-52]

1992, 109). Questo per comprendere come, nella genesi e sviluppo della teoria degli archetipi, per Jung è stato fondamentale l'uso comparativo delle immagini: la visione del paziente viene riconosciuta e analizzata alla luce delle immagini che la storia della cultura gli offriva. Ciò permette di riscontrare analogie e proporre interpretazioni.

L'acquisizione del termine 'engramma' da parte di Warburg avviene nelle ricerche dell'ultimo periodo della sua vita e gli permette non solo di trovare conferma e giustificazione scientifica, ma anche di approfondire e puntualizzare la concezione delle *Pathosformeln*. Le formule iconografiche utilizzate dagli artisti per rendere il *pathos* dell'antichità risultano essere per Warburg più precisamente "dinamogrammi": cristallizzazioni di antiche energie psichiche sopravvissute come eredità depositate nella memoria, e quindi, in questa nuova accezione, oltre che forze energetiche, anche "dynamo", cioè convertitori di energia.

La loro riemersione è un'esposizione alle "forze del profondo" in cui la mente dell'artista può soccombere o uscirne rivitalizzata. È interessante notare l'analogia con Jung e la concezione inflazionistica della psicopatologia: l'incapacità cioè di contenere la potenza straripante dell'inconscio e l'annientamento in essa. Non è un caso che Warburg abbia percepito il pericolo dei *monstra* della memoria in tutta la loro portata, a seguito della sua personale vicenda psicopatologica, e abbia reso perfettamente il senso di ciò nel saggio del 1927 su Burckhardt e Nietzsche (Warburg [1927] 1984) – quest'ultimo considerato peraltro da Jung un caso esemplare di inflazione dell'Io.

Anche per Warburg il meccanismo della riemersione degli engrammi non è riduttivamente causalistico e meccanico, perché essi possono essere reinterpretati, riadattati e trasformati in relazione a contesti differenti. In più, è nella possibilità della loro reinterpretazione che sta la capacità di controllo sul potere irrazionale che scatenano. Può quindi realizzarsi una "inversione dinamica" tale per cui la stessa energia conservata nella struttura dell'engramma trova espressione in raffigurazioni differenti, anche antitetiche. Come per Jung, si tratta di una spiritualizzazione successiva al riemergere di un impulso vitale.

Determinante per la gestione e la trasformazione dell'energia è, per entrambi, la funzione del simbolo, che nella storia della cultura, come osserva Gombrich, risulta essere il corrispondente dell'engramma di Semon. Per Jung e per Warburg, infatti, il germe della cultura va rintracciato in quell'intervallo sempre fuggevole tra l'impulso e l'azione, ossia in quel momento in cui la riflessione – la *reflexio* – come ripiegamento rispetto all'impulso

istintivo e sua psichizzazione, si genera nella forma originaria dell'immagine (Jung [1928] 1994, 135): la riflessione come prima psichizzazione dell'emozione avviene sotto forma di immagine.

Per Jung, il simbolo è una “macchina psicologica che trasforma l'energia” (Jung [1928] 1994, 55) e la converte dando vita a rappresentazioni; Warburg parlava a sua volta del passaggio dal “complesso del mostro al simbolo ordinatore”. Ed è suggestivo che qualifichi i mostri dell'emozione col termine “complesso”, al quale Jung era ricorso per descrivere la riscoperta della psiche autonoma; i complessi come dèmoni che si impossessano dell'individuo scalzandone la volontà e l'autocontrollo.

Se per Warburg i simboli, come trasformatori oltre che conservatori d'energia, convertono le emozioni più profonde dell'anima nelle forme durature dell'arte, si comprende ancora di più il valore delle immagini e del loro localizzarsi a metà strada tra emozione e forma logico-razionale. L'immagine è quindi, per la sua aderenza a un impulso vitale, anzitutto simbolo, e soltanto dopo, nella sua cristallizzazione, diventa segno.

La concezione simbolica di Warburg, profondamente influenzata da quella di Vischer, e quella di Jung, risultano corrispondere proprio sotto questo aspetto: la peculiarità del simbolo è la sua vitalità e ciò che gli impedisce di essere allegoria, o meglio perfetta e indissociabile identità biunivoca di oggetto e significato. Il simbolo, essendo “plurivoco”, è inesauribile nella densità di senso e non può essere interpretato esaustivamente come segno o allegoria. Nel suo manifestarsi è un'esperienza nell'immagine e dell'immagine, uno sviluppo “enantiodromico” di un nucleo sotterraneo di per sé indescrivibile che è l'*archè*. Il simbolo in quanto metafora conduce all'ignoto, all'enigma, e presuppone un legame col significato che è oscuro o, come lo definisce Warburg, “magico-concatenante”. È il caso per Jung del simbolismo utilizzato nell'azione magica di alcuni rituali, quello ad esempio dei Wacandi, o per Warburg quello della danza dei serpenti: in entrambi i casi si tratta di una formazione simbolica, che richiede come principale riferimento esemplare un atto religioso, e non è un simbolo considerato esclusivamente nel suo portato semiotico, come mero segno.

Della vitalità del simbolo Warburg trova conferma in occasione del viaggio negli Stati Uniti, compiuto tra il 1895 e il 1896, quello che Saxl definisce “viaggio agli archetipi”, che lo porterà alla conoscenza delle danze rituali dei Pueblos del Nuovo Messico. Accanto a questa conferma e alla comprensione del significato difensivo del rituale nei confronti di una realtà

esterna avvertita come soverchiante, si prefigura la concezione della permanenza del simbolo, e dell'istinto ad esso sotteso, come radice biologica delle manifestazioni culturali. È infatti nella rappresentazione del fulmine come serpente da parte di un bambino indiano americanizzato che Warburg rintraccia le prove dell'esistenza di una memoria collettiva.

È curioso notare come lo stesso Jung, trent'anni dopo, nel 1925, evidentemente in consonanza a una moda del tempo diffusa con la fiducia nel metodo d'indagine comparativo, abbia compiuto a sua volta un viaggio negli Stati Uniti per visitare i Pueblos del Nuovo Messico. Il viaggio, come un altro compiuto in Kenya, è ricordato da Jung come l'occasione per lo studio approfondito dell'inconscio dei popoli primitivi e la conferma dell'innatismo, ovvero la scoperta che nell'uomo primitivo le idee religiose sono innate (Jung [1977] 1995, 74).

Come si è visto, il concetto di permanenza del simbolo sarà fondamentale per lo sviluppo successivo delle teorie di Warburg e darà alimento al senso della teoria della rinascita, o meglio di quella che definisce "Nachleben", la sopravvivenza, la vita postuma dell'eredità pagana nelle forme artistiche della civiltà europea. Accanto all'idea di permanenza si accompagna quella, già introdotta sopra, di trasformazione. Ne sono un esempio i travestimenti dei soggetti rappresentati nella fascia mediana degli affreschi del Salone dei Mesi di Palazzo Schifanoia a Ferrara: dietro le barbare vesti degli antichi demoni-decani indiani della tradizione astrologica orientale, Warburg riconosce i volti delle divinità olimpiche.

Strettamente legato al concetto di polarità del simbolo, sensibile di volta in volta al contesto culturale in cui si inserisce, il rapporto tra permanenza e trasformazione è profondamente dialettico. Il simbolo, concepito nella sua polarità, è un catalizzatore di una infinità di sensi che di volta in volta si determinano fra i poli opposti di un dualismo ambivalente, come l'oscillare enantiotropico tra due poli opposti del processo simbolico descritto da Jung. La polarizzazione infatti è fondamentale anche per la psicologia analitica: l'archetipo come modello esplicativo per la storia delle immagini simboliche, nella sintesi di differenza e ripetizione, riproduce il nesso di permanenza e trasformazione (Pezzella 1989, 148s). È la stessa nozione di polarità e ambivalenza dell'immagine che permette a Warburg di far coesistere problematicamente nella stessa teoria le componenti contraddittorie di permanenza e trasformazione. L'engramma si fa veicolo di una forza dinamica la cui carica è costante, mentre il suo senso può "invertirsi"; ed è in virtù di questo valore della polarità che Warburg, come ha giustamente

mente notato Gombrich, considerò sempre le immagini come detentrici di un significato intrinseco e di una carica emozionale determinata capace di mantenerle comunque autonome rispetto al contesto. È ammessa cioè da Warburg una struttura eidetica ed emozionale a priori rispetto alle determinate concretizzazioni storiche, come esiste per Jung una disposizione innata a produrre immagini parallele, coerentemente all'esistenza di strutture psichiche universali e identiche – le *archai* – che corrispondono al concetto biologico di *pattern of behaviour*. È interessante notare questa corrispondenza parallela ai modelli di comportamento, se si considera che l'indagine di Warburg è rivolta con maggiore attenzione, anche rispetto a Jung, alla componente corporea e gestuale della manifestazione delle *Pathosformeln*, avendone un massimo riscontro nelle espressioni iconografiche dell'arte.

La contraddizione data dalla compresenza di componenti antitetiche all'interno di uno stesso fenomeno è presa in considerazione da Jung nello specifico dell'analisi di eventi psichici. Qui l'elemento antinomico e contraddittorio è compreso come peculiarità del fenomeno psicologico. Per Jung gli eventi psichici possono essere considerati sia dal punto di vista meccanicistico, che è puramente causale, che dal punto di vista energetico, che è essenzialmente finalistico. Essendo entrambi i punti di vista indispensabili per comprendere l'evento psichico, è ammessa “una terza concezione che è tanto meccanicistica quanto energetica” (Jung [1928] 1994, 12). Logicamente parlando, questa terza concezione non sarebbe ammissibile, ma, come Jung insegna, la realtà della psiche non sottostà alla regola del *tertium non datur*.

Questo punto è fondamentale per comprendere in che termini i due psicologi della cultura si siano inseriti all'interno delle concezioni evoluzionistiche che hanno caratterizzato la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento. Jung, nello spiegare il senso del riemergere di un'immagine mnestica, giunge alla conclusione che “la teoria evoluzionista non può reggere senza il punto di vista finalistico [...]. Il fatto evidente della differenziazione e dell'evoluzione non può mai essere chiarito in maniera esauriente con la causalità, perché esige l'adozione del punto di vista finalistico, che l'uomo ha prodotto nel corso della sua evoluzione psichica così come ha prodotto quello causale” (Jung [1928] 1994, 31).

D'accordo con l'evoluzionismo dell'epoca, pregno di nessi causalistici, Warburg ammette nella successione progressiva dell'evoluzione la presenza di componenti permanenti che si ripetono nel tempo con una certa continuità; tali componenti rappresentano l'elemento “energetico” orientato finalisticamente che, nella regione dello psichico, è riconosciuto da Jung accanto

a quello meccanicistico. Il concetto di permanenza introduce nell'evoluzionismo, concepito fino allora come un progresso continuo e lineare, il concetto di storia che ammette ritorni, quindi un movimento ciclico o degli aspetti anacronistici, per cui elementi vitalistici si sintetizzano con quelli evolutivo-deterministici.

In Jung si dissolve, nella terza dimensione dello psichico, quello che in Warburg è interpretato come un dualismo irrisolvibile: "L'oscillazione tra un paradigma evolutivo-progressivo e un paradigma acronologico-tipologico" (Pinotti 2001, 174) per la comprensione dei fenomeni artistici; una oscillazione che si acquieta solo con la sospensione della domanda sul 'perché', a favore di un metodo descrittivo e attento piuttosto al 'come'. In tutto l'arco del pensiero junghiano è rinvenibile comunque una permanenza di posizioni dualiste, in cui la teoria della polarità psichica tende a irretirsi nella problematica degli opposti.

L'assunzione dello psichico nella sua realtà ontologica di terza dimensione è stata invece assunta radicalmente soltanto dopo di lui da James Hillman. È infatti negli scritti del principale erede di Jung che appaiono riferimenti significativi agli studi di Warburg e si esplicita e approfondisce così la segreta simmetria che abbiamo cercato di evidenziare. Hillman, a una distanza epocale da Jung, si pone in una diversa angolatura teorica. Con la piena acquisizione della realtà psichica come terza dimensione, l'"anima", intesa in un modo affine al neoplatonismo rinascimentale, sfonda gli ultimi residui di dualismo e si apre al molteplice, al politeismo dell'anima pagana. È anche in virtù di questo scarto che è lecito accostare il pensiero di Hillman a quello di Warburg, oltre che per la sua conoscenza del pensiero warburghiano. Accanto al valore metastorico del paganesimo, che forse solo due eretici ebrei come loro potevano comprendere, c'è una corrispondenza tra il senso e il valore che Hillman tributa al concetto rinascimentale di memoria, e l'opera ultima e "non finibile" (Mazzucco 2000) di Warburg, l'*Atlante di Mnemosyne*. È in quest'opera che si percepisce infatti tutta l'attualità di Warburg, probabilmente distante da quel "dualismo irrisolvibile" che gli viene talora diagnosticato, e si coglie l'affinità che lo avvicina, pur nella distanza storica, alle contemporanee teorie della psiche.

L'originalità dell'*Atlante* sta nel fatto che, contrariamente alla produzione precedente, non si tratta di uno scritto di saggistica, ma di una vasta raccolta, un atlante appunto, di pannelli di tela nera in cui vengono appuntate in ordine sparso delle immagini. L'apporto puramente teorico consta di un'introduzione all'opera, scritta da Warburg, di appunti dei diari che han-

no accompagnato la preparazione del progetto, e di note e smilzi commenti documentari relativi a ciascuna tavola. L'elaborazione del tutto comincia dal '24, al ritorno di Warburg dalla clinica di Kreuzlingen diretta da Ludwig Binswanger e termina, senza vedere pubblicazione ma solo una presentazione parziale a Roma presso la Biblioteca Hertziana, nel '29, con la sua morte. A Kreuzlingen Warburg vive quello che, riprendendo un'espressione di Jung, potrebbe essere definito "confronto con l'inconscio" o "malattia creativa", evidentemente determinante per l'elaborazione successiva di *Mnemosyne* (su questo anche rispetto a un ulteriore confronto con Jung e in particolare con il *Libro rosso* si rimanda a Sacco 2013a, 197-212, e Sacco 2013b, 97-107 e Sacco 2011); una prima rivalutazione di questa esperienza di malattia è stata fatta da Giorgio Pasquali (di cui si pubblica in inglese in questo numero di Engramma l'intervento fatto in occasione della sua morte: *A Tribute to Aby Warburg*) e successivamente è stata approfondita da Didi-Huberman (Didi-Huberman [2002] 2006). In questo frangente la frequentazione di Binswanger è stata giustamente ipotizzata da Gorsen (Gorsen 1994) come un possibile motivo di contatto diretto di Warburg con il pensiero di Jung, essendo stato Binswanger suo allievo all'università e proprio da lui introdotto nella cerchia psicoanalitica.

Nelle esplicite intenzioni di Warburg c'è inizialmente la volontà di raccogliere la summa delle proprie ricerche, usando immagini che partono da un nucleo principale quattro-cinquecentesco fino a spingersi fino a una remota antichità da un lato e alla contemporaneità dall'altro. È chiaro, comunque, come, al di là delle intenzioni esplicitate, ci sia una fortissima sproporzione tra il detto e il non detto, e come Warburg riesca qui a far parlare l'eloquente mutismo delle immagini più che in ogni altra sua opera.

Dall'osservazione della struttura dell'Atlante si comprende come il "paradigma acronologico-tipologico" dell'indagine di Warburg trovi uno spazio decisivo in cui manifestarsi, e la polarità del simbolo, più che biforcarsi in due nuclei antitetici, si frammenti in un molteplice polisemico. L'organizzazione delle tavole e delle immagini che ciascuna tavola raccoglie è tale da presupporre nessi sincronici e non gerarchici di associazione tra i singoli pezzi e il tutto; i legami di associazione tra figure e tavole seguono rapporti non di successione ma di contiguità, seguendo una logica tipologica rispetto al modello. I rapporti che si creano nelle associazioni di immagini sono tali da creare quadri di riferimento differenti, equilibri di volta in volta mutevoli. Questo meccanismo è ulteriormente alimentato dalla possibilità di spostare le immagini, appuntate alle tavole con puntine da disegno, e dalla possibilità di creare intercambiabili nessi associativi anche tra le tavole. La lettura

dell'opera si risolve in questo modo in una ragnatela di percorsi, che individuano fili conduttori variamente allacciati e sempre reversibili allo sguardo dell'osservatore. L'effetto degli schemi visivi che ne derivano non è quindi la riproduzione grafica e sistematica delle ricerche teoriche di Warburg: esse risultano, sotto questo rispetto, presenti nell'*Atlante* come fecondi presupposti, da cui riverberano con potenza evocativa echi inesauribili di senso.

Non è un caso che la scelta del nome da attribuire all'atlante illustrato si sia fermata su Mnemosyne, madre delle nove Muse, di contro ad altri possibili termini riferiti ad una più soggettivistica rappresentazione e determinazione dell'uomo. E non è un caso che Mnemosyne sia al contempo il termine fatto iscrivere all'entrata della Biblioteca Warburg ad Amburgo, a indicare il nume tutelare che protegge e feconda gli studi. È infatti la Biblioteca che, come organizzazione del sapere, anticipa la creazione dell'*Atlante*, e sembra prefigurarla a sua immagine e somiglianza (Mazzucco 2000). Una disposizione spaziale tipologica, e non cronologica o alfabetica, regola infatti la distribuzione dei libri al suo interno; la regola è, più precisamente, quella del "buon vicinato", o meglio, l'accostamento dei testi come tessere di un mosaico, secondo connessioni significative tra i diversi ambiti tematici. La biblioteca riproduce così l'immagine dell'enciclopedia (per quanto la classificazione non sia nominale), i libri sono disposti senza ricorso al caso negli scaffali con la volontà di riempire veri e propri "luoghi" del sapere, "secondo la più aristotelica delle definizioni" (Calabrese 1984, 120). Per entrambi i casi, l'*Atlante* e la Biblioteca, il senso di Mnemosyne è da ricondurre a un preciso referente storico: il significato che la memoria ha avuto, in special modo nella cultura rinascimentale.

Il valore dato nel Rinascimento alla memoria è stato colto da Hillman, e con la volontà di recuperarlo sottraendo la memoria alle mentite spoglie dell'inconscio, in cui era stata rinchiusa dal suo rinascere nell'ultimo decennio dell'Ottocento, agli albori della psicoanalisi.

La prima seria riemersione della memoria nel senso rinascimentale del termine si è resa possibile infatti, secondo Hillman, con la teoria degli archetipi dell'inconscio collettivo di Jung, che ha distinto gli stati inconsci in senso stretto dall'inconscio nel senso più antico di memoria. Una memoria a cui può essere restituito l'antico carattere immaginale, a patto di sbarazzarsi del concetto limite negativo di inconscio. Cosa che Hillman fa, lasciandosi alle spalle Jung e il dilemma dualistico dei due opposti, delle "due forme del pensare" (Jung [1912-52] 1992, 32), il linguaggio logico razionale e il linguaggio fantastico.

Il dilemma è risolto nel senso che le due forme del pensare devono scambiarsi i ruoli: per Hillman è tempo che la seconda forma del pensare osservi la prima e non viceversa, è tempo di tradurre il linguaggio della ragione nelle metafore dell'immaginale. Mentre i fenomeni di riemersione dell'immaginale dall'inconscio negativo della psicopatologia devono essere percepiti "come sentieri contorti che portano alla *memoria*, come vie che riconducono in zone perdute dell'anima, dell'immaginazione e della sua storia" (Hillman [1972] 1991, 182). È all'antica tradizione dell'"arte della memoria" che Hillman si ricollega, per recuperare il senso rinascimentale della parola *mnemosyne* e per riconoscere in essa una modalità per l'organizzazione dell'immaginario collettivo secondo le dominanti archetipiche. E non è un caso che Hillman trovi le letture più indicative a questo riguardo nelle pubblicazioni realizzate grazie alla documentazione del Warburg Institute (Yates [1966] 1972).

Se Jung, come punto di riferimento per le osservazioni sul Rinascimento, aveva Burckhardt, e ha concepito quest'epoca come un tipico esempio di enantiodromia, di rovesciamento nell'opposto, nella "passione materialista" (Jung [1951] 1997, 42), delle altezze della spiritualità medievale-cristiana, di contro, Hillman ha come principale referente Warburg e gli studi frutto dalle sue ricerche, e pensa il Rinascimento, per il valore tributato all'anima e all'immaginale, come un ideale psicologico cui ricondursi (Hillman [1975] 1992).

L'arte della memoria, dipanandosi, più o meno sotterraneamente, nel corso di secoli – nel caso dell'indagine della Yates, dal presocratico Simonide al moderno Leibniz – come insieme di tecniche atte a sviluppare la memoria, rivela l'intrinseco legame tra anima, memoria, immaginazione e retorica. Al di là delle finalità retoriche meramente tecniche a cui poteva aspirare chi si affidava a questo "esercizio", il senso più profondo va ricercato nel valore pedagogico che ha avuto per la cura e l'attenzione rivolta alle immagini. I contenuti della memoria erano collocati in una struttura immaginale concepita spazialmente come insieme di "luoghi", in modo tale che la catalogazione potesse avvenire in virtù dell'appartenenza di più idee, eventi, oggetti a un unico significato, più spesso identificato con divinità, personaggi mitici e in alcuni casi con costellazioni zodiacali. Questi luoghi, queste stanze della memoria, sono riconosciuti da Hillman nella funzione di universali, come "configurazioni archetipiche" entro le quali ogni contenuto trovava la sua "intrinseca intelligibilità" (Hillman [1972] 1991, 185). Una catalogazione significativa che, come la Biblioteca e l'*Atlante* di Warburg, non ha nulla a che vedere con le attuali catalogazioni nominali, aderenti a principi cronologici o alfabetici e quindi semplici sistemi di categorizzazione scissi dal contenuto che intendono raccogliere.

Una delle manifestazioni più suggestive dell'uso di quest'arte nel Rinascimento, anche per la concretezza spaziale della sua struttura, è stato il teatro della memoria di Giulio Camillo: una vera e propria costruzione architettonica in legno, raffigurante un teatro neoclassico, sufficientemente grande per permettere l'entrata di due persone alla volta, e intagliato di immagini e cassette in funzione di luoghi su cui apporre le relative figure e ornamenti. La collocazione dell'immaginale nei teatri avveniva con estrema precisione visiva e secondo quelle che la Yates definisce "ragioni psicologiche per la scelta delle immagini mnemoniche". A essere scelte, per la forte impressione che potevano incutere, e quindi per la garanzia dell'esercizio mnemonico, erano soprattutto immagini emotivamente efficaci, eccezionali non solo per la bellezza insolita ma anche per la bruttezza, l'oscenità, l'assurdità delle loro combinazioni.

Si trattava di vere e proprie *imagines agentes*, fantasie attive e drammatiche, che riconducono alla tecnica dell'immaginazione attiva elaborata da Jung; con la differenza che nelle tecniche dell'arte della memoria manca quell'attenzione vigile che per Jung l'Io, nel contesto della psicopatologia, deve mantenere nel condurre il flusso di fantasie, per evitare di esserne travolto. Nelle pratiche mnemotecniche c'era comunque un'attenzione per la precisa collocazione e l'ordine spaziale che le immagini dovevano avere nel teatro mentale, ma quest'ordine era inerente le immagini stesse e quindi non riguardava l'attenzione di un principio ordinatore presupposto al di fuori.

La necessità per l'uomo moderno di porre un controllo vigile all'attività fantastica rivela tutta la disabitudine a prendersi cura delle immagini, che diventano di conseguenza pericolose per una civiltà riformata in modo iconoclastico, che le ha espunte dalla memoria e ha, con questo, abraso la memoria stessa. Il giudizio di pericolosità riferito alle immagini le confina nella patologia, ma Hillman riconosce nelle "fantasie patologizzate" i "sommovitori dell'anima". Le *imagines agentes*, pregne di potere metaforico contro ogni costrizione concettuale, avevano la funzione di stimolare l'apprendimento e il ricordo agendo al servizio della psiche, abbracciandone e ampliandone il respiro. In questo modo, per Hillman, l'arte della memoria è stata un'attività morale dell'anima.

Il nesso tra anima e memoria sembra emergere nel pensiero di Warburg fin dalla fucina dove prenderà il via la teoria delle *Pathosformeln*, da quel carteggio febbricitante con l'amico André Jolles, che era nato nel tentativo di spiegare la presenza di una ninfa classica nell'austera composizione de *La nascita di S. Giovanni Battista* del Ghirlandaio. Nelle vesti della ninfa classica che cattura lo sguardo dei due amici è riconoscibile l'anima pagana e politeistica.

La ninfa rapisce l'attenzione proprio per il principio dinamico che la muove e così innesca la necessità di rappresentare in forma narrativa quello stesso processo interiore che dall'emozione conduce alla valutazione critica. Ne esce un disquisire tra innamorati sulla medesima immagine evocativa, e quindi la rivelazione del potere metaforico che l'emozione contenuta nell'immagine scatena. Ai due che si interrogano sulla sua manifestazione, la ninfa appare come "colei che portava vita e movimento in una scena per il resto immobile", "pareva il movimento fatto persona". La personificazione dell'anima nella ninfa passa attraverso l'immagine della "farfalla" che "vola", "volteggia", rendendosi sfuggente e inafferrabile, trasportando "nel cielo blu", tra le "Idee". È un'immagine che contiene in nuce "il percorso dalla percezione individuale (estetica) alla memoria storica sovraperonale" (Settis [1981] 1990, XV), il movimento dell'anima alla scoperta dello sfondo archetipico a cui appartiene, quel ritorno alle Idee significato dall'*epistrophe* neoplatonica.

L'intimo legame che congiunge l'anima alla memoria passa dunque per la dimensione dell'immaginale e il linguaggio delle immagini, quello stesso che parlano le figlie di Mnemosyne, le Muse: il linguaggio delle arti. Se "le arti e la psiche ai loro livelli primari parlano innanzitutto il linguaggio della memoria" (Hillman [1972] 1991, 187), non stupisce che Warburg abbia preferito comunicare il senso dell'antica parola Mnemosyne anzitutto con l'uso delle sole immagini. Un utilizzo dell'immaginale che sarebbe più opportuno ridefinire, con Hillman, *doulia*, ossia un atteggiamento di servizio che presuppone la percezione dell'immagine come autonoma, avente valore di per sé, bastante a se stessa, di contro alla *latría*, che alimentando l'idolatria, presuppone un significato trascendente e superiore all'immagine.

Warburg ha recuperato per queste vie una forma di comunicazione che si era persa con la dimenticanza dell'anima, e ha potuto farlo perché si è rivolto a un modello sapienziale rinascimentale in cui, per l'influenza della filosofia neoplatonica, l'anima e non l'uomo ha un ruolo centrale. Il Rinascimento ha riconosciuto il diritto dell'immaginazione a un proprio spazio, e per questo Hillman lo considera un ideale psicologico a cui ricondursi: "Se vogliamo restituire l'immaginazione al suo pieno significato, abbiamo bisogno di una specie di enorme stanza che funzioni da suo 'realistico' contenitore" (Hillman [1975] 1992, 336). Recuperare tale comunicazione significa ritrovare non solo una forma di linguaggio perduto, ma un intero mondo, un orizzonte cosmologico: quella zona intermedia tra corpo e spirito in cui dimora l'anima, che per il tramite dell'immaginale congiunge l'umano al divino; un cosmo che torna ad essere pensato nelle sue micro-macrocosmiche interconnessioni.

Preclusa loro la terza dimensione dello psichico, le immagini si riducono a mera fisicità confondendosi nella fattualità delle cose, come oggetti tra gli oggetti, o si risolvono in pura trascendenza negandosi quindi nell'invisibilità. La negazione del loro proprio statuto cosmologico risulta prerogativa non solo dell'iconoclastia, che da sempre ne ha misconosciuto il valore autonomo, ma anche dell'imperante attuale iconofilia che, nell'inganno della venerazione per l'immagine, come doppio dell'iconoclastia replica la sua stessa violenza. Se il sistema imperante è monoteistico e la psiche policentrica non ha contenitori per ciascuno dei suoi frammenti, Hillman indica il percorso della cura dell'anima, che muove verso la restituzione dell'immaginale alla sua effettiva dimensione gnoseologica. In essa l'immagine ritrova il proprio statuto di *daimon*: le immagini tornano cioè ad essere "daimoniche", mediatrici, e non più "demoniache" (Hillman 2000). Allo stesso modo, si potrà intravedere una cosmologia dell'anima nell'*Atlante* di Warburg.

Lungo questa esposizione, i sentieri di Mnemosyne si sono incrociati seguendo le due forme del pensare: il primo, percorso da Warburg in sintonia con Jung sulle tracce della radice fisiologica della *mneme*; il secondo, percorso con Hillman nel dar voce al linguaggio delle Muse. In entrambi i casi, Warburg è il testimone di un'intelligenza che restituisce in suprema sintesi il significato espressivo del nostro codice culturale.

NOTE

* Una precedente versione del presente articolo è stata pubblicata ne "La Rivista di Engramma" 16 (maggio/giugno 2002), poi riedita in Id., 35, (agosto/settembre 2004). Sul tema l'autrice è tornata a confrontarsi in altre pubblicazioni successive: *Al di là delle colonne d'Ercole. Hillman erede infedele di Jung*, Moretti&Vitali, Bergamo 2013, in particolare nel cap V. III, e *Mito e teatro. Il principio drammaturgico del montaggio*, Mimesis, Milano 2013, in particolare II parte, cap. IV, e in parte nell'articolo *Sulla via di quel che ha da venire. Presentazione di C. G. Jung, Il libro rosso*, "La Rivista di Engramma" 89 (aprile 2011).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Agamben [1975] 1984

Agamben, Giorgio, "Aby Warburg e la scienza senza nome" (1975), *Aut Aut*, 199/200, 1984.

Bing 1960

Bing, Gertrud, "Un ricordo di Aby Warburg", *Rivista Storica Italiana*, LXXII, 1960. Calabrese 1984.

Calabrese, Omar, "La geografia di Warburg. Note su linguistica e iconologia", *Aut Aut*, 199/200, 1984.

- Didi-Huberman [2002] 2006
Didi-Huberman, Georges, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, [Paris 2002] tr. it. Bollati Boringhieri, Torino 2006.
- Gombrich [1970] 1986
Gombrich, Ernst H., *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, [London 1970] Oxford: Phaidon, 1986.
- Gorsen 1994
Gorsen, V.P. "Zur Problematik der Archetypen in der Kunstgeschichte. Carl Gustav Jung und Aby Warburg", *Kunstforum International*, 127, 1994.
- Hillman 1972
Hillman, James, *The Myth of Analysis*, Evanston: Northwestern University Press, 1972.
- Hillman 1975
Hillman, James, *Re-Visioning Psychology*, New York: Harper & Row Publishers, 1975.
- Hillman 2000
Hillman, James, "Iconoclastia puritana e l'ordine del mondo americano", in *L'immaginario contemporaneo. Atti del Convegno letterario internazionale* (Ferrara, 21-23 maggio 1999), ed. Roberto Pazzi, Ferrara: Leo S. Olschki Editore, 2000, pp. 53-62
- Jung [1977] 1995
Jung, Carl Gustav, *Jung parla: interviste e incontri*, [Princeton 1977] trans. Adriana Bottini, Milano: Adelphi, 1995.
- Jung [1912-52] 1992
Jung, Carl Gustav, *Simboli della trasformazione* [Zürich 1912], in *Opere*, vol. V, Torino: Bollati Boringhieri, 1992.
- Jung [1919] 1994
Jung, Carl Gustav, *Istinto e inconscio* [Zürich 1919], in *La dinamica dell'inconscio*, in *Opere*, vol. VIII, Torino: Bollati Boringhieri, 1994.
- Jung [1921] 1996
Jung, Carl Gustav, *I tipi psicologici* [Zürich 1921], in *Opere*, vol. VI, Torino: Bollati Boringhieri, 1996.
- Jung [1928] 1994
Jung, Carl Gustav, *Energetica psichica* [Zürich 1928], in *La dinamica dell'inconscio*, in *Opere*, vol. VIII, Torino: Bollati Boringhieri, 1994.
- Jung [1951] 1997
Jung, Carl Gustav. *Aion, Ricerche sul simbolismo del Sé* [Zürich 1951], in *Opere*, vol. IX, Tomo II, Torino: Bollati Boringhieri, 1997.
- Mazzucco 2000
Mazzucco, Katia, "Storia dell'*Atlante Mnemosyne*: la gestazione di un'opera "non finibile", *La Rivista di Engramma*, 1, September 2000.

Pezzella 1989

Pezzella, Mario, "La discesa e il ritorno. Simbolo junghiano e riflessione. Sul mito nella cultura tedesca dell'inizio del Novecento", *Aut Aut*, 229/230, 1989.

Pinotti 2001

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

Sacco 2011

Sacco, Daniela, "Sulla via di quel che ha da venire. Presentazione di C.G. Jung, *Il libro rosso*", *La Rivista di Engramma*, 89, April 2011.

Sacco 2013a

Sacco Daniela. *Al di là delle colonne d'Ercole. Hillman erede infedele di Jung*, Bergamo: Moretti&Vitali, 2013.

Sacco 2013b

Sacco, Daniela, *Mito e teatro. Il principio drammaturgico del montaggio*, Milano: Mimesis, 2013.

Semon 1904

Semon, Richard, *Die Mneme als Erhaltendes Prinzip im Wechsel des Organischen Geschehens*, Leipzig: Engelmann, 1904.

Settis [1981] 1990

Settis, Salvatore. "Presentazione", in Jean Seznec, *La sopravvivenza degli antichi dèi*, [1981] Torino: Bollati Boringhieri, 1990.

Warburg [1927] 1984

Warburg, Aby, "Burckhardt e Nietzsche" (WI 1927), *Aut Aut* 199/200, 1984.

Warburg [1932] 2000a

Warburg, Aby, "La Nascita di Venere e la Primavera di Sandro Botticelli" (Leipzig-Berlin 1932), in *La rinascita del paganesimo antico* [1932], Firenze: La Nuova Italia, [1966] 2000.

Warburg [1932] 2000b

Warburg, Aby "Durer e l'antichità Italiana" (Leipzig-Berlin 1932), in *La rinascita del paganesimo antico* [1932], Firenze: La Nuova Italia [1966] 2000.

Yates [1966] 2001

Yates, Frances A., *The Art of Memory*, [London 1966] New York: Routledge, 2001.