

140

dicembre 2016

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 140

Bergamo | Centanni | Sacco | Agnoletto | Cacciari | Ebgi

ENGRAMMA N. 140

FIGURE DELLA MALINCONIA

A CURA DI MARIA BERGAMO, MONICA CENTANNI E
DANIELA SACCO

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE

mariaclara alemanni, elisa bastianello, maria bergamo, emily verla bovino, giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli, giacomo cecchetto, silvia de laude, francesca romana dell'aglio, simona dolari, emma filipponi, anna fressola, anna ghiraldini, laura leuzzi, nicola noro, marco paronuzzi, marina pellanda, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson

COMITATO SCIENTIFICO

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

© 2019

edizioniengramma

La Rivista di Engramma n. 140 | dicembre 2016

www.engramma.it

SEDE LEGALE | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia

REDAZIONE | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia

Tel. 041 2571461

this is a peer-reviewed journal

L'Editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

SOMMARIO

- 7 | FIGURE DELLA MALINCONIA
Maria Bergamo, Monica Centanni, Daniela Sacco
- 11 | FIGURE DELLA MALINCONIA ATTRAVERSO L'ATLANTE DELLE MEMORIA
a cura del Seminario Mnemosyne,
- 53 | TRA IGNAVIA E PERSEVERANZA: IL DOPPIO VALORE DELLA MELANCHOLIA
Sara Agnoletto
- 79 | UMANESIMO TRAGICO
Massimo Cacciari, Raphael Ebgì
- 81 | RIPENSARE L'UMANESIMO
Massimo Cacciari
- 99 | UMANESIMO TRAGICO
Raphael Ebgì
- 105 | GHIRIBIZZI AL SODERINI*
Nicolò Machiavelli
- 109 | MNEMOSYNE ATLAS. UN INDICE COMPLETO DEI MATERIALI
Seminario Mnemosyne | classicA

FIGURE DELLA MALINCONIA ATTRAVERSO L'ATLANTE DELLE MEMORIA

Galleria ragionata delle immagini dal *Bilderatlas*

a cura del Seminario Mnemosyne,

coordinato da Monica Centanni, Maria Bergamo, Giulia Bordignon, Daniela Sacco, con Mirco Bimbi, Annalisa Cescon, Lucia Coco, Silvia De Laude, Anna Fressola, Sofia Magnaguagno, Yasmin Mhdawi, Valentina Olivetti, Francesca Petazzini, Tania Piacquadio, Alessia Prati, G. Olmo Stuppia, Silvia Urbini, Maria Aime Villano

In ipsa secretiore nimisque assidua contemplativae mentis delectatione
cavete Saturnum. Illic enim frequenter filios ipse suos devorat.
Marsilio Ficino, *De Vita Longa* XV

1. PATHOSFORMEL DELLA MALINCONIA: UNA PORTA DI ACCESSO ALL'ATLANTE MNEMOSYNE

Non esiste un modo univoco per accedere al Mnemosyne Atlas, non una chiave unica per interrogarlo, né un'applicazione preordinata per utilizzarlo come macchina della memoria. Spunti diversi, tematici o formali, possono offrire utili tracciati di lettura dell'opera: molteplici sono comunque i possibili punti di accesso all'Atlante, ciascuno dei quali consente di esplorarne i percorsi e fare emergere le svariate e intrecciate piste ermeneutiche.

In questa galleria si traccia un percorso che attraversa l'Atlante di Aby Warburg, seguendo il filo di un particolare marchio espressivo che caratterizza molte figure presenti nelle tavole del Bilderatlas: il volto appoggiato alla mano. È la postura dell'enigmatica figura centrale di una delle più note incisioni del Rinascimento: la *Melencolia I* di Albrecht Dürer.



Bilderatlas, Tavola 58.9 | Albrecht Dürer, *Melencolia I*, incisione a bulino, 1514.

Nella *Melencolia I* Warburg legge il “simbolo del Rinascimento umanistico” (Warburg [1920] 1966, 313), un documento della “tragica storia della libertà di pensiero dell’uomo europeo moderno”: un uomo che, come sarà Faust, è in lotta nel tentativo di emanciparsi intellettualmente dai demoni astrali e dalla magia e “cerca di conquistare al proprio pensiero lo spazio fra se stesso e l’oggetto, per una contemplazione spassionata”. Era un’epoca in cui – scrive Warburg citando Jean Paul – logica e magia “florivano innestate su di uno stesso tronco”:

“[...] la logica che mediante una definizione concettualmente distintiva, crea lo spazio fra uomo e oggetto che il pensiero percorre; e la magia che di nuovo distrugge appunto questo spazio mediante la concatenazione, ideale o pratica, di uomo e oggetto e la superstizione li riavvicina” (Warburg [1920] 1966, 315).

Mentre la magia mira a vincolare l’uomo, annullando lo spazio tra uomo e natura, il recupero della dimensione logica consente di ricreare il *Denkraum* – uno spazio per il pensiero che è, prima di tutto, spaziatura tra l’uomo e l’oggetto. In questo quadro teoretico, l’opera di Dürer si lascia interpretare come una risposta, di altissima densità concettuale, a una istanza di libertà: un segno artistico che precariamente si impone nella lotta contro l’influsso di Saturno,

patriarca dei *monstra* cosmici che, a partire dall'antichità e fino dentro l'età della Riforma, incatenavano la libertà dell'individuo alla soggezione religiosa.

“Le divinità astrali [...] erano esseri demoniaci dal potere sinistramente antitetico: come segni astrali ampliavano lo spazio ed erano punti di orientamento [...]; come costellazioni erano insieme idoli con i quali i poveri uomini, alla maniera di fanciulli, cercavano di unirsi misticamente in riverenti cerimonie” (Warburg [1920] 1966, 315).

Melancolia I segna un punto di svolta, nell'ambito di una incancellabile oscillazione tra riflessione astratta e superstizione mitico-superstiziosa sulle cause degli eventi. Contro l'idea di un inoppugnabile, sinistro, influsso dell'astro che induce lentezza, gravità, accidia, si configura il recupero di una valenza anche positiva dell'influsso saturnino.

L'incisione düreriana è al centro anche degli interessi degli altri studiosi nella cerchia del Warburgkreis; nel 1923, su impulso di Warburg che si era appassionato agli studi di Karl Giehlow sul tema, i giovani Erwin Panofsky e Fritz Saxl pubblicano *La Melencolia I di Albrecht Dürer*, nella collana delle *Studien* della Biblioteca Warburg. Questa ricerca confluirà, con ampliamenti e integrazioni importanti, nel volume *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, pubblicato a Londra nel 1964 a firma dei due autori e di Raymond Klibansky: una conferma della perdurante centralità del tema negli studi warburghiani che si ritrova, in altra forma, nelle immagini del Bilderatlas Mnemosyne.

L'interesse delle ricerche warburghiane sulla *Pathosformel* della Malinconia è confermato dai materiali preparatori dell'Atlante conservati nell'Archivio del Warburg Institute di Londra. Come noto, dopo il ritorno di Warburg da Kreuzlingen e l'inaugurazione del nuovo edificio della Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, in occasione di conferenze ed esposizioni organizzate dall'Istituto tra il 1926 e il 1929, ma anche per le attività di ricerca e divulgazione promosse nella stessa sede Istituto, furono realizzati diversi pannelli tematici, corredati di titolo e, in

alcuni casi, di appunti. Nel corso della preparazione editoriale, quei montaggi furono più volte smembrati e rimontati per creare nuove combinazioni di temi, opere e senso, confluendo infine nel complesso e labirintico percorso d'immagini che costituisce le tavole dell'ultima versione di Mnemosyne – conservata grazie al provvidenziale lavoro di documentazione fotografica voluto da Gertrud Bing e Fritz Saxl.

Anche i primi pannelli tematici arrivano a noi attraverso riproduzioni fotografiche conservate nell'Archivio del Warburg Institute di Londra che testimoniano le diverse fasi di progettazione e costruzione dell'Atlante. Tra queste fotografie, tre documentano proprio l'esistenza di altrettante tavole che raccolgono figure in posizione 'melanconica'. Due di queste recano rispettivamente, l'una il titolo: "TRAUER UND [...]" (lacuna nella fotografia del pannello), l'altra il titolo "[...] EDITATION" (lacuna nella fotografia).

Le opere riprodotte e appuntate nell'incunabolo predisposto da Fritz Saxl e collaboratori – pitture pompeiane; miniature tratte da manoscritti; dettagli di dipinti e incisioni; opere scultoree – non sono tutte presenti nel Bilderatlas, nella versione 1929, ma fra le immagini di 'melanconici' presenti già negli incunaboli dell'Atlante possiamo riconoscere alcune delle figure che andranno a comporre Tavola 53.

I primi studi del Warburgkreis hanno pertanto consonanze con i temi dei pannelli su cui il gruppo di studiosi di Amburgo continua a lavorare, in forme diverse, negli anni tra il 1924 e il 1929, e poi, ancora ritorna, in modo più irregolare per le vicissitudini subite dal patrimonio della Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg con il trasloco forzato da Amburgo a Londra (sul ruolo di Saxl nella 'storia postuma di Mnemosyne, v. in Engramma, Grazioli 2012). La malinconia resta uno dei punti di gravità intorno a cui ruotano ricerche, studi, pubblicazioni, conferenze degli studiosi del Warburgkreis, anche in esilio: nel 1963, ad esempio, ovvero un anno prima della pubblicazione dello studio di Panofsky, Saxl e Klibansky, esce, sempre a Londra, un altro importante studio collegato al rinato Warburg Institute: *Born under Saturn* di Rudolf e

Margot Wittkower (Wittkover 1963).

Per tutte queste ragioni, la raccolta di tutte le figure in postura malinconica rintracciabili in Mnemosyne delinea i contorni di un nucleo tematico portante dell'Atlante e, più in generale, degli studi warburghiani.

2. MALINCONIA COME TRATTO DEL GENIO INTELLETTUALE (PS.
ARISTOTELE, *PROBLEMATA* XXX, 1)

Figure della Melanconia: ma quale *Melanconia*? Le figure di malinconici che troviamo nell'Atlante condividono un profilo sintomatico caratterizzato dall'eccesso di μέλαινα χολή, l'*atrabilis*, l'umor nero. Fin dalla teoria ippocratica, solo la giusta temperatura, la combinazione armonica fra i quattro umori fondamentali che costituiscono il corpo – sangue, flemma, bile gialla, bile nera – garantisce quell'equilibrio che è la salute. La dosatura fra gli umori presenti nel corpo umano può essere innata o acquisita: secondo la teoria ippocratica (poi ripresa da Cratone e Laurenzio) i profili caratteriali dipendono dalla fisiologia individuale in cui i giusti rapporti di base possono essere compromessi da influenze, variazioni e scombussolamenti indotti dalla localizzazione geografica (la "temperatura" del luogo in cui l'individuo nasce e vive), e condizionati dal quadro astrale sotto cui si nasce.

L'eccesso di bile nera caratterizza il temperamento melanconico e può configurarsi come un tratto caratteriale fisiologico, oppure essere causa di alterazioni patologiche. Al di qua della soglia patologica, vari stadi e diverse declinazioni dell'umore melanconico disegnano una mappatura complessa che non sfocia necessariamente in uno stato depressivo, ma può prevederlo nelle sue peculiari manifestazioni sintomatiche come uno dei possibili esiti.

Però secondo la scienza antica che il Rinascimento riscopre, la Melanconia è anche il tratto distintivo del genio. Già negli pseudo-aristotelici *Problemata* è formulato per la prima volta l'interrogativo sugli esiti paradossalmente opposti della personalità malinconica,

che non solo non è sempre destinata alla depressione e all'apatia, ma spesso eccelle in vari campi delle attività umane:

Διὰ τί πάντες ὅσοι περιττοὶ γεγόνασιν ἄνδρες ἢ κατὰ φιλοσοφίαν ἢ πολιτικὴν ἢ ποιήσιν ἢ τέχνας φαίνονται μελαγχολικοὶ ὄντες, καὶ οἱ μὲν οὕτως ὥστε καὶ λαμβάνεσθαι τοῖς ἀπὸ μελαίνης χολῆς ἀρρωστήμασιν;

Perché tutti gli uomini che eccellono in filosofia, in politica, in poesia, nelle arti, sembrano essere malinconici, alcuni fino al punto di ammalarsi per l'umor nero? (ps. Arist., *Probl.* XXX, 1, 953a 10)

La risposta sta nel fatto che l'umor nero ha natura duplice e polare essendo "una mescolanza di caldo e di freddo". Anzi, dei quattro umori, la bile nera può essere "il più caldo e il più freddo" (954a 13-15: θερμοῦ καὶ ψυχροῦ κρᾶσις [...] ἡ μέλαινα χολὴ καὶ θερμότατον καὶ ψυχρότατον γίνεται). Quando la bile nera si trova in eccesso in un corpo e si mantiene fredda (come sarebbe di natura) provoca apoplessie, torpori, depressioni, fobie; ma quando è surriscaldata provoca eccesso di euforia con effusioni canore, straniamenti ed eruzioni epidermiche varie (954a 22-26: ἡ χολὴ δὲ ἡ μέλαινα φύσει ψυχρὰ [...] ὅταν μὲν οὕτως ἔχη [...], ἐὰν ὑπερβάλλῃ ἐν τῷ σώματι, ἀποπληξίας ἢ νάρκας ἢ ἀθυμίας ποιεῖ ἢ φόβους, ἐὰν δὲ ὑπερθερμανθῇ, τὰς μετ' ὧδης εὐθυμίας καὶ ἐκστάσεις καὶ ἐκζέσεις ἐλκῶν καὶ ἄλλα τοιαῦτα).

Paradossalmente la *melancholia* è la causa sia dei caldi entusiasmi e delle passioni della giovinezza, sia dell'algida apatia della vecchiaia (955a 16: διὸ καὶ οἱ μὲν παῖδες εὐθυμότεροι, οἱ δὲ γέροντες δυσθυμότεροι. οἱ μὲν γὰρ θερμοί, οἱ δὲ ψυχροί· τὸ γὰρ γῆρας κατὰψυξίς τις). Nella categoria dei melanconici per natura, rientrano i poeti, gli intellettuali, gli artisti, i visionari, i profeti, i politici. In particolare se la produzione in eccesso di bile nera avviene intorno al cervello, comporta qualità eccezionali:

τοῖς μὲν οὖν πολλοῖς ἀπὸ τῆς καθ' ἡμέραν τροφῆς ἐγγινομένη οὐδὲν τὸ ἥθος ποιεῖ διαφόρους, ἀλλὰ μόνον νόσημά τι μελαγχολικὸν ἀπειργάσατο. ὅσοις δὲ ἐν τῷ φύσει συνέστη κρᾶσις τοιαύτη, εὐθὺς οὗτοι τὰ ἥθη γίνονται παντοδαποί, ἄλλος κατ' ἄλλην κρᾶσιν· οἷον ὅσοις μὲν πολλὴ καὶ ψυχρὰ ἐνυπάρχει, νωθοὶ καὶ μωροί, ὅσοις δὲ λίαν

πολλή καὶ θερμή, μανικοί καὶ εὐφρεῖς καὶ ἐρωτικοὶ καὶ εὐκίνητοι πρὸς τοὺς θυμοὺς καὶ τὰς ἐπιθυμίας, ἔνιοι δὲ καὶ λάλοι μᾶλλον. πολλοὶ δὲ καὶ διὰ τὸ ἐγγὺς εἶναι τοῦ νοεροῦ τόπου τὴν θερμότητα ταύτην νοσήμασιν ἀλίσκονται μανικοῖς ἢ ἐνθουσιαστικοῖς, ὅθεν Σίβυλλαι καὶ Βάκιδες καὶ οἱ ἔνθεοι γίνονται πάντες, [...]. ὅσοις δ' ἂν ἐπανθῇ τὴν ἄγαν θερμότητα πρὸς τὸ μέσον, οὗτοι μελαγχολικοὶ μὲν εἰσι, φρονιμώτεροι δέ, καὶ ἥττον μὲν ἔκτοποι, πρὸς πολλὰ δὲ διαφέροντες τῶν ἄλλων, οἱ μὲν πρὸς παιδείαν, οἱ δὲ πρὸς τέχνας, οἱ δὲ πρὸς πολιτείαν.

Alla maggior parte delle persone in cui la bile nera è prodotta da quanto mangiamo ogni giorno, essa non cambia in nulla il carattere, ma si limita a causare un malessere collegato alla sua presenza. Ma coloro nei quali questa complessione è insita naturalmente, manifestano senz'altro svariati caratteri, secondo il suo diverso dosaggio: se è fredda e abbondante, saranno persone pigre e sciocche; se è in eccesso ma è calda, saranno persone invase, geniali, sensuali, facili agli scoppi d'ira e all'eccesso delle passioni, alcuni anche assai loquaci. Molti, in cui questo umore surriscaldato è vicino all'organo intellettuale, sono preda di accessi di invasamento entusiastico: ed ecco le Sibille, gli indovini e tutti i posseduti dalla divinità. [...] Tutti quelli invece, in cui il calore eccedente affiora nella parte mediana del corpo, sono bensì melanconici, ma più ragionevoli e meno eccentrici, anche se distaccano di molto tutti gli altri per la loro eccellenza nella cultura, nelle arti o nella politica" (954a 29- 954b 1).

La conclusione è che gli spiriti geniali che eccellono nelle attività intellettuali e in quelle politiche – sia nella *vita contemplativa* che nelle *vita activa*, potremmo dire con parole rinascimentali – sono certo personalità anomale, ma in senso positivo. E questa anomalia è strettamente collegata al temperamento malinconico:

ἐπεὶ δ' ἔστι καὶ εὐκρατον εἶναι τὴν ἀνωμαλίαν καὶ καλῶς πῶς ἔχειν, καὶ ὅπου δεῖ θερμότεραν εἶναι τὴν διάθεσιν καὶ πάλιν ψυχράν, ἢ τούναντίον διὰ τὸ ὑπερβολὴν ἔχειν, περιττοὶ μὲν εἰσι πάντες οἱ μελαγχολικοί, οὐ διὰ νόσον, ἀλλὰ διὰ φύσιν.

Poiché la anomalia può derivare da una positiva temperatura degli elementi ed essere positiva, e si genera in una condizione di surriscaldamento o, al contrario, di raffreddamento, proprio in virtù dell'eccesso, tutti i melanconici sono persone eccezionali non per malattia ma per natura (955a 35-40).

La natura dialettica del temperamento melanconico coincide con

l'ambivalente profilo, mitologico e astrologico, di Crono/Saturno, sovrano assoluto ma condannato a essere spodestato; generatore e divoratore di figli e destinato alla sterilità; saggio ma astuto ingannatore; pianeta più vecchio, più lontano e più lento – da qui il carattere accidioso – dalla luce debole ed enigmatica, pesante e terroso ma al tempo stesso, in quanto il primo e il più alto dei pianeti, capace di trasformarsi in dispensatore di melanconia “generosa” e di genialità, e “di donare ai suoi figli migliori profondità di pensiero ed elevato distacco dalle cose terrene” (Bertozzi 2010, 84).

Scampare alla morsa raggelante di Saturno significa salvare, nel profilo senile di Saturno stesso, il principio di mobile vitalità del *puer*, per dirla con James Hillman:

Il *puer* personifica quella scintilla umida all'interno di qualsiasi atteggiamento che è l'originario seme dinamico dello spirito. [...] Il *puer* offre un contatto diretto con lo spirito. Se si rompe questa connessione diretta, il *puer* cade con le ali spezzate. E quando cade noi perdiamo il senso urgente, bruciante del nostro scopo e cominciamo invece la lunga marcia processionale attraverso i palazzi del potere, verso il Vecchio Re malato e dal cuore indurito, che spesso si traveste ed è indistinguibile da un Vecchio saggio infermo (Hillman [1967] 1990, 103).

Il carattere malinconico assume diverse accezioni, positive o negative, a seconda del contesto storico-culturale in cui viene considerato (e questo emergerà nella lettura ragionata della Galleria). Nel Medioevo l'atteggiamento inoperoso e indolente prodotto dall'umore saturnino viene inteso come vizio capitale, assimilato all'accidia. Dal Quattrocento invece, nella rinascenza umanistica, la malinconia assume un valore positivo, grazie alla rinnovata fiducia nelle capacità e nelle attività intellettuali dell'uomo: all'umor nero si deve lo stato contemplativo e riflessivo propedeutico al processo creativo – lo stato d'animo proprio del genio artistico. L'inversione di segno nella valutazione del tipo malinconico, in dipendenza diretta della riscoperta delle fonti antiche (in particolare al testo pseudoaristotelico commentato più sopra) si deve principalmente a Marsilio Ficino che lo sviluppa nel *De vita triplici*, nel *De Longa Vita* e in alcune delle sue lettere. Nel contesto del pensiero

neoplatonico fiorentino, si riabilita la definizione aristotelica di melanconia: si afferma la positività dell'influenza del pianeta Saturno, come potenziale di reattività alla tendenza fredda e depressiva dell'eccesso di umor nero, visto come risorsa per elevarsi invece a stati di intensa vibrazione emozionale, di entusiasmo e di creatività. Malinconia dunque, tornando alle parole di Warburg, come "simbolo del Rinascimento umanistico": dono di una grazia innata che contiene in germe la capacità di coniugare *vita activa* e *vita contemplativa*. Così è della figura dell'intellettuale italiano del Rinascimento: "nato sotto Saturno" ma capace di liberarsi dalla soggezione al demone dell'accidia, declinando la virtù saturnina nel senso della libertà eccezionale del genio artistico e politico.

3. MALINCONIA E MANIA SECONDO LUDWIG BINSWANGER

In questo senso, con un occhio anche alla deriva patologica del temperamento malinconico, un'importante traccia ermeneutica sul tema viene da Ludwig Binswanger, il grande psichiatra e filosofo, teorico della *Daseinpsychologie*, direttore della casa di cura di Kreuzlingen, e medico curante e poi corrispondente e amico di Aby Warburg. Lo stesso Binswanger nella *Introduzione* al suo saggio del 1960, specificamente dedicato a *Melanconia e mania*, afferma che i suoi studi si concentrarono sulla polarità tra mania e melanconia, spostandosi dai primi interessi teorici e clinici sulla schizofrenia, nel 1930, anche a seguito di un debito nei confronti della teorizzazione della patologia maniaco-depressiva elaborata da Emil Kraepelin (Binswanger [1960] 1977, 21-28). Sarà qui il caso di ricordare che proprio Kraepelin, interpellato per un consulto dai famigliari di Aby (contro la volontà del paziente, e probabilmente dello stesso Binswanger), era stato l'innesco della "guarigione" di Warburg (e comunque della sua dimissione dalla clinica psichiatrica). Il vecchio clinico aveva infatti inaspettatamente aperto l'orizzonte della salvezza psichica di Aby, prospettando una diagnosi diversa da quella che aveva inquadrato fino ad allora la sua psicosi: il "male" di Warburg non era – come aveva diagnosticato Binswanger – una incurabile schizofrenia, ma si trattava di uno "stato misto maniaco-depressivo", che si poteva tenere sotto controllo con i farmaci e da cui si poteva guarire (De Laude 2015). La diagnosi di un

“manisch-depressiver Mischzustand” dava a Warburg la possibilità di riconoscere nel nome della sua malattia la stessa struttura dialettica, polare, a cui aveva dedicato un nucleo importante delle sue riflessioni e dei suoi studi: poteva chiamare il suo male con un nome che gli era simpateticamente familiare, e riconoscere nella coppia composta dal Fiume malinconico e dalla Ninfa estatica le figure del suo proprio disagio psichico.

Proprio in quegli anni, lo stesso Ludwig Binswanger stava mettendo a punto la sua teoria della *Daseinspsychologie*: l'indagine sulla fenomenologia psichica si configura come un tentativo di comprendere i momenti strutturali costitutivi che regolano l'“esserci nel mondo” di una data esistenza, con l'obiettivo non tanto (o non solo) di intervenire terapeuticamente sulle patologie ma di comprendere, fenomenologicamente, deficienze, difetti e, insomma, il mancato funzionamento dell'accadere del *Dasein*, l'“esserci nel mondo”. Come l'autore stesso esplicita, la sua prospettiva teorica prevede la lettura della *Fenomenologia pura e trascendentale* di Edmund Husserl, incrociata con la fascinazione del pensiero sull'*a priori* dell'“esserci” di Martin Heidegger (Binswanger [1960] 19772, 22): intrecciando psichiatria, psicologia e filosofia, Binswanger aveva trovato la base teorica per l'elaborazione di una teoria psicologica e di una metodologia psichiatrica.

I momenti costitutivi sono le strutture a priori trascendentali come matrici di diversi mondi. La struttura costitutiva del *Dasein* è identificata essenzialmente nell'intenzionalità connessa alla temporalità – alla coscienza temporale soggettiva – e quindi ai tre movimenti della *protentio* (il cui oggetto temporale è il futuro), *retentio* (passato), *praesentatio* (presente). La psicosi consiste in un difetto nel governo di queste dimensioni Binswanger [1960] 19772, 33-ss).

Seguendo la traccia teorica indicata da Ludwig Binswanger, il carattere melanconico si configura come un rapporto disturbato con l'“essere nel mondo” rispetto al tempo: nel senso di una relazione squilibrata e insoddisfacente con la *praesentatio* (l'esserci

nel presente) che inclina verso la *retentio* (il cui oggetto temporale è il passato), così come la mania inclina verso la *protentio* (il cui oggetto temporale è il futuro).

Entrambe, malinconia e mania, si configurano come due diversi difetti della costruzione temporale. Così Binswanger:

“Per la mania è un “allentamento” della costituzione temporale del mondo primordiale [sic!] o proprio dell’*ego* che si rivela nel completo ritirarsi, scomparire, dei momenti trascendentali retentivi e protentivi e delle appresentazioni abituali a favore di una pura attualità, così come in un difetto dell’appresentazione nella costituzione dell’*alter ego* e quindi in quella di un mondo comune; nella melanconia consiste invece in un “allentamento” della trama della costituzione intenzionale dell’obiettività temporale, che si manifesta nell’intrecciarsi di momenti retentivi con momenti protentivi (autoaccusa melanconica) o di momenti protentivi con retentivi (delirio melanconico). Mentre dunque il melanconico vive [...] in un passato o in un futuro intenzionalmente turbato, per cui non perviene ad alcun presente, il maniaco vive solo ‘per il momento’, esistenzialmente parlando, vive, è *deietto*, nell’impossibilità di sostare, è dappertutto e in nessun luogo (Binswanger [1960] 19772., 111).

Dunque un “allentamento dei fili” nella costruzione dei mondi del melanconico e del maniaco, in cui però

“Non si è potuto e non si può stabilire alcuna antinomicità o contrapposizione tra l’allentamento totale della mania e il reintreccio dei ‘fili’ allentati nella malinconia [...] Abbiamo dato una risposta all’antinomia maniaco-depressiva, anche dal punto di vista fenomenologico, non solo mettendo in evidenza la contrapposizione della costituzione complessiva, ma anche indicando *la radice comune, l’origine comune di questa contrapposizione*” (Binswanger [1960] 19772, 112-117).

Binswanger recupera l’idea di una radice comune dell’eccitazione maniaca e dell’abbattimento depressivo – due condizioni che sembrano tanto diverse; con altre parole e con altro schema ermeneutico l’autore dei *Problemata* direbbe che entrambe le manifestazioni sono causate da un eccesso di umor nero, e che la diversità di effetti è dovuta al raggelamento e al riscaldamento dello stesso umore, che deprime o eccita l’animo del maniaco come

quello del malinconico.

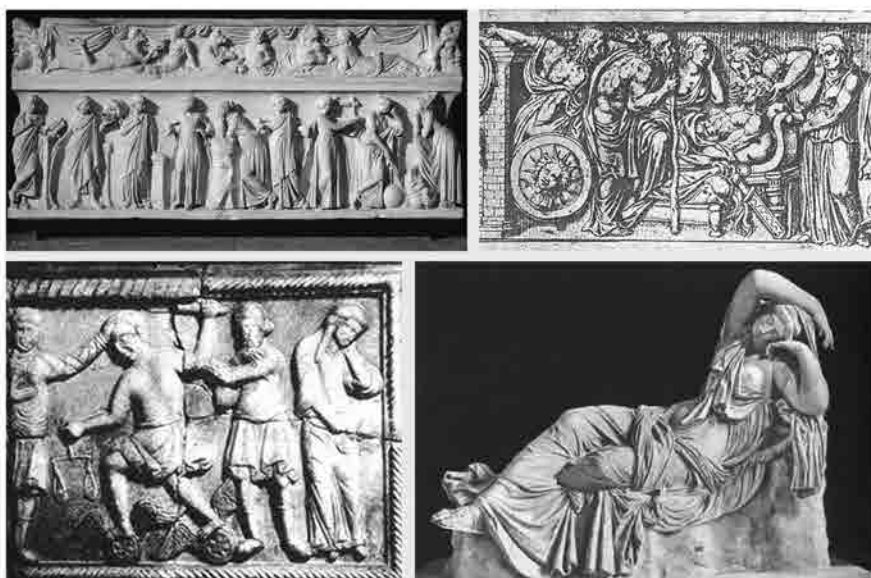
4. FIGURE DELLA MALINCONIA ATTRAVERSO IL *BILDERATLAS*: IPOTESI SULLE PRE-CONIAZIONI ARCHEOLOGICHE E RICOSTRUZIONE DI UNA RETE DI TRACCIATI Dalla Galleria che proponiamo qui sotto, che percorre trasversalmente i pannelli dell'Atlante, emerge un nesso che collega, per precise linee di tangenza, figure diverse, femminili e maschili, contraddistinte da una posizione ben definita: la mano al volto, impegnata a sorreggere il peso della testa, quasi che il punto in cui il viso si sostiene sulla mano sia quello su cui più insiste, quasi precipita, la gravità di un corpo in atto di contrizione o abbandono, sia esso appoggiato a un sostegno o accasciato, semi-disteso o recubante. Nel montaggio della Galleria le figure sono collocate non in ordine cronologico (in relazione alla data di composizione delle opere), quanto secondo un'articolazione tematico-formale

SERIE I. Musa pensosa | *Bilderatlas*, Tavola 2.8: Sarcofago romano con Muse, 160-170 d.C., *Le nove Muse* (fronte), Musée du Louvre, Paris.

SERIE II. Malinconici nel teatro del lutto | *Bilderatlas* Tavola 5.19: Meleagro morente viene portato a casa disegno dal bassorilievo su sarcofago romano perduto, già in Palazzo Barberini, 180-190 d.C.

SERIE III. Acedia | *Bilderatlas*, Tavola 48.6: *Occasio, Kairos, Acedia, Venezia, isola di Torcello.*

SERIE IV. Arianna | *Bilderatlas*, Tavola 4.1: Arianna dormiente, scultura da un sarcofago copia romana da originale greco del 150 a.C., marmo, 150 d.C. ca., Musei Vaticani, Galleria delle Statue, Roma.



tra l'atteggiamento della riflessione (I), dell'afflizione o del lutto (II), dell'accidia (III), dell'abbandono (IV). Ciascuno di questi tipi ha nel repertorio antico immagini pre-coniate: nella Musa pensosa (I); nel plorante che accompagna il defunto (II), nell'Acedia (III), in Arianna (IV),

Questi i quattro modelli archeologici, o meglio – per dirla con Warburg – le quattro pre-coniazioni antiche che poniamo in testa alle rispettive serie:

Da notare che in genere le figure malinconiche non sono mai raffigurate sole, ma sono sempre rappresentate in rapporto dialettico, in posizione di oscillazione e polarità con un'altra figura, in una postura diversa o addirittura opposta per significato e formula patetica. Uno spunto a indagare il modo della composizione dialettica, per accostamento di opposti, viene da uno dei pannelli del *Bilderatlas* che fa parte del gruppo delle 'pre-coniazioni' (Tavole 4-8): Tavola 4 introduce già, attraverso un'opposizione anche spaziale e compositiva, la polarità "Ninfa estatica (maniacale)" e "Dio fluviale in lutto (depressivo)", annunciando il discorso di Tavola 55 su Manet e sul *Giudizio di Paride* di Villa Medici, e quello di Tavola 58 su Dürer e la Malinconia.

In altre parole, la figura malinconica ribadisce il suo carattere all'interno di una sintassi dialettica che prevede la compresenza di almeno un'altra figura, contrassegnata da una diversa (quando non opposta) *Pathosformel* rispetto alla posa 'malinconica': nella serie I (riflessione) la Musa pensosa si caratterizza in opposizione alla Musa faceta (o festosa); nella serie II (afflizione/lutto) l'atteggiamento di mestizia del/la plorante luttuoso/a, spesso si giustappone a figure che esprimono una esagitazione del dolore, ad esempio la figura femminile che irrompe in scena di corsa, con le braccia alzate o tese all'indietro; nella serie III (accidia), l'inazione, la nolontà di *Acedia*, si oppone all'intraprendenza di *Occasio*. Soltanto l'intellettuale nel suo studiolo (Serie Ia), 'Arianna' (Serie IV) e la rappresentazione assoluta della *Melencolia I* di Dürer compaiono come figure isolate. Anche Polimnia, non caratterizzata da alcun attributo riferito



Statua di Musa: *Polimnia*, Scultura romana da un originale di età ellenistica, marmo, cm 159, Musei Capitolini, Centrale Montemartini, Roma.

all'arte di cui è patrona, ma unicamente dalla *Pathosformel* del pensiero riflessivo, viene rappresentata come figura singola e solitaria – come se la sua stessa introversa pensosità la isolasse rispetto al gruppo delle sorelle Muse.

SERIE I. MUSA PENSOSA

Le figure di malinconici tratte da tutti i pannelli dell'Atlante sono state poste in una prima serie che rende visibile una linea ermeneutica che ha guidato la nostra ricostruzione: l'ipotesi che la prima occorrenza della *Pathosformel* della pensosa malinconia si ritrovi nelle immagini della 'Musa'.

L'archetipo di questo *habitus* si riscontra infatti in materiali archeologici classici, in relazione alla prima Musa ispiratrice della poesia. All'origine si tratta dell'unica Musa (la generica *θεά* a cui Omero chiede il dono del canto nel primo verso dell'*Iliade*) raffigurata spesso in dialogo con il poeta, con una mano al volto. Ma fin da subito le Muse si moltiplicano fino a raggiungere il numero canonico di 9 e assumono distinte caratteristiche e attributi peculiari che rimandano ai diversi generi poetici di cui sono considerate singolarmente patrona. Con l'attribuzione del ruolo di patrona delle varie arti, le Muse assumono attributi speciali e anche posture tipizzanti: così, oltre agli attributi identificanti, le Muse

deputate all'ispirazione della Poesia storica (Clio, con tromba), della Poesia epica (Calliope, con stilo e tavola), della Poesia comica e ditirambica (Talia, con maschera comica), della Poesia lirica (Erato, con lira), sono rappresentate in un atteggiamento che possiamo definire 'composto'; le Muse della Poesia auletica (Euterpe, con flauto) e della Danza (Tersicore, con strumento musicale) in un atteggiamento agitato e festoso.

Invece, le Muse dei generi poetici che Aristotele, contro il genere faceto (τὸ φαῦλον) avrebbe iscritto nella categoria del genere 'serio' (τὸ σπουδαῖον) – ovvero le protettrici della Poesia innodica (Polimnia), della Poesia cosmologica (Urania, con globo e asta) e della Poesia tragica (Melpomene, con maschera tragica) – sono accomunate dalla postura: il corpo inclinato in avanti, e solitamente appoggiate a un sostegno, portano la mano al volto (questa schematizzazione è già stata proposta, in Engramma, v. Centanni, Mazzucco 2002).

ἐποποιία δὴ καὶ ἡ τῆς τραγωδίας ποιήσις ἔτι δὲ κωμῳδία καὶ ἡ διθυραμβοποιητικὴ καὶ τῆς αὐλητικῆς ἡ πλείστη καὶ κιθαριστικῆς πᾶσαι τυγχάνουσιν οὖσαι μιμήσεις τὸ σύνολον [...]. ἐπεὶ δὲ μιμοῦνται οἱ μμούμνοι πράττοντας, ἀνάγκη δὲ τούτους ἢ σπουδαίους ἢ φαύλους εἶναι [...]

Musa composta | Calliope (epica), Talia (commedia), Clio (storia), Erato (lirica).

Musa festosa | Euterpe (auletica), Tersicore (danza).

Musa pensosa | Polimnia (innologia), Urania (cosmologia), Melpomene (tragedia).



δηλον δὲ ὅτι καὶ τῶν λεχθεισῶν ἐκάστη μμήσεων ἔξει ταύτας τὰς διαφορὰς καὶ ἔσται ἕτερα τῷ ἑτέρα μμεῖσθαι τοῦτον τὸν τρόπον.

La poesia epica e la poesia tragica, e anche la poesia comica e la ditirambica, e la poesia auletica per la massima parte e la poesia lirica, considerata assieme, hanno in comune il fatto di essere poesia mimetica [...]. E dato che l'imitatore che imita, imita i personaggi in azione, di necessità costoro avranno caratteri seri o leggeri [...]. Ne consegue che ciascuno dei suddetti generi di poesia avrà caratteri diversi, a seconda del soggetto che imitano si adegueranno al suo registro (Aristotele, *Poetica*, 47a 14-16, 48a 1-8).

La polarità tra la 'Musa composta' e la 'Musa festosa' è una delle forme di rappresentazione dell'antinomia (o meglio della *palintropos harmonia*) tra i poli che Friedrich Nietzsche definisce come l'apollineo e il dionisiaco: si ricorda che Warburg è tra i primi 'interessati' lettori di Nietzsche, già nella stagione della follia del filosofo e della temporanea eclissi calata sulla sua opera.

La polarità nel gruppo delle Muse tra le figure della 'Musa festosa' e quelle della 'Musa pensosa' si può leggere come una forma di rappresentazione oppositiva tra il carattere dell'eccitazione maniacale (rintracciabile nelle *Pathosformeln* della Menade e della Ninfa) e il carattere luttuoso depressivo (la postura del Fiume e del Melanconico).

SERIE I. MUSA PENSOSA

SERIE IA. NATI SOTTO SATURNO: DALLA MUSA PENSOSA ALLA FIGURA DELL'INTELLETTUALE

La prima figura della pensosità – preludio dell'introversione melanconica – è dunque la rappresentazione del 'pensiero poetante' fin dalle origini connotata da un forte carattere allegorico.

Da questo archetipo della Musa ispiratrice, deriva la tipologia dell'intellettuale pensoso (e ispirato): San Girolamo, intento a tradurre le Sacre Scritture, presta la sua immagine alla figura dell'umanista nel suo studiolo, impegnato nel suo fertile *otium*.

Bilderatlas, Tavola 2.8 | Sarcofago romano con Muse, 160-170 d.C., *Le nove Muse* (fronte), Musée du Louvre, Paris.

Bilderatlas, Tavola 53.3 | Filippino Lippi, *Fides*, affresco, ante 1502 Cappella Strozzi, S. Maria Novella, Firenze.

Bilderatlas, Tavola 53.12 | Marcantonio Raimondi (da Raffaello), *Musa*, da Apollo e due Muse acquaforte su rame, 1530 ca.

Bilderatlas, Tavola 53.10 | Nikolaus Beatrizet, *Ercole scaccia Invidia dal tempio delle Muse*, 1548-1553, acquaforte da disegno 1522-1524.

Bilderatlas, Tavola 53.11 | Cerchia di Baccio Bandinelli, *Figure femminili* (Muse), disegno a penna, 1530 ca.





Bilderatlas Tavola 75.1 | Guido Reni, *I santi Pietro e Paolo*, 1605 olio su tela, cm. 197x140, Pinacoteca di Brera, Milano.

In questa posa vengono raffigurati i poeti, i sapienti, ma anche i Padri della Chiesa: la postura dell'intellettuale pensoso diventa caratteristica di San Paolo e di Sant'Agostino.

Spesso l'intellettuale ritratto mentre è intento a trarre frutti dal suo ingegno è ritratto solo, isolato dal mondo nella nicchia del suo studiolo: introverso, concentrato, in una postura raccolta e intima. Ma ci sono molte, significative, eccezioni.

Nell'opera di Guido Reni a Brera, San Paolo sembra intrattenere un dialogo, anche gestuale, con San Pietro.

Nell'*Ippocrate e Democrito* di Claes Moeyaert, 1636, mentre il filosofo è seduto e rappresentato nella posa della malinconia, il medico è in piedi e indossa ricchi abiti e preziosi gioielli. Democrito, vestito invece di semplici panni, è serio e pensoso, con la testa appoggiata alla mano, seduto su una pietra e circondato da cadaveri di animali che ha evidentemente appena terminato di sezionare per studiarne la fisiologia, forse per scovare la sede dell'anima, comunque per accrescere la propria conoscenza della natura.



Bilderatlas, Tavola 75.9 | Nicolaes Moeyaert, Ippocrate e Democrito, dipinto, 1636, Mauritshuis, Den Haag.

Democrito, con la penna in mano e alcuni volumi di fronte (che ha appena finito di consultare) è intento a riportare per iscritto le osservazioni derivate dal suo studio della natura. Il suo sguardo, che secondo alcune letture dell'opera sarebbe rivolto verso Ippocrate come segnale di dialogo, di volontà di interazione e di condivisione di pensieri, in realtà guarda altrove, verso un punto sfuggente: i suoi, sono occhi malinconici, ovvero pensierosi, concentrati su un ragionamento interiore – forse attraversati da un lampo di follia.

Questo polo intellettuale meditativo, che si alimenta nel tempo dell'*otium*, ha la sua deriva nel carattere saturnino del *poietes* (cfr. anche figg. 39.20, 39.19, 45.1).

SERIE IA. NATI SOTTO SATURNO

Bilderatlas, Tavola 58.8 | Pietra sepolcrale di un prelato italiano, metà sec. XV, Chiostro di San Giovanni, Basilica di San Giovanni Laterano, Roma.

Bilderatlas, Tavola 43.14 | Domenico Ghirlandaio, *San Gerolamo*, 1480, affresco, Chiesa d'Ognissanti, Firenze.

Bilderatlas Tavola 31.14 | Petrus Christus (Jan van Eyck?), *San Girolamo nello studio*, ante 1502, tempera e olio su tavola, cm. 20,6x13,3, Institute of Fine Arts, Detroit

Bilderatlas, Tavola 75.1 | Guido Reni, *I santi Pietro e Paolo*, 1605, olio su tela, cm. 197x140, Pinacoteca di Brera, Milano.

Bilderatlas, Tavola 75.9 | Nicolaes Moeyaert, *Ippocrate e Democrito*, dipinto, 1636, Mauritshuis, Den Haag.



SERIE IB. NINFA GRAZIOSA

Quella della Musa pensosa è una formula potente, rintracciabile a partire da modelli antichi, che si estende fino alla contemporaneità con la posa fotografica tipica dell'intellettuale. La melanconia corrisponde a un eccesso di *gravitas*: nella postura del melanconico il volto pesa sulla mano il braccio pesa sul ginocchio, tutto il corpo si inclina, in cerca di un sostegno su cui appoggiarsi.

Ma la Musa pensosa è anche suscettibile di un'altra, più leggera, declinazione. Come digressione e alleviamento rispetto alla posa convenzionale della Musa e del pensatore, è ora un ninfa graziosa che non appoggia il volto alla mano, ma piuttosto accosta la mano, vezzosamente, al volto.

Come suggerisce Warburg (Warburg [1929] 1984) dal sarcofago con *Il giudizio di Paride* murato a Villa Medici a Roma, e dalle sue svariate riproduzioni, emerge la figura della ninfa con la mano graziosamente appoggiata al volto, che nel manufatto antico era

Bilderatlas 55.18 | Marcantonio Raimondi (da Raffaello), *Il giudizio di Paride*, ca. 1515-1516 acquaforte su rame.



del tutto marginale.

L'idillio pastorale di Raimondi, sottolinea Warburg, “sembra rifiutare [...] ogni minimo tentativo di inserimenti mitologici seri, gravidi di conseguenze drammatiche per l'anima” e la donna di spalle che si sfilava le vesti, identificata come Minerva, costituisce un “prototipo di una serena disinvoltura olimpica, per il quale la corporeità umana è divenuta lo specchio di una superiore *humanitas*” (Warburg [1929], 1984, 43).

Ma, ricorda Warburg, l'originaria potenza delle divinità pagane sopravvive alla loro “spiritualizzazione estetizzante”. Ecco dunque che la posa del dio fluviale melanconico è rintracciabile, traendo origine dal modello antico, anche nella contemporaneità: è la stessa posa assunta dalla sfrontata “ninfa moderna” del *Déjeuner sur l'herbe* di Manet. Un dipinto che, scrive Warburg, partecipa de “l'eredità spirituale del passato” e che grazie a quella è in grado di “trovare uno stile carico di nuovi valori espressivi” che “derivano la

Bilderatlas 55.17 | Edouard Manet, *Déjeuner sur l'herbe*, particolare, 1863 olio su tela, cm. 208×264, Musée d'Orsay, Paris



loro forza di penetrazione non dalla rimozione, ma dalla sfumatura che apportano alla rielaborazione delle antiche forme” (Warburg [1929] 1984, 40).

Riprendendo l’analisi di Gustav Pauli, Warburg ha ampiamente dimostrato come il gruppo della *Colazione sull’erba* sia mutuato dal sarcofago con il giudizio di Paride murato nella facciata di Villa Medici a Roma (Bilderatlas Tavola 58.5, 55.8, 55.5, 55.7, 55.18, 55.6, 55.10): in particolare dipende da un disegno da Raffaello del sarcofago, che divenne modello per il gruppo nell’angolo in basso a destra delle tre figure semidivine nude, legate alla terra, che compaiono nell’incisione di Marcantonio Raimondi (figg. 55.7, 55.18). La “nostalgia della natura” che emerge dalla fine del XV secolo con l’invenzione del paesaggio, e via via la presa di spazio e di ruolo del fondale naturale nella composizione pittorica, è rivendicata anche dall’immagine della ‘ninfa mondana’ trasformata da Manet, attraverso un processo storico di “sterilizzazione archeologica” (sono parole di Warburg), in una provocazione che dà pretesto all’indignazione borghese. Ora la naiade pagana, a differenza dei modelli antichi in cui dirigeva lo sguardo verso l’alto per assistere al miracolo dello spettacolo cosmico (fig. 55.8), volge il viso verso l’esterno corrispondendo con lo sguardo a “uno spettatore immaginario che va cercato in terra, non in cielo” (Warburg [1929] 1984, 43).

Bilderatlas 4.5 | Giudizio di Paride, bassorilievo romano su sarcofago, sec. II d.C., Villa Medici, Roma.
Bilderatlas 55.18 | Marcantonio Raimondi (da Raffaello), Il giudizio di Paride, particolare, ca. 1515-1516 acquaforte su rame.

Bilderatlas 55.17 Edouard Manet, Déjeuner sur l’erbe, particolare, 1863 olio su tela, cm. 208×264, Musée d’Orsay, Paris.



SERIE II. MALINCONICI NEL TEATRO DEL COMPIANTO

Il gesto della mano al volto caratterizza anche le figure dolenti nel “teatro del compianto”: già nelle rappresentazioni funerarie antiche le ploranti – velate o meno – che partecipano alla scena della morte di Alcesti sono raffigurate in questa posa (v., in Engramma, la lettura della Tavola 42 del Bilderatlas: Seminario Mnemosyne 2000b).

Il teatro del compianto su una morte precoce o inattesa compare nei bassorilievi dei sarcofagi classici: soprattutto le scene della morte di Alcesti – morte dell'eroina che si consuma nell'agonia – e la morte tragica di Meleagro – che per l'atto omicida della madre Altea si consuma insieme al tizzone a cui è legata la sua vita – sono soggetti cari alle rappresentazioni funerarie antiche (v. gruppo di immagini nella sezione in alto a destra della tavola). Tra i vari personaggi che assistono alla scena della estenuante agonia (di Alcesti) o del trasporto del cadavere (di Meleagro), ricorre una figura, solitamente femminile, nella *Pathosformel* del dolore-Melanconico (ovvero con la mano portata a reggere o nascondere il volto: v. figg. 5.19, 5.8, 5.10, 5.20). Questa *Pathosformel* non è solo prerogativa femminile: l'afflizione si esplica col medesimo gesto anche in alcuni personaggi maschili. Nelle raffigurazioni vascolari, spesso è la postura peculiare la figura del vecchio pedagogo, curvo sul bastone, appartato eppure partecipe – ricorrente nelle scene di cordoglio e lutto – che appoggia impotente il volto alle mani.

Una variante della postura dell'afflizione riguarda l'allegoria della Provincia conquistata e condotta sotto il dominio imperiale di

Bilderatlas, Tavola 5.9 | *Morte di Alcesti*, disegno, da bassorilievo sul sarcofago romano di Villa Albani, 150-175 d.C.



23. Rom. I^o. Altea.



Bilderatlas Tavola 7.10 | Gemma Augustea, sardonica, 10 d.C. ca., Kunsthistorisches Museum, Wien.

Roma, già rappresentata come una figura femminile, seduta a terra, con il volto poggiato sulla/e mano/i in atto di afflizione.

Il 'teatro del compianto' antico intorno al corpo dell'eroe, per via di trasmissione diretta attraverso il modello dei sarcofagi

Bilderatlas Tavola 42.5 | Cosmè Tura, *Pietà*, 1470-1474, olio e tempera su tavola, Musée du Louvre, Paris.



ellenistici, diviene dal XIV secolo tipologicamente il teatro della passione di Cristo. Se la figura e la postura del cadavere viene esemplata su quella di Meleagro, le figure circostanti ripetono le diverse *Pathosformeln* dei 'dolenti' antichi: le *Pathosformeln* più enfatiche e agitate che meglio rendono l'intensità delirante del dolore fanno delle Marie delle vere e proprie Menadi. Ma viene ripresa anche l'atteggiamento del dolore pensoso, che progressivamente passa sempre più nettamente a caratterizzare la figura dell'apostolo giovane, ovvero di Giovanni (figg. 42.5, 42.18).

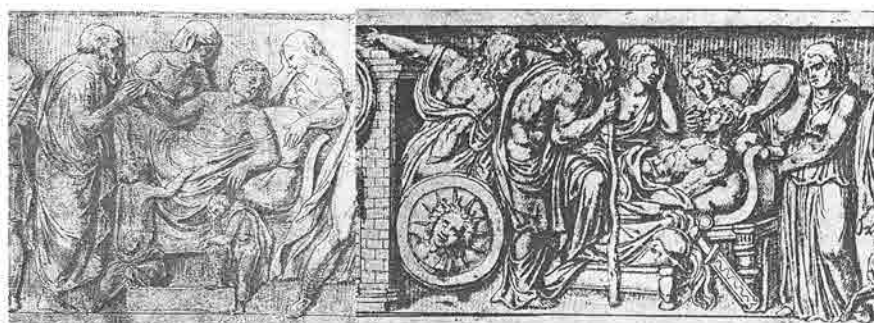
Dalle rappresentazioni antiche del lutto, dunque, gesto e posa del malinconico passano a caratterizzare la chiusura nel dolore di fronte alla morte nelle raffigurazioni della Passione di Cristo e identifica in particolare Giovanni, il cui atteggiamento contrito e introspettivo – connotato secondo gradazioni di pathos più o meno intensificato – si contrappone al furore espressivo delle Marie.

SERIE II. MALINCONICI NEL TEATRO DEL COMPIANTO

Bilderatlas Tavola 5.19 | *Morte di Meleagro*, disegno dal bassorilievo su sarcofago romano di Villa Albani, 170 d.C., Codex Coburgensis, fol. 99, 1550-55.

Bilderatlas Tavola 5.9 | *Morte di Alcesti*, disegno da sarcofago romano perduto, 160-170 d.C., Codex Coburgensis, fol. 44, 1550-55.

Bilderatlas Tavola 42.5 | Cosmè Tura, *Pietà*, 1470-1474, olio e tempera su tavola, Musée du Louvre, Paris.



SERIE III. FIGURE DELL'ACCIDIA

Figura dialettica per eccellenza è quella della accidia che non può, o non sa, afferrare l'occasione o, in altri contesti, prendere parte attiva alla scena rappresentata.

Il personaggio femminile, collocato sull'estrema destra della lastra a bassorilievo proveniente dal Duomo di Torcello, Venezia (risalente al XI secolo), si trova posta agli antipodi di una figura di opposto significato, *Pronoia/Praevidentia*, che corona il capo del giovane che è riuscito nell'impresa di cogliere al volo il momento opportuno (sulla interpretazione del bassorilievo di Torcello, v. in questo stesso numero di Engramma, Agnoletto 2016).

Fra queste due figure, che fanno da cornice alla scena principale, il bassorilievo mette in scena la rappresentazione allegorica di *Occasio/Kairos* che corre in affanno e in bilico su due sfere alate con

Bilderlaras Tavola 48.6 | *Occasio/Kairos* e *Acedia*, bassorilievo, pulpito, sec. XI, Cattedrale di Santa Maria Assunta, Venezia isola di Torcello.





Bilderatlas Tavola 30.5 | Piero della Francesca, *Il sogno di Costantino*, ultimato nel 1466, affresco, 329×190 cm, Basilica di S. Francesco, Arezzo

un rasoio e una bilancia fra le mani. A fianco di *Occasio* emergono due ulteriori personaggi: a sinistra, un giovane imberbe l'acciuffa prontamente prima che gli sfugga dalle mani, e, a destra, una figura maschile, barbata, quindi più anziana, tende un braccio senza però riuscire ad afferrarne il momento opportuno.

La marca posturale della malinconia, attenuata di grado quanto a intensità dolorosa e declinata più nel senso del difetto, può semantizzare in questo senso figure marginali che non prendono parte attivamente all'azione – siano esse il soldato addormentato presso il sepolcro del Cristo Risorto, o la guardia di Costantino, fig. 30.5); ricompare poi a margine di composizioni incentrate su miracoli epocali (come la Resurrezione di Cristo), o la realizzazione di altri miracolosi sogni premonitori (cfr. figg. 31.11, 31.9).

Nel Rinascimento la deriva negativa della malinconia resta certamente l'accidia, come negazione della virtuosa, intraprendente, attività che si esercita nella vita attiva, sia essa quella del mercante,



Bilderatlas, Tavola 48.31| Cornelis Anthonisz Thenissen (attribuzione), *Allegoria della Sfortuna*, 1530 ca., disegno a penna, Department of Prints and Drawings, The British Museum, London.

del condottiero o del principe. All'accidia corrisponde Sfortuna, ovvero l'incapacità di essere pronti a cogliere il momento opportuno: pare essere questo il messaggio di un disegno attribuito a Cornelis Anthonisz, del 1530 circa, *Allegoria della Sfortuna* e insieme *Allegoria della Accidia*, posta nella parte finale del montaggio della Tavola del Bilderatlas dedicata alla Fortuna (Bilderatlas, Tavola 48).

La figura femminile porta una mano al volto, con fare insieme svogliato e civettuolo, mentre con l'altra mano tiene una remora, mitico serpentello capace, secondo i bestiari medievali, di arrestare le navi. Accidia/Sfortuna è attorniata da un paesaggio di rovine, di città in fiamme, di bestiame morente, mentre una nave con le vele ammainate, sullo sfondo, non è in grado di prendere il vento, che pure fa garrire le bandiere sui pennoni.

Svogliatezza, remore, inutili rimuginamenti: questa è la deriva pernicioso e neghittoso della malinconia.

SERIE III. ACCIDIA

Bilderatlas Tavola 48.6 | *Occasio/Kairos e Acedia*, bassorilievo, pulpito, sec. XI, Cattedrale di Santa Maria Assunta, Venezia isola di Torcello.

Bilderatlas Tavola 30.5 | Piero della Francesca, *Il sogno di Costantino*, ultimato nel 1466, affresco, 329×190 cm Basilica di S. Francesco, Arezzo.

Bilderatlas 48,31 | Cornelis Anthonisz. Thenissen (attr.), *Allegoria della Sfortuna-Accidia*, disegno a penna, 1530 ca., The British Museum, Department of Prints and Drawings, London.



SERIE IV. ARIANNA, O LE FIGURE DELL'ABBANDONO

Esemplare icona della *Pathosformel* malinconica è la figura di Arianna: nel sonno, appoggia il volto alla mano, mentre il braccio destro è piegato dietro alla nuca, nella postura dell'ebbrezza e dell'estasi. Una posa in cui l'abbandono si rivela nel suo doppio significato: stremata afflizione dello strazio per l'abbandono subito da Tese; languido abbandono erotico che assimila Arianna alla postura dell'ebbro Dioniso. Una complessa *Pathosformel* che si propone come una sorta di contrazione iconografica, *per figurae habitum*, dell'intera storia di Arianna: dall'abisso disperato della desolazione, all'estasi dionisiaca.



Bilderatlas, Tavola 4.1 | Arianna dormiente, scultura da un sarcofago copia romana da originale greco del 150 a.C., marmo, Galleria delle Statue, Musei Vaticani, Roma.

Bilderatlas Tavola 58.5 | Albrecht Dürer, *Nudo femminile sdraiato*, disegno, 1501, Albertina, Wien.

Galleria ragionata di immagini di malinconici dal *Bilderatlas* SERIE I. MUSA PENSOSA



Bilderatlas, Tavola 2.8 | Sarcofago romano con Muse, 160-170 d.C., *Le nove Muse* (fronte), Musée du Louvre, Paris.



Bilderatlas, Tavola 53.12 | Marcantonio Raimondi (da Raffaello), *Apollo e due Muse*, 1530 ca., acquaforte su rame (particolare).



Bilderatlas, Tavola 53.3 | Filippino Lippi, *Fides*, ante 1502, affresco, Cappella Strozzi, Santa Maria Novella, Firenze.



Bilderatlas, Tavola 53.10 | Nikolaus Beatrizet, *Ercole scaccia Invidia dal tempio delle Muse*, 1548-1553, da una xilografia di Ugo da Carpi, che riprende un disegno di Baldassarre Peruzzi del 1522-1524, acquaforte su rame.



Bilderatlas, Tavola 53.11 Cerchia di Baccio Bandinelli, *Figure femminili (Muse)*, disegno a penna, 1530 ca.

SERIE IA. NATI SOTTO SATURNO



Bilderatlas, Tavola 58.9 | Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514, incisione a bulino, cm. 23,9x28,9 Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.



Bilderatlas, Tavola 75.9 | Jacob Adriaensz Backer, *Ippocrate e Democrito*, 1630, dipinto, Alfred Bader Collection, Milwaukee.



Bilderatlas, Tavola 75.1 Guido Reni *I santi Pietro e Paolo*, 1605, olio su tela, cm. 197x140, Pinacoteca di Brera, Milano.



*Bilderatlas, Tavola 31.14 | Petrus Christus (Jan van Eyck?), *San Girolamo nello studio*, ante 1502, tempera e olio su tavola, cm. 20,6x13,3, Institute of Fine Arts, Detroit.*



*Bilderatlas, Tavola 43.14 | Domenico Ghirlandaio, *San Gerolamo*, 1480, affresco, Chiesa d'Ognissanti, Firenze.*



Bilderatlas, Tavola 58.8 | Pietra sepolcrale di un prelate italiano, metà sec. XV, Chiostro di San Giovanni, Basilica di San Giovanni Laterano, Roma.



*Bilderatlas, Tavola 39.20 Andrea Riccio, *Uomini famosi nei Campi Elisi*, 1520 ca., bassorilievo bronzeo dal monumento funebre Della Torre, Musée du Louvre, Paris.*

SERIE IB. NINFA GRAZIOSA



*Bilderatlas, Tavola 55.6 | Hans Ässlinger (da Marcantonio Raimondi) *Il giudizio di Paride*, 1550, rilievo, Bayerisches Nationalmuseum, München.*



Bilderatlas, Tavola 55.8 | Giulio Bonasone, *Il giudizio di Paride*, ca. 1565 ca, acquaforte su rame.



Bilderatlas, Tavola 55.7 | Marcantonio Raimondi (da Raffaello), *Il giudizio di Paride*, ca. 1515-1516, acquaforte su rame.



Bilderatlas, Tavola 55.18 | Marcantonio Raimondi (da Raffaello), *Il giudizio di Paride* (particolare del Dio fluviale sdraiato), ca. 1515-1516, acquaforte su rame.



Bilderatlas, Tavola 55.10 | Nicolaes Berchem (da Marcantonio Raimondi), *Il giudizio di Paride*, ca. 1630, decorazione parietale, Villa d'Este, Tivoli



Bilderatlas, Tavola 55.5 | Albrecht Glockenstein (da Hans Sebald Beham), *Fonte dell'eterna giovinezza* (metà sinistra), 1531-1535, xilografia.



Bilderatlas, Tavola 55.17 | Edouard Manet, *Déjeuner sur l'herbe*, 1863
olio su tela, cm. 208×264, Musée d'Orsay, Paris.

SERIE II. MALINCONICI NEL TEATRO DEL COMPIANTO



Bilderatlas, Tavola 5.19 | *Morte di Meleagro*, disegno dal bassorilievo su sarcofago romano di Villa Albani, 170 d.C., Codex Coburgensis, fol. 99, 1550-55, Kupferstichkabinett der Kunstsammlungen der Veste Coburg, Hz 2, Coburg (da C. Robert, *Die antiken Sarkophagreliefs*, vol. III, 1, Berlin 1897, tav. 96, ill. 278).



Bilderatlas Tavola 7.10 | Gemma Augustea, sardonica, 10 d.C. ca., Kunsthistorisches Museum, Wien.



Bilderatlas, Tavola 5.10 | *La morte di Alceste*, disegno da sarcofago romano perduto, già Villa Faustina, Cannes, 160-170 d.C., Codex Coburgensis, fol. 44, 1550-55, Kupferstichkabinett der Kunstsammlungen der Veste Coburg, Hz 2, Coburg (da C. Robert, *Die antiken Sarkophagreliefs*, vol. III, 1, Berlin 1897, tav. 6, ill. 22).



Bilderatlas, Tavola 5.8, *La morte di Alceste*, particolare, disegno da sarcofago romano, perduto, già Villa Faustina, Cannes, 160-170 d.C., Codex Coburgensis, fol. 44, 1550-55, Kupferstichkabinett der Kunstsammlungen der Veste Coburg, Hz 2, Coburg (da C. Robert, *Die antiken Sarkophagreliefs*, vol. III, 1, Berlin 1897, tav. 6, ill. 22).



Bilderatlas, Tavola 5.9 | *La morte di Alceste*, dal bassorilievo su sarcofago romano di Villa Albani, 150-175 d.C., disegno.



Bilderatlas, Tavola 5.13 | *La morte di Alceste*, riproduzione grafica di disegno da sarcofago romano perduto, già Cannes Villa Faustina, 160-170 d.C., Codex Coburgensis, fol. 44, 1550-55 Kupferstichkabinett der Kunstsammlungen der Veste Coburg, Hz 2, Coburg (da C. Robert, *Die antiken Sarkophagreliefs*, vol. III, 1, Berlin 1897, tav. 6, ill. 22) [cfr. fig. 5.10].



Bilderatlas, Tavola 5.20 | *Meleagro morente viene portato a casa*, disegno dal bassorilievo su sarcofago romano perduto, già di Palazzo Barberini, 180-190 d.C., Codex Coburgensis, fol. 124, 1550-55, Kupferstichkabinett der Kunstsammlungen der Veste Coburg, Hz 2, Coburg (da C. Robert, *Die antiken Sarkophagreliefs*, vol. III, 1, Berlin 1897, tav. 96, ill. 287).



Bilderatlas, Tavola 42.5 | *Cosmè Tura, Pietà*, 1470-1474, olio e tempera su tavola, lunetta del Polittico Rovella in San Giorgio a Ferrara, Musée du Louvre, Paris.



Bilderatlas, Tavola 42.18 | *Vittore Carpaccio, Compianto su Cristo morto*, 1520 ca., tempera su tela, 145x185, Gemäldegalerie, Berlin.



Bilderatlas, Tavola 58.4 | Albrecht Dürer, *La sacra famiglia con due angeli in un atrio a volta*, 1503-1504 ca., xilografia, cm. 215X151.

SERIE III. ACCIDIA



Bilderatlas, Tavola 48.6 | *Kairos (Occasio)*, bassorilievo, pulpito, sec. XI, Cattedrale di Santa Maria Assunta, Venezia, isola di Torcello.



Bilderatlas, Tavola 48.31 | Cornelis Anthonisz 'Thenissen (attribuzione), *Allegoria della Sfortuna*, 1530 ca., disegno a penna, Department of Prints and Drawings, The British Museum, London.



Bilderatlas, Tavola 39.19 | Bernardino Luini, *Apollo e Dafne (Storie di Mirra?)*, 1520-1523, affresco frammentario da Villa Pelucca presso Monza, Pinacoteca di Brera, Milano.



Bilderatlas, Tavola 31.11 | Barthélemy d'Eyck detto Maestro di René (attribuito), *Il cavalier Cœur legge l'iscrizione sulla fontana della Fortuna*, 1475 ca., miniatura dal codice miniato *Le Livre du Cœur d'Amours Espris* di Renato d'Angiò, Cod. Vindob. 2597, fol. 12v, Österreichische Nationalbibliothek, Wien.



Bilderatlas, Tavola 31.9 | Barthélemy d'Eyck detto Maestro di René (attribuito), L'amore consegna al desiderio il cuore di Renato d'Angiò, 1475 ca. miniatura dal codice miniato Le Livre du Cœur d'Amours Espris di Renato d'Angiò Cod. Vindob. 2597, fol. 2, Österreichische Nationalbibliothek, Wien.



Bilderatlas, Tavola 30.5 | Piero della Francesca, Il sogno di Costantino, ante 1466 affresco, 329×190 cm, Basilica di S. Francesco, Arezzo.



Bilderatlas, Tavola 45.1 | Domenico Ghirlandaio, La presentazione della Vergine al tempio, 1485-1490, affresco, Cappella Tornabuoni, Santa Maria Novella, Firenze.

SERIE IV. ABBANDONO



Bilderatlas, Tavola 4.1 | Arianna dormiente, scultura da un sarcofago copia romana da originale greco del 150 a.C., 150 d.C. ca., marmo, Galleria delle Statue, Musei Vaticani, Roma.



Bilderatlas Tavola 58.5 | Albrecht Dürer, Nudo femminile sdraiato, 1501, disegno, Albertina, Wien.

BIBLIOGRAFIA

Agnoletto 2016

S. Agnoletto, *Tra ignavia e perseveranza: il doppio valore della Melancholia. La personificazione di Metanoia/Paenitentia nella Calunnia di Apelle di Sandro Botticelli*, "La Rivista di Engramma" n. 140, dicembre 2016).

Barale 2009

A. Barale, *La malinconia dell'immagine. Rappresentazione e significato in Walter Benjamin e Aby Warburg*, Firenze, 2009.

Bertozzi 2010

M. Bertozzi, *Walter Benjamin: un melanconico allievo di Aby Warburg*, "Aisthesis", vol.3, n.2, 2010.

Binswanger [1960] 1977

L. Binswanger, *Melancholie und Manie. Phänomenologische Studien*, Neske, Pfullingen, 1960 (ed. italiana: *Malinconia e Mania. Studi fenomenologici*, Torino, 1977).

Centanni, Mazzucco 2002

M. Centanni, K. Mazzucco, *Pathosformeln delle Muse: la musa composta, la musa festosa, la musa pensosa*, "La Rivista di Engramma" n. 14, febbraio 2002.

De Laude 2015

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

Grazioli 2012

M. Grazioli, *Il modello Mnemosyne: Saxl erede di Warburg*, "La Rivista di Engramma" n. 100, settembre/ottobre 2012.

Hillman [1967] 1990

J. Hillman, *Senex et puer: un aspetto del presente storico e psicologico*, tr. it. di A. Bottini, Milano 1990 (ed. or.: *Betrayal. Senex and Puer: An Aspect of the Historical and Psychological Present*, Putnam CT 1967).

Klibansky, Panowsky, Saxl [1964] 1983

R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, London, 1964 (ed. italiana: *Saturno e la melanconia. Studi su storia della filosofia naturale, medicina, religione e arte*, Torino, 1983).

Panofsky, Saxl 1923

E. Panofsky, F. Saxl, *Dürers "Melencolia I". Eine quellen und typengeschichtliche Untersuchung* in "Studien der Bibliothek Warburg", II, Leipzig-Berlin, 1923.

Seminario Mnemosyne 2000b

Seminario Mnemosyne, *Il teatro della morte. Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola 42*, a cura del Seminario Mnemosyne, "La Rivista di Engramma" n. 2, ottobre 2000.

Warburg [1920] 1966

A. Warburg, *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*, "Sitzungsberichte der Heidelberg Akademie der Wissenschaften", Philosophisch-historische Klasse, Jahrgang 1920, 26, Heidelberg, 1920 (GS I, 487-558; *Divinazione antica pagana in testi ed immagini dell'età di Lutero*, in A. Warburg, *La Rinascita del paganesimo antico*, a cura di G. Bing, trad. it. di E. Cantimori, Firenze, 1966, 309-390.

Warburg [1929] 1984

A. Warburg, *Manet's "Déjeuner sur l'herbe". Die vorprägende Funktion heidnischer Elementar-gottheiten für die Entwicklung modernen Naturgefühls*, appunti dettati a Gertrud Bing nel 1929; *Il "Déjeuner sur l'herbe" di Manet. La funzione prefigurante delle divinità pagane elementari per l'evoluzione del sentimento moderno della natura*, trad. it. di Gianni Carchia, "aut aut" 199-200, 40-45.

Wittkower [1963] 1968

R. e M. Wittkower, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*, Torino (ed. originale: *Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists*, London, 1963).

ENGLISH ABSTRACT

A "reasoned gallery of images from the Bilderatlas" in the first part of the essay that traces a route throughout Aby Warburg's whole Atlas. This track follows a postural formula that qualifies various figures that are displayed in the Atlas panels, as a specific expressive brand: a head, a face leaning on the hand. This is the posture that characterizes the enigmatic central figure of one of the better known engravings of the Renaissance: the *Melencolia I* by Albrecht Dürer.

The gallery proposed here, and that crisscrosses through all the Atlas panels, shows a gestural and postural link that connects different figures, male and female, according to precise tangent lines and marked by a well-defined position: the hand to the face, committed to support the weight of the head, as if the point where the face finds support is the precise place where the gravity of the body posture in an act of contrition or neglect is channeled most insistently, almost free-falling, be it leaning against a support, or slumped, semi-lying or all-lying. In assembling the gallery, the figures are not set in chronological order according to the date of composition, but rather in a thematic-formal articulation that starts off from the posture of pondering and reflecting (SERIES I. From the pondering Muse to the posture of the humanist-intellectual), or of anguish or mourning (SERIES II. Melancholy on the stage of commiseration), accidie (SERIES III. Figures of idleness (and old-age), and abandonment (SERIES IV. Ariadne or the figures of abandonment). Each of these presents a prototypical image in ancient repertoire: the thinking Muse (I); the mourning accompanying the deceased (II), Accidie (III), Arianna (IV).



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luav
progetto grafico di Elisa Bastianello
editing a cura di Christian Toson
Venezia • maggio 2015

www.engramma.org