

Aby Warburg, Frammenti tra Manet e Mnemosyne [102.1.2]

Edizione e traduzione di Maurizio Ghelardi

Nota di commento di Monica Centanni

WIA 102.1.2. Testo di 11 fogli non numerati risalenti agli ultimi mesi di vita dell'autore come si evince, ad esempio, dalle definizioni del Bilderatlas Mnemosyne che si possono riscontrare anche nel *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg* (vedi la definizione di Mnemosyne nel Frammento [11] che corrisponde a quella presente nel *Tagebuch* alla data 8 aprile 1929). Questa edizione riproduce fedelmente il testo, secondo la grafia al tempo convenzionale e ora non più in uso (e.g.: C per K; K per CH, etc.); la numerazione, tra parentesi quadre, è redazionale.

I temi che attraversano i Frammenti sono articolati più distesamente da Warburg nel saggio su Manet: vedi, in questo stesso numero di Engramma, edizione tedesca e traduzione italiana a cura di Maurizio Ghelardi, *Aby Warburg: Manet's Déjeuner sur l'herbe. Die vorprägende Funktion heidnischer Elementargottheiten für die Entwicklung modernen Naturgefühls* [Aby Warburg: il *Déjeuner sur l'herbe* di Manet. La funzione di modello delle divinità pagane elementari in rapporto alla evoluzione del moderno sentimento della natura] (Warburg [1929] 2019).

Frammenti tra Manet e Mnemosyne

[1] Im harten Steinmetzwerk, das die pompös prahlende; oder verzweifelt sterbende Heidenwelt hinterließ, jubelt und klagt ein lebender Totentanz, lebt die Menschenpassion in ihren Toten als leidenschaftlicher Greifwille und leidenschaftliches Ergriffensein so ungestört unsterblich weiter dass jeder Nachfahrende insofern nur Auge und Herz an der richtigen Stelle sitzen in diesem Stile nachsprechen muss, so bald ihn unsterblicher Ausdruckszwang schüttelt.

[1] Nella dura opera di scalpellinaggio, nella quale il mondo pagano pomposamente vanitoso o disperatamente morente ha lasciato la sua impronta, gioisce e geme una danza macabra vivente, e continua a vivere perennemente nei suoi morti la passione umana in quanto volontà acquisitiva e commozione passionali. Così chiunque stia solamente con il cuore e gli occhi rettamente orientati, deve parlare in questo stile, non appena è scosso dalla costrizione espressiva immortale.

[2] Die Thiasotischen Engramme als unbetonte Leydener Flasche bis zum Eintritt des selektiven Zeitwillens.

[2] Gli engrammi tiasonici come una atonale bottiglia di Leida, fino all'ingresso della selettiva volontà del tempo.

[3] Die Entlassung der Chronokretischen Dämonen aus ihrer planimetrischen Gefängnisordnung in die obere Olympische Sphaera der schauenden Götter – Humanisierung durch Wiederherstellung der dikterischen Eigensprache.

[3] La liberazione dei demoni crono-cretesi dal loro ordinamento carcerario planimetrico nella sfera olimpica più alta degli dèi che osservano – umanizzazione attraverso il ripristino del linguaggio propriamente poetico.

[4] Hekate des Riccio, das Löschen des Scheiterhaufen, Hekate und Proserpina.

[4] Hekate di Riccio, lo spegnimento del rogo, Hekate e Proserpina.

[5] Märchen von Fräulein Schnellbring. Kampf um die Victoria. Das Diadem des Aigilulf: Wechsel auf Weltgeltung – Wenn König Aigilulf die Nike eigenet, so will er sich durch tätowierung die Expansionskraft der römischen Imperiums magisch erwerben.

[5] La favola della signorina porta-in-fretta. La lotta per la vittoria. Il diadema di Agilulfo: cambiare per affermarsi universalmente. Se re Agilulfo si impossessa della Nike, egli intende acquisire magicamente attraverso un marchio la forza espansiva dell'impero romano.

[6] Energiekonserve – Symbol ebenso die Victoria auf der Benin Bronze im Vatikan mit Sieg Eilbring Dynamogramm lombardischer Tönung. Zivilversorgung der Mänade als Wochenstubenwärterin bei der Geburt Christi (altchristliches Relief). Die Eilsiegbringitte Symbolung in ihrer tektonischen Versklavung in der Krypta von Verona – als Betraf der Eilsiegbring verquer eingemauert in den Grundpfeiler der Krypta für den Negerapostel S. Zeno: Inversion im Matererellen.

[6] La conservazione dell'energia – ne è un simbolo anche la Vittoria sul bronzo del Benin in Vaticano con la rapida portatrice di Vittoria, dinamogramma con sfumatura lombarda. Mantenimento civile della Menade come badante nella camera della puerpera nella nascita di Cristo (rilievo antico-cristiano). Il simbolo di Brigida rapida-vittoria nell'asservimento tettonico nella cripta di Verona – murata di traverso come punizione nel pilastro centrale della cripta dell'apostolo moro San Zeno: inversione in senso materiale.

[7] Die Vorprägende Funktion heidnischer Elementärgöttheiten für die Entwicklung modernen Naturgefühls die bukolische (pastorale) Seelenhaltung steht zwischen Vita Activa und Vita Passiva. Das bukolische als Grundstimmung de l'art pour l'art Empfindung. Der Hirte als Arkadier Typus des Parzifal die 'Einfalt' arkadisch, überreicht Schönheitspreis. Kampf um das kosmische Weltbild: Jupiter und Sol, Licht und Kraft – *en plein air* – les Dieux s'en vont und die antiphobische Kraftvorstellung von den Menschen (Irrlehre). Flussgott, Manet, Heliotropismus. Heidnische Himmelsgötter und *en plein air*. Ausdruckswertbildung. Polarität des energetischen Problems. Mänade (von der Kopfjägeri) bis zum sinnigen Flussgott eigentlich die Schizophrenie im Spiegel der Stilbewegung. Manisch – Depressiv – Dipolarität.

[7] La funzione pre-coniatrice delle divinità pagane elementari per lo sviluppo del sentimento moderno della natura. L'atteggiamento bucolico (pastorale) si colloca tra la *vita activa* e la *vita passiva*. Il bucolico come sentimento fondamentale della sensazione dell'art pour l'art. Il pastore come tipo arcadico del Parsifal. L'ingenuità arcadica

conferisce il premio alla bellezza.

Lotta per l'immagine cosmica: Giove e Sole, luce e forza – *en plein air* – “les Dieux s'en vont” e la rappresentazione della forza anti-fobica degli uomini (eresia).

Dio fluviale, Manet, eliotropismo. Dèi celesti pagani e *en plein air*.

Costituzione del valore espressivo. Polarità del problema energetico.

Menade, dalla cacciatrice di teste fino all'assennato dio fluviale, più propriamente: la schizofrenia nello specchio del movimento stilistico.

Maniaco – Depressivo – Dipolarità.

[8] Intensivste Arbeit am Manet führt dazu, dass sich endlich ‘am Stück’ die Olympische wie die dämonische Antike in ihrer differenzierten Funktion aufweisen lassen. *Déjeuner sur l'herbe*: die Katharsis der Acedia durch die reformierten Eridanus, den Dekan des Saturn.

Das Wesentliche der energetischen Inversion bei Manet: energetisch umkehrende Sinnggebung des Lagernden der aus Symbol des passiven Fatalismus zum optimistisch innerlich aufgerichteter Lynkeus wird. Manet tritt mit der Führerfackel vor mich hin und ich werde folgen. Manet, Manebit! – Zu seltsam, wie mit der Zauberhülle der blöden Blindheit geschützt, die Urzelle des Motivs formbildend bleibt in den drei Flussgöttern – vom Aus-sich-herausgehen (à la romana) bis zum In-sich-versunkensein (à la greca) (Parthenonjüngling) jetzt die Skala der Energetik klar und überzeugend vor uns.

[8] Il lavoro più intenso su Manet consente finalmente di mostrare in ‘modo continuato’ sia l'Antico demoniaco sia quello olimpico nella loro funzione differenziata. *Déjeuner sur l'herbe*: la catarsi dell'acedia attraverso Eridano riformato, decano di Saturno.

L'aspetto essenziale dell'inversione energetica in Manet: interpretazione che capovolge energeticamente colui che giace, il quale da simbolo del fatalismo passivo diventa Linceo ottimisticamente e interiormente raddrizzato.

Manet con la fiaccola-guida mi sta di fronte, e io lo seguirò.

Manet, Manebit! È troppo singolare il modo in cui la cellula originaria del motivo, protetta dall'involucro magico della stolta cecità, continua a essere la forza stilistica nei tre dèi fluviali – adesso la gradazione energetica si presenta in modo chiaro e convincente davanti a noi: dall'aprirsi (alla

romana) fino all'immergersi in se stessa (alla greca) (giovane del Partenone).

[9] Die orientalisierende Verflächung der Sphaera, die aus einem Beobachtungsinstrument zu einem Lostopf wird.

[9] L'appiattimento orientalizzante della sfera che da strumento di osservazione diventa un contenitore delle sorti.

[10] Die Reihe: Sarkophag, Paris Urteil über Dürers Melancolie durch 'Berchem zu Manet' könnte als Nenner haben: Kosmos und bildhaft - menschenmässige Ursachensetzung.

[10] La sequenza: sarcofago, Giudizio di Paride, via Melencolia di Dürer attraverso 'Berchem fino a Manet': ciò potrebbe avere come denominatore il cosmo e dal punto di vista metaforico l'assestamento delle cause a misura umana.

[11] Ist die Schilderhebung der Germanen nicht vielleicht eine soldateske Apotheose? Anticipierte Himmelsfahrt? Und die Nike ein Zeichen der Vergottung? - Andrea Appiani mahlt in Mailand Napoleon auf dem erhobenen Thron von Genien gehalten in diesem Stil.

[11] L'innalzamento sugli scudi dei Germani non è forse una manifestazione soldatesca di apoteosi? Non anticipa l'ascensione? E la Nike non è un segno della divinizzazione? - In questo stile Andrea Appiani dipinse a Milano Napoleone su un trono sollevato da geni.

[12] Zur Erkenntnistheorie und Praxis der Symbolsetzung. Dazu gehört die Entwicklungstypentafel 'Perseus'. "Perseus oder energetische Aesthetik als logische Funktion im Geschäfte der Orientierung bei Giordano Bruno" (So würde meine Rektoratsrede gelautet haben).

[12] Per la teoria della conoscenza e la prassi dell'assestamento del simbolo. Di ciò fa parte la tavola dei tipi con lo sviluppo di 'Perseo'. "Perseo o l'estetica energetica come funzione logica nell'orientamento in Giordano Bruno" (così si sarebbe intitolata la mia prolusione rettorale).

[13] Vom unorganischen Verknüpfen als Schlitterlogik.
Willkürverknüpfung mit dem Himmel, dem Boden, der Familie durch
bildhafte Mittler.

[13] Della connessione anorganica in quanto logica dello scivolamento.
Connessione arbitraria con il Cielo, la Terra, la famiglia attraverso
mediatori metaforici.

[14] Vom kugelförmigen (Globus) kosmischen *Ortbestimmungsinstrument*
für Himmelskörper in der Präsenz zum kalendarischen auf die *Zukunftzeit*
Menschenschicksal betreffenden Flächengerät bedeckt mit magisch
verwandelnden Hieroglyphen.

[14] Dello strumento cosmico sferico (Globus) che determina la *posizione*
dei corpi celesti nel momento a quello lineare, ossia il calendario rivestito
di geroglifici magicamente mutevoli, che concerne il destino umano nel
tempo futuro.

[15] Die Quecksilbersäule als Waffe vor dem Satan Phobos.
Ich fange mit der Astrologie an, weil sich das Problem des Kreislaufes von
der phantastischen Konkretion zur mathematischen Abstraktion nirgends
überzeugender in der fatalen Wendigkeit anapolaren Hantierung zeigen
lässt, als am Himmelskörpergleichnis, dass sowohl die ganze
unbesonnene Verwandlung von der sich aufopfernden Persönlichkeit mit
dem gleichen monströsen Gerät bewirkt, wie deren beruhigte auf die
Zukunft bezogene Standfestigkeit, die mit Auf- und Untergang der
erscheinenden Himmelskörper zahlenmäßig aus der Entfernung rechnet.

[15] La colonna di mercurio come arma di fronte al phobos satanico.
Io inizio con l'astrologia, poiché il problema del ciclo dalla concrezione
fantastica all'astrazione matematica non si mostra in modo più
convincente nella sua fatale duttilità di manipolazione anapolare se non
nella parabola dei corpi celesti: con lo stesso strumento mostruoso si
provoca sia l'intera e avventata trasformazione della personalità che si
sacrifica, sia la calma stabilità relativa al futuro che in forma matematica e
a distanza misura l'ascesa e la discesa dei corpi celesti.

[16] Der Kampf mit dem Monstrum als Keimzelle der logischen Konstruktion.

[16] La lotta con il mostro come germe della costruzione logica.

[17] Die *Sphaera barbarica* ist als Führer – gegen ihren Willen – zum *Spaccio della bestia trionfante* aufzufassen. Indem sie durch Überbefruchtung des Globus mit bildhaft weisenden Sternen diesen als stereometrisch zureichendes Vergleichsinstrument zerstört und ihn in einen hieroglyphisch illustrierten Wahrsagekalenderstreifen verflacht, schafft sie den unendlichen Raum als Tummelplatz atomistischer gesetzlicher Eigendynamik um.

[17] Contrariamente alla sua intenzione, la *Sphaera barbarica* è da considerare la guida che conduce allo *Spaccio della bestia trionfante*. Difatti, distruggendo il globo, in quanto strumento di confronto stereometricamente adeguato attraverso una sovra-inseminazione di astri che sono metaforicamente orientative, si è appiattito e trasformato in un calendario lineare illustrato con geroglifici che predicono il futuro. In tal modo, la *Sphaera barbarica* crea lo spazio infinito in cui opera una dinamica atomistica governata da leggi autonome.

[18] Mnemosyne; Bilderreihen zur kulturwissenschaftlichen Betrachtung antikisierende Ausdrucksprägung bei der Darstellung inneren und äußeren bewegten Lebens im Zeitalter der europäischen Renaissance.

[18] Mnemosyne: sequenza di immagini che hanno la funzione di esaminare in modo scientifico-culturale la coniazione dell'espressione anticheggiante nella rappresentazione della vita mossa interiormente ed esteriormente nell'epoca del Rinascimento europeo.

[19] Mnemosyne; das Erwachen der Heidengötter im Zeitalter der europäischen Renaissance als energetische Ausdruckswertbildung. Ein Versuch kunstgeschichtlicher Kulturwissenschaft. Zwei Bände Text und ein Atlas mit etwa 2.000 Abbildung von A. Warburg. Indices von Gertrud Bing (Nur noch 3 Monate! 3 April 1920).

[19] Mnemosyne: il risveglio degli dèi pagani nell'epoca del Rinascimento europeo in quanto costituzione del valore dell'espressione energetica. Tentativo di una scienza della cultura storico-artistica: due volumi di testo e un atlante con circa 2.000 immagini di A. Warburg. Indici di Gertrud Bing (solo ancora tre mesi! 3 aprile 1920 [sic! vere 8 aprile 1929: cfr. *Tagebuch*, 434].

[20] Die Funktion des bildhaften Gleichnisses in der kosmologischen und charakterologischen Orientierung untersucht und dargestellt am Nachleben der Antike im Zeitalter der europäischen Renaissance.

[20] La funzione della metafora visiva nell'orientamento cosmologico e caratteriologico, indagata e rappresentata nella sopravvivenza dell'Antico nell'epoca del Rinascimento europeo.

[21] Ikonologie des Zwischenraums. Kunsthistorisches Material zu einer Entwicklungspsychologie des Pendelganges zwischen bildhafter und zeitmäßiger Ursachensetzung.

[21] Iconologia dello spazio intermedio. Materiale storico-artistico per una psicologia evolutiva dell'oscillazione del pendolo tra l'assestamento delle cause visive e temporali.

[22] Eigentlicher, esoterischer Titel für die Mnemosyne: *Transformatio energetica* als Forschungsobjekt und Eigenfunktion einer vergleichend historischen Symbolbibliothek (das Symbol als katalytische Quintessence).

[22] Titolo appropriato ed esoterico per Mnemosyne: *transformatio energetica* come oggetto di ricerca e funzione peculiare di una biblioteca storico-comparativa del simbolo (il simbolo come quintessenza catalitica).

[23] Denkraumschöpfung als Kulturfunktion. Versuch einer Psychologie der menschlichen Orientierung auf universeller bildgeschichtlicher Grundlage.

[23] La creazione dello spazio del pensiero come funzione culturale. Tentativo per una psicologia dell'orientamento umano su base storico-visiva universale.

[24] Historische Phänomenologie der energetischen Ausdruckswertbildung.

[24] Fenomenologia storica della costituzione del valore dell'espressione energetica.

[25] Mnemosyne: Bilderreihe zur Untersuchung der Funktion vorgeprägter Ausdruckswerte bei der Darstellung bewegten Lebens in der Kunst der europäischen Renaissance. Atlas von ca. 200 Tafeln, ca. 500-600 Abbildungen (2 Mappen), 2 Bände Text: I: Tafelerklärung und Dokumente; II: Darstellung.

A. Sphaera barbarica; globale Topologie am Himmel. Das Spruchband des Globus: Kalenderblattstreifen, das Buch, die Wandlung zum Orakelspruch (Loos, Padua).

B. Gestus heroicus.

C. Auffahrt zum Olymp.

D. Ueberlebende Dämonen.

E. Das Holland Rembrandts und die italienische Antike. F. Steuernde Energetik: Rat und Züge: Göthe Barbados. – Immanente Energie: die kleinsten unsichtbaren Systeme als causa (die Schleife von Madeira) Eckener.

[25] Mnemosyne: sequenza di immagini per ricercare la funzione dei valori espressivi pre-coniati nella rappresentazione della vita mosca nell'arte del Rinascimento europeo. Atlante di 200 tavole ca., con 500-600 illustrazioni ca. (due mappe), due volumi di testo: nel primo spiegazione delle tavole e documenti; nel secondo esposizione.

A. Sphaera barbarica: topologia globale nel Cielo. Il globo a forma di nastro: strisce di fogli di calendario, il libro, la trasformazione in sentenza oracolare (sorte, Padova).

B. Gestus heroicus.

C. Ascesa verso l'Olimpo.

D. La sopravvivenza dei demoni. L'Olanda di Rembrandt e l'Antico italiano.

E. L'energetica che guida: consulto e tendenze, Goethe Barbados. – Energia immanente: il sistema invisibile più piccolo come causa (la curva su Madeira), Eckener.

[26] Man muss bei Mnemosyne mit dem Zersetzungsprozess des globischen griechisch-wissenschaftlichen Orientierungsprozesses, den die Sphaera barbarica bedeutet, anfangen: Mechanistische Wucherung des linearen Systems (planimetrischen Dehnung ohne Ende) wie des bildhaften monströsen (dämonischen) Symbols.

[26] Mnemosyne deve iniziare con il processo di scomposizione dell'orientamento del globo scientifico greco, così come lo intende la Sphaera barbarica: proliferazione meccanica del sistema lineare (dilatazione planimetrica infinita) così come del simbolo visivo mostruoso (demoniaco).

[27] Die Mnemosyne muss eine viel klarere Einführung in das Problem aufweisen. Mittelmeerbecken der Schauplatz und die Spannweite des Flügelschlages aus der Vogelperspektive: Rom zwischen den Barbarismen der hellenistischen praktischen Magi i.e. Alexandrien und den Barbarismen der abendteuerlichen Rittererzählung: Paris-Brücke. Frage: wird das verschollene Athen die Urmutter harmonikaler Kosmologie das Doppelmonster reformieren, so dass der Denkraum seine Restitution erfährt? – Die Statik des Ich-gefühls abhängig von der 'Völkerwanderung' vorgeprägter Dynamogramme.

[27] Mnemosyne deve mostrare una introduzione più chiara al problema: lo scenario è il bacino del Mediterraneo e l'ampiezza del colpo d'ala dalla prospettiva alare: Roma tra le barbarie delle pratiche magiche ellenistiche (Alessandria i.e.) e dell'epos avventuroso dei cavalieri: Parigi-Bruges. – Questione: l'Atena scomparsa, madre originaria della cosmologia armoniacale, sarà capace di riformare la duplicità del mostro, sicché lo spazio del pensiero potrà provare la sua restituzione? La staticità del sentimento dell'io dipendente dalla migrazione di dinamogrammi preconiziati.

[28] Als Florenz (in Botticelli und Polizian) sich wider Brücke und Alexandrien auf Athen besann.

[28] Quando Firenze (con Botticelli e Poliziano) si ricordò di Atene a scapito di Bruges e di Alessandria.

[29] (Mnemosyne) Gruppen jetzt etwa so:

I. Sphaera greca und Sphaera barbarica im heidnischen Altertum.

II. Sphaera barbarica im orientalischen Mittelalter.

III. Zwischenbrücke und Bagdad, Paris (Padua). Die Emanzipation des Monstrums und des linearen Schemas als 'Verfall'.

IV: Die Restitution der pathetischen Gebärdensprache all'antica. Plastiker: Donatello, Agostino. Maler: Pollajuolo, Botticelli, Ghirlandajo. Thiasonische Urextase in *raptus cosmicus* in *Coelum oder passio terrestris*.

[29] (Mnemosyne) I raggruppamenti si presentano adesso più o meno così:

I. Sphaera greca e Sphaera barbarica nella Antichità pagana.

II. Sphaera barbarica nel Medioevo orientale.

III. Ponte intermedio e Baghdad: Parigi (Padova). L'emancipazione del mostro e dello schema lineare come 'decadenza'.

IV. La restituzione del linguaggio gestuale patetico all'antica. Gli scultori: Donatello, Agostino [di Duccio]. I pittori: Pollajuolo, Botticelli, Ghirlandaio. L'estasi originaria thiasonica nel *raptus cosmicus in Coelum* o nella *passio terrestris*.

[30] Von Triumph zum Seelendrama. Suchen und finden. Abendteuer eines Denklustigen.

[30] Dal trionfo al dramma spirituale. Cercare e trovare. Avventura dell'uomo che prova piacere a pensare.

[31] Manchmal kommt es mir vor, als ob ich als Psychohistoriker die Schizophrenie des Abendlandes aus dem Bildhaften in selbstbiographischen Reflex abzuleiten versuche: die exstatische Nymphe (manisch) einerseits und der trauernde Flussgott (depressiv) andererseits als Pole zwischen denen der Eindrucksempfindliche seinen tätigen Stil zu finden versucht. Das alte Kontrastspiel: *Vita activa* und *Vita contemplativa*.

[31] Talvolta mi sovviene che cerco di dedurre come uno psicostorico la schizofrenia del mondo occidentale dal figurativo nel riflesso autobiografico: da un lato la Ninfa estatica (maniacale), dall'altro l'afflitto dio fluviale (depressivo) come i poli entro cui l'uomo sensibile alle

impressioni cerca di trovare il suo stile attivo. L'antico gioco del contrasto tra *vita activa* e *vita contemplativa*.

[32] Die Ausdrucksflut Pulci Morgante (Anregerin Lucretia Tornabuoni) – Ariost – Orlando Furioso – das Abensteuerliche. *Cento storie* ist als stilbildendes Element von mir viel zu wenig einbezogen.

[32] Il flusso espressivo: Pulci, Morgante (stimolati da Lucretia Tornabuoni) – Ariosto – Orlando furioso – l'aspetto avventuroso. Ho tenuto troppo poco conto delle *Cento storie* come elemento costitutivo dello stile.

[33] Sodann: Paolo Veronese, der die Massenbewegung in farbige Kadenzen auflöst, muss einverleibt werden.

[33] Quindi: Paolo Veronese, colui che scioglie il movimento di massa in cadenze cromatiche, deve essere incorporato.

[34] Die Arbeit über Manet (der Schluss der Mnemosyne) geht günstig vorwärts.

[34] La ricerca su Manet (conclusione di Mnemosyne) fa buoni progressi.

[35] Energetische Inversionen, Magnetisierung, auseinandertretende Pole: Ruhe (Andacht) plus flandrischem Andachtsbild und Bewegung (Triumph, antike Skulptur) bei Ghirlandajo. Der neue Mensch muss seinen Weg zwischen Hiob und Karl dem Kühnen suchen.

[35] Inversioni energetiche, magnetizzazione, poli divergenti: in Ghirlandaio quiete (devozione) plus quadro di devozione fiammingo e movimento (trionfo, scultura antica). L'uomo nuovo deve trovare la sua strada tra Giobbe e Carlo il Temerario.

[36] Der körperlich Besiegte als Denksieger (die Lagernden im *Dejeuner sur l'herbe*).

[36] Colui che è stato vinto fisicamente è vittorioso nel pensiero (coloro che sono sdraiati nel *Déjeuner sur l'herbe*).

[37] Eine Phase im Kampf um das Denken: Die bewusste mnemische Funktion führt zur Schöpfung eines 'missing link' eines Umschalters von thiasonischer Dynamik (der Masse) zur pathetischer Energetik (des Individuums) in der Gestalt der grisaille Malerei. Die Errungenschaft der Distanz geht verloren wenn das Zwischenreich von den Reducis verlassen wird und sie als revenante des Hexenheeres in die Welt pseudo-ursächlich eintreten dürfen.

[37] Una fase nella lotta per lo spazio: la funzione mnemica consapevole conduce alla creazione di un 'missing link', di un commutatore della dinamica tiasonica (della massa) all'energia patetica (dell'individuo) nella forma della pittura a grisaille. La conquista della distanza si smarrisce se il regno intermedio è abbandonato dai reduci e se essi, in quanto fantasmi dell'esercito delle streghe, possono entrare in modo pseudo-causale nel mondo.

[38] Mneme. Das Ueberleben der antiken kultlichen und weltlichen Pathosformeln als Funktion des Gesetzes des (kleinsten) Kraftmasses durch das Mnemische Wiederauftauchen von Ausdruckswerten (maximaler) Ergriffenheit.

[38] Mneme. La sopravvivenza delle formulazioni di pathos antiche cultuali e profane come funzione della legge della misura della forza (minima) attraverso il riemergere mnemico di valori espressivi della commozione (massima).

Nota di commento ai Frammenti di Aby Warburg, tra Manet e Mnemosyne

Monica Centanni

I sarcofagi antichi come catalizzatori di energia

Il riferimento non esplicitato, ma del tutto evidente, già nel Frammento [1], è al grande repertorio dei sarcofagi romani nei quali, come scrive Warburg, l'antichità ha lasciato la sua impronta che è insieme "pompa esibita" e traccia di un mondo che, al culmine della sua parabola vitale, sta "disperatamente morendo". Si tratta di una "danza macabra vivente" di corpi incredibilmente vibranti che proiettano energia, passione, partecipazione emotiva. Corpi in cui si figura lo "scatenamento sfrenato del movimento espressivo corporeo" proprio del culto del tiaso dionisiaco, che include "l'intera scala delle manifestazioni cinetiche della vita di una umanità fobicamente scossa [...] che va dall'abbattimento inerme fino all'ebbrezza omicida" – così Warburg nell'*Einleitung* al Mnemosyne Atlas che è importante mettere a confronto con questo appunto. Un "trionfo dell'esistenza, prefigurato plasticamente dall'Antichità" in cui all'anima dei posteri si presentifica la tragica polarità tra "affermazione alla vita e negazione dell'io":

Il trionfo dell'esistenza, prefigurato plasticamente dall'Antichità, si presenta in tutta la sua sconvolgente antitesi di affermazione della vita e negazione dell'io di fronte all'anima dei posteri, i quali, sui sarcofagi pagani scorgevano Dioniso nel corteo barcollante del suo seguito orgiastico e sugli archi di vittoria romani il corteo trionfale dell'Imperatore (Warburg [1929] 2016 [B6]).

Lo scatenamento sfrenato del movimento espressivo corporeo, così come si è realizzato in particolare nell'Asia Minore al seguito degli dèi dell'ebbrezza, include l'intera scala delle manifestazioni cinetiche della vita di una umanità fobicamente scossa, in una scala che va dall'abbattimento inerme fino all'ebbrezza omicida, comprendendo tutte le azioni mimiche che si trovano tra questi due estremi. Nell'arte figurativa si percepisce l'eco di questo abissale abbandono proprio del culto del tiaso, quando gli individui

camminano, corrono, danzano, afferrano, portano, trasportano. Il contorno dello stampo tiasotico costituisce un contrassegno essenziale e perturbante di questi valori espressivi che parlavano agli occhi degli artisti rinascimentali, ad esempio dai sarcofagi antichi (Warburg [1929] 2016 [C3]).

Il linguaggio figurativo gestuale, spesso rafforzato dal linguaggio della parola che si rivolge anche all'orecchio attraverso le iscrizioni, grazie alla violenza indistruttibile del suo conio espressivo, nelle opere architettoniche (ad esempio negli archi di trionfo e nei teatri) e in quelle plastiche (dal sarcofago fino alla moneta), costringe a rivivere esperienze della commozione umana in tutta la sua polarità tragica: dalla sofferenza passiva fino all'atteggiamento vittorioso attivo (Warburg [1929] 2016 [E1]).

Nella scultura trionfale si autocelebra pomposamente l'affermazione della vita, mentre le leggende nei bassorilievi delle tombe pagane narrano, attraverso simboli mitici, la disperata lotta per l'ascesa al cielo dell'anima umana (Warburg [1929] 2016 [E1]).

Le figure del tiaso dionisiaco, visibili nei sarcofagi e in generale nei bassorilievi antichi, sono 'engrammi', ovvero, con altra metafora, potenti catalizzatori e condensatori di energia che restano per secoli 'atoni' e attendono l'arrivo della "selettiva volontà" del tempo per restituire la loro carica. La "bottiglia di Leida" – la metafora alla quale Warburg ricorre nel Frammento [2] – è un dispositivo inventato nel 1745 da Ewald Jürgen Georg von Kleist, e poi perfezionato l'anno successivo da un fisico di Leida, Pieter van Musschenbroek, che serviva a far sì che le cariche elettriche potessero essere accumulate, conservate e trasportate.

L'artista, che degli antichi è comunque "Nachfahrende" – discendente, erede e successore – rispetto a quei modelli, che esigono "il distacco o l'assimilazione" (Warburg [1929] 2016 [D1]), deve accordare occhi e cuore, e non potrà che stare nello stesso stile se deve dar seguito a quella "immortale stretta espressiva" che irradia ancora energia. Un processo che non si risolve nella copia di un modello esistente ma che, in dialogo e in empatia con le trame della memoria, si fa "forza creatrice di stile" perché, e ancora risulta chiarificante il confronto con l'*Einleitung*, la restituzione artistica si colloca "tra una autorinuncia all'impulso dell'Ego" e una "consapevole forma artistica delimitata":

Il Rinascimento italiano ha cercato di interiorizzare questa eredità di engrammi fobici: [...] essa ha rappresentato un gradito incitamento, permettendo di comunicare ciò che era indicibile a quanti lottavano contro il destino e per la propria libertà personale (Warburg [1929] 2016 [C4]).

Dall'altro lato, visto che un simile incitamento si svolgeva come una funzione mnemica [...] prescriveva al genio artistico il suo luogo interiore, laddove poteva comunque dare la propria impronta in un linguaggio formale più personale (Warburg [1929] 2016 [C4]).

La costrizione a confrontarsi con il mondo delle forme costituito da valori espressivi pre-coniati – provengano essi dal passato o dal presente – segna la crisi decisiva per ogni artista che intenda imporre la propria personalità. L'idea che proprio un tale processo abbia un significato straordinario e fino ad ora ignorato per la formazione degli stili nel Rinascimento europeo, ci ha condotto al tentativo che abbiamo definito "Mnemosyne" (Warburg [1929] 2016 [D1]).

In parallelo a questi Frammenti sul tema dell'energia imprigionata nei sarcofagi antichi è utile leggere anche una traccia della conferenza in cui Warburg presentò il progetto Atlante il 19 gennaio 1929 all'Hertziana di Roma:

Auf den römischen Sarkophagen haben die tragischen Gestalten der griechischen Sage in der Maske des wilden Heeres den Bestattungsdienst bei der untergehenden Heidenwelt übernommen.

Sui sarcofagi romani, le figure tragiche del mito greco celebrano anche, attraverso una torma selvaggia di maschere, il servizio funebre per la morte del mondo pagano (Warburg [1929] 2014).

Dalla *Sphaera barbarica* allo "spaccio" della bestia in cielo

Nel Frammento [9], nel Frammento [14] e nel Frammento [17] si legge una traccia dell'idea di Warburg sulle concezioni del globo cosmico che, dall'età antica alla moderna attraverso l'ellenismo e il Medioevo, cambiano modello di rappresentazione e provocano profonde trasformazioni destinate a condizionare la percezione dello stesso cosmo e degli dèi che lo abitano, nonché la relazione dell'uomo con il destino. L'appiattimento

della sfera in una superficie lineare, “ossia il calendario rivestito di geroglifici magicamente mutevoli” (Frammento [14]), trasforma il dispositivo da “strumento di osservazione a un contenitore delle sorti” (Frammento [9]): l’uomo si deve affidare passivamente a quei “geroglifici che predicono il futuro” (Frammento [17]) dai quali dipende il suo destino. Il cielo diventa così un grembo iperfertile, “sovra-inseminato” di astri che dovrebbero orientare e invece sono, come il catasterismo ellenistico, una forma di “spaccio” in cielo dell’energia degli antichi demoni che operano secondo “una dinamica atomistica governata da leggi autonome” (gli appunti di Warburg su Giordano Bruno sono stati pubblicati a cura di Maurizio Ghelardi in Warburg [1929] 2008). Come si legge nella Tavola B del Mnemosyne Atlas, lo strappo liberatorio rispetto alle “bestie astrologiche” che dal cielo opprimono l’uomo è l’atto di emancipazione dell’Uomo vitruviano che posto al centro del sistema grafico-concettuale di rappresentazione cosmica, anziché subire gli influssi dagli astri sul cosmo, sul cosmo proietta, per una breve stagione, le sue misure (per questa lettura di Tavola B, v. Seminario Mnemosyne 2016).

Liberazione dei demoni ed emancipazione (olimpica) degli dei ctoni

Nel Frammento [3] Warburg insiste su un tema che ricorre varie volte nei suoi lavori: la ‘liberazione’ degli dei arcaici dalla sfera ctonia – che corrisponde all’“età di Crono” – e la loro ‘emancipazione’ verso la sfera olimpica (v. Tavola 55 del Mnemosyne Atlas, ma anche l’“olimpizzazione” delle Muse in Tavola 53). Anche all’uomo però è riservata una via di accesso all’Olimpo: l’immagine dell’apoteosi ricompare anche nella ritualità e nella iconografia militare: nel Frammento [11] si trova un riferimento all’“innalzamento sugli scudi dei Germani” come “manifestazione soldatesca dell’apoteosi”; al quadro di Appiani che ha come soggetto “Napoleone su un trono sollevato da geni”; alla Nike come “segno di divinizzazione” in chiave tutta terrena. L’opera di Appiani compare in Tavola 7 del Mnemosyne Atlas; per il rito dell’elevazione sullo scudo, cfr. Warburg [1926] 2007, in particolare le pp. 575 ss.; immagini dell’elevazione sugli scudi compaiono in Tavola 71 dedicata propria al “teatro” – in senso rituale prima che letterale – del sollevamento del guerriero sullo scudo. Per quanto concerne la personificazione della Vittoria, in particolare, l’appunto di Warburg è molto preciso: l’iconografia del demone alato, che plana dal cielo alla terra per appoggiare la corona sul capo del vincitore, compare infatti soltanto in contesti di trionfi terreni,

riservati ai mortali, e non è mai presente nelle rappresentazioni di vittorie in conflitti tra esseri divini.

Nel Frammento [3] il riferimento al “ripristino del linguaggio poetico” è forse un rimando indiretto all’opera di quelli che Jacob Burckhardt nella *Civiltà del Rinascimento in Italia* chiama “poeti-filologi” (Burckhardt [1860] 2006, 113).

Immagini della Ninfa: l’ancella, la Vittoria, Ecate

Nel Frammento [5] compare la menzione della “Fräulein Schnellbring”, la “Signorina porta-in-fretta”. Così Gombrich introduce il tema che legge negli appunti di Warburg sistemati da Gertrud Bing, nella *Biografia intellettuale*:

Adesso Warburg adoperava un vezzeggiativo per questa apparizione che lo aveva affascinato più di trent’anni prima. Nei suoi appunti la chiama la ‘Eilsiegbring’, la ‘rapida portatrice di vittoria’, o, con un gioco di parole ancor meno traducibile, ‘Eilseigbringitte’, ‘Brigida rapidavittoria’. Il pannello doveva raccontare la “favola della signorina Porta-in-fretta” (Das Märchen vom Fräulein Schnellbring: Gombrich [1970] 1983, 253).

La figura della fanciulla che irrompe in scena, importando la seduzione della grazia e l’energia del suo movimento, è anche la protagonista del montaggio di Tavola 46 del Mnemosyne Atlas: negli appunti di mano di Warburg e collaboratori, apposti al pannello da Gertrud Bing, il termine con la quale viene definita la figura è “Eilbringitte” in cui è in evidenza il gioco con ‘Brigitte’, il nome tipico della ‘servetta’ nella cultura tedesca, che ricompare nel Frammento [6] nella variante “Eilsiegbringitte”, la “Brigida rapida-vittoria” (cfr. Warburg [1929] 2001, 416; per cercare di riprodurre il gioco di parole, nei materiali di lettura di Tavola 46 proposti da Engramma il termine “Eilbringitte” è stato tradotto “Brigitta-porta-in-fretta”). Nello stesso Frammento [6] l’immagine di una “rapida portatrice di Vittoria” ricompare in riferimento “al bronzo del Benin in Vaticano”. Nel teatro domestico in cui vengono ambientate le scene sacre (come le natività, di Gesù o del Battista), il passo agitato della ninfa, che era in antico anche la movenza agitata della menade, passa a figure che ricoprono comunque un ruolo ancillare, come la “Wochenstubenwärterin”, servetta, balia o badante. Un’altra forma di “asservimento” è la figura di ancella portatrice di un bassorilievo romano, riutilizzata come *spolium*

completamente desemantizzato, addirittura posta in orizzontale, in un pilastro della cripta di San Zeno. Proprio dalla chiesa veronese dedicata all'“apostolo moro” Warburg recupera le immagini dello *spolium* antico. Così Gombrich:

Questo elemento di “favola” emerge soprattutto nelle due fotografie del bassorilievo di Tribolo in cui appare un antico bassorilievo con una figura che porta un vaso. Warburg aveva notato questa lastra romana nella cripta di San Zeno a Verona, adattata orizzontalmente alla parete, e la “degradazione” di questo motivo un tempo trionfale lo aveva colpito come simbolo del processo stesso che stava studiando, cioè appunto la “degradazione” e l’“incapsulamento” degli “enrammi” pagani durante il predominio dei valori cristiani (Gombrich [1970] 1983, 253).

Gombrich legge dunque in senso tutto negativo la “degradazione” che contrassegnerebbe gli “enrammi” nel passaggio dal paganesimo al cristianesimo: questa della “degradazione” sarebbe la cifra ideologica del riutilizzo della figura scolpita nel marmo romano. In realtà l’accento di Warburg sul “Versklavung als Betraf” dell’antica ancella-portatrice pare più un gioco sul nuovo asservimento della ‘servetta’ e sulla – molto concreta, da verticale a orizzontale – inversione del senso dello *spolium* antico (“Inversion im Matererellen”). A conferma della tonalità giocosa (e spiritosa) con cui Warburg guarda a questo riuso, in Tavola 46 del Mnemosyne Atlas compaiono due cartoline postali che Warburg spedisce da San Zeno con l’immagine del bassorilievo romano murato in orizzontale: sul verso della prima, una nota di pugno di Warburg, datata 3 luglio 1929: “Immortel Paganisme – est – tu – mort – on le dit”; sulla seconda, sempre sul verso: “Mais Pan se mocque sont bas – et la Victoire en rit. Die Eilsieglinde”.

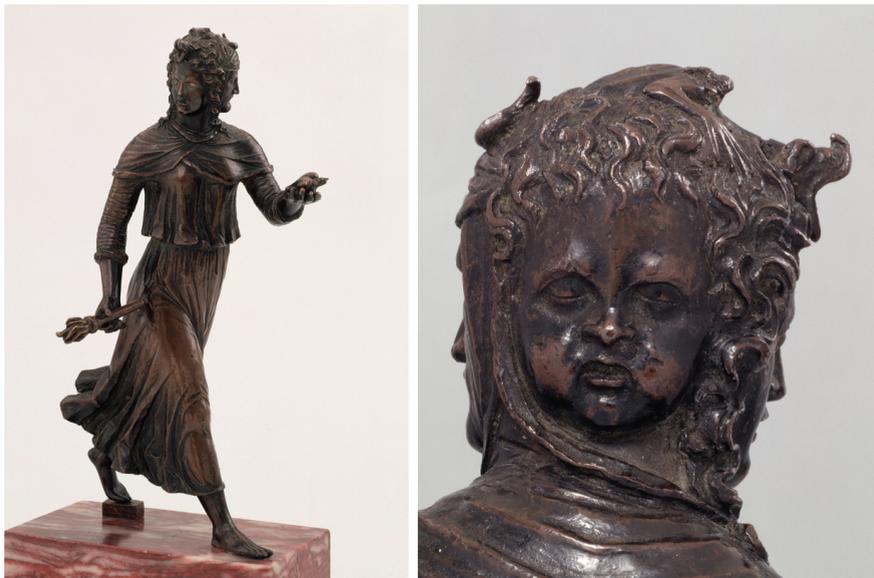
Nel pannello 46 di Mnemosyne dedicato all’epifania della Ninfa gradiva (Seminaro Mnemosyne 2000) compare anche, in alto a sinistra in posizione incipitaria nel montaggio, un’immagine della piastra dell’elmo del re longobardo Agilulfo conservata a Firenze presso il Museo Nazionale del Bargello. A questo manufatto Warburg si riferisce menzionando, nello stesso Frammento [5], “Das Diadem des Aigilulf”.



1 | Mnemosyne Atlas, Tavola 46 | Trono e scena di omaggio, frontale in oro sbalzato dell'elmo del re longobardo Agilulfo, bassorilievo, VII sec., Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

La lamina con il Trionfo di Agilulfo presenta al centro la figura in trono del re, affiancato da varie figure, tra le quali due vittorie alate che impugnano entrambe un corno potorio in una mano, mentre con l'altra alzano un labaro che reca l'iscrizione 'VICTVRIA' [Fig. 1]. Nella visione warburghiana della storia come un dinamico flusso di trasferimenti, reinterpretazioni, risemantizzazioni di immagini e di segni, il re longobardo, includendo nel suo diadema le figure di Nike, non solo adotta il simbolo della vittoria per la scena del suo trionfo, ma trasferisce magicamente su di sé la potenza dell'antico demone e promuove il suo impero a erede dell'impero universale romano.

Nel Frammento [4] la 'Ninfa gradiva' ricompare inaspettatamente in figure di divinità ctonie, legate al lato oscuro del femminile, Proserpina ed Ecate (per la relazione tra Ecate e Proserpina, cfr. Warburg [1929] 2001, 320 e 322). "Hecate di Riccio" è un riferimento a un bronzetto [Fig. 2] attribuito ad Andrea Briosco, detto il Riccio, attivo a Padova nei primi decenni del Cinquecento (Pincus 1972): l'Ecate del Riccio (ora a Berlino, Staatliche Museen, Skulpturensammlung) è presente in Tavola 41 del Mnemosyne Atlas, laddove "lo svelto, elegante, passo di Ecate, la dea triforme venerata da Medea, testimonia una volta di più l'irruzione dei 'misteri pagani' nel Rinascimento - per dirla con Edgar Wind - in analogia con l'impudente ingresso della ninfa all'antica nei dipinti devozionali di Ghirlandaio in Tavola 46" (Bordignon 2018).



2 | Mnemosyne Atlas, Tavola 41 | Andrea Briosco, detto il Riccio (attribuito a), *Ecate (o Prudentia)*, statuetta in bronzo da Padova, 1500 ca., Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung.

Dinamogrammi

Il termine “Dynamogramm” ricorre nel Frammento [6] in relazione all’immagine del passo rapido della Vittoria che ricompare nel “bronzo dal Benin in Vaticano”, e poi nel Frammento [27] in cui la migrazione dei “dinamogrammi preconiziati” decide della stabilità dell’Io, che gioca il suo equilibrio tra staticità e impulso al movimento. “Dinamogramma” è un’altra invenzione linguistica, mutuata da Warburg ancora una volta dalle rappresentazioni grafiche in uso nelle analisi scientifiche, adottata in relazione all’immagine, un altro modo per definire un dispositivo ermeneutico importante per la sua teoria della tradizione classica: “dinamogramma” è la materia energetica disponibile alla migrazione, l’unità di potenza di trasmissione di una memoria iconica e posturale. Di epoca in epoca, declinate in varie ‘tonalità’ geografiche e culturali (nel Frammento [6] Warburg parla di “Dynamogramm lombardischer Tönung”), figure e posture conservano la propria energia in quanto “migranti”, capaci di modificare e adattare (darwinianamente) il proprio profilo rispetto al nuovo contesto: in questo trasferimento e trasmutazione che può passare (come per le figure di Schifanoia) per veri e propri “travestimenti” o “mascheramenti”, vanno perduti i caratteri identificativi più evidenti e

apparenti, ma si mantiene e si trasmette il “tracciato dinamico”, che descrive il potenziale energetico originario. Come si legge nel Frammento [35] la tradizione si muove, sopravvive, si rivivifica, attraverso “inversioni energetiche, magnetizzazione, polarizzazioni divergenti”: l'esempio che Warburg propone nello stesso appunto è la polarità tra l'opera del Ghirlandaio, mossa dall'irruzione di elementi anticheggianti, e il “quadro di devozione fiammingo”. L'opera anticheggiante di Ghirlandaio è inclusa nei montaggi di Tavola 43, Tavola 44, Tavola 45 e Tavola 46 del Mnemosyne Atlas; dipinti di devozione coevi di stile fiammingo sono raccolti in Tavola 31. Il tema è la coesistenza dello spirito religioso ‘medievale’ con la nuova sensibilità per la “rinascita dell'antico” espresso nella sentenza “L'uomo nuovo deve trovare la sua strada tra Giobbe e Carlo il Temerario” (Frammento [35]): *Giobbe vs Carlo il Temerario, psicomachia tra ‘pazienza’ biblica e audacia ‘pagana’ del Duca di Borgogna che negli arazzi Doria-Pamphili si autorappresenta come Alessandro il Grande* – sul punto i riferimenti sono i saggi *Arte del ritratto e borghesia fiorentina* (Warburg [1902] 2007), e *Aeronave e sommergibile nella immaginazione medievale* (Id. [1913] 2004).

Utile anche in questo caso il confronto con altri testi warburghiani in cui compare il termine “dinamogramma” e l'idea di polarità energetica che il concetto sottende. Così in un appunto del 1927:

I dinamogrammi dell'arte antica sono lasciati in retaggio in uno stato di tensione massima ma non polarizzata, rispetto alla carica energetica attiva o passiva, all'artista che può reagire, imitare o ricordare. È solo il contatto con la nuova epoca a produrre la polarizzazione. Questa può portare a un radicale rovesciamento (inversione) del significato che essi avevano nell'antichità classica (Warburg 1927 in Gombrich [1970] 1983, 215).

L'idea dell'oscillazione tra il polo della quiete e quello del movimento ricorre in un passaggio della Conferenza all'Hertziana del 19 gennaio 1929:

Quell'uomo dallo sguardo sovrano rimane un osservatore rapido e prensile nel rispecchiare la pienezza della vita in stato di quiete o in movimento, ma senza percepire l'oscillazione tra la quiete e il movimento come esperienza tragica (Warburg [1929] 2014).

L'immagine dell'impronta mnestica carica di energia compare nel *Diario romano*, pubblicato da Maurizio Ghelardi nel 2005, che raccoglie le note apposte a quattro mani da Warburg e da Gertrud Bing durante l'ultimo viaggio in Italia (1928-1929):

4 aprile 1929: I due poli estremi del carattere: l'espressione e l'ammutolimento passionali sono, nella loro forma di comunicazione gestuale, influenzati in ugual modo dalla pre-coniazione dell'Antichità restituita (all'epoca del Rinascimento europeo). L'oscillazione tra questi due dinamici poli opposti è il processo di base nella valorizzazione dell'espressione energetica nella cultura del Rinascimento europeo. La consapevolezza di aver ereditato massime impronte psichiche (engrammi) fa sì che queste ultime siano trasmesse senza riguardo alla direzione dell'emotività, in quanto esperienza di tensione energetica. Una contiguità non polarizzata può funzionare anche come continuità. L'interpretazione energeticamente modificata: involucro protettivo (Warburg, Bing [1928-1929] 2005, 93).

18 aprile 1929: Inversione energetica in quanto lo strumento della forma, la sfera, diventa un utensile per l'assimilazione: dalla distanza atmosferica alla assimilazione magica. Attitudine - a-propriaione (Warburg, Bing [1928-1929] 2005, 109).

Denkraum/Zwischenraum

Come si legge nell'*Introduzione* all'Atlante, la civiltà umana è, prima di tutto, conquista di una distanza tra sé e il mondo:

Si può probabilmente designare quale atto fondativo della civilizzazione umana la creazione di una distanza consapevole tra sé e il mondo esterno. Se questo spazio intermedio [è] il substrato della creazione artistica, allora sono pienamente soddisfatte le premesse grazie alle quali la consapevolezza di questa distanza può diventare una funzione sociale duratura. Il destino della civiltà umana è segnato dall'adeguatezza o dal fallimento dello strumento spirituale di orientamento, grazie al ritmo dell'accordo tra la materia e l'oscillazione verso Sophrosyne, dal ciclo tra cosmologia delle immagini e quella dei segni (Warburg [1929] 2016 [A1]).

“La lotta con il mostro come germe della costruzione logica” (Frammento [16]): prendere la distanza dal “mostro” è la prima mossa che consente l’emancipazione dalle fobie e dal pathos da eccesso di immedesimazione. In questo senso la disciplina da inventare è una “Ikonologie des Zwischenraums” (Frammento [21]) che conduca alla “creazione dello spazio del pensiero” e al “tentativo per una psicologia dell’orientamento umano su base storico-visiva universale” (Frammento [23]). Una presa di distanza che d’altra parte avviene attraverso la presa corpo a corpo della lotta, in una dinamica che è oscillazione tra movimenti di allontanamento e avvicinamento: da qui la funzione fondamentale, anti-caotica e insieme catartica, dell’opera d’arte in quanto “equidistante sia dalla comprensione per via immaginativa, sia dalla contemplazione concettuale”, per una scienza della cultura “capace di mostrare la distanza tra l’impulso e l’azione verso l’oggetto”:

Per penetrare le fasi critiche di un simile processo non ci si è ancora serviti a sufficienza della conoscenza delle testimonianze della creazione figurativa. Esse ci permettono di comprendere la funzione polare dell’atto artistico, che oscilla tra un’immaginazione tendenzialmente identificata con l’oggetto, e una razionalità che cerca invece di distanziarsene. Quello che chiamiamo atto artistico non è dunque altro che una manipolazione tattile dell’oggetto, che ha il fine di rispecchiarlo plasticamente o pittoricamente – atto equidistante sia dalla comprensione per via immaginativa, sia dalla contemplazione concettuale. Questa duplicità che si istituisce tra una funzione anti-caotica – così potremmo dire, dato che l’opera d’arte definisce nettamente il contorno dell’oggetto scegliendone uno unico – e la pretesa di far accettare allo spettatore il culto dell’idolo che gli viene posto di fronte, crea quel disagio all’uomo spirituale che dovrebbe rappresentare l’oggetto proprio di una scienza della cultura che sia una storia psicologica illustrata – una storia capace di mostrare la distanza tra l’impulso e l’azione verso l’oggetto (Warburg [1929] 2016 [A3]).

In collegamento all’idea degli *spolia* della tradizione classica come “commutatori” di energia, sta l’indicazione della lotta per la conquista di un orientamento nello spazio in cui la “funzione mnemonica” conduca “alla creazione di un ‘missing link’, di un commutatore della dinamica tisonica (della massa) alla energia patetica (dell’individuo) nella forma della pittura a grisaille” (Frammento [37]). È dunque la stessa energia racchiusa nei tiasi

di pietra dei sarcofagi che è chiamata a commutarsi in energia specificamente spendibile nel presente (“energia dell’individuo”), passando per il *medium* della grisaille (al pathos antico imbrigliato nella forma della grisaille è dedicata la Tavola 44 del Mnemosyne Atlas). Però, l’impresa della conquista di quella – indispensabile – distanza e insieme la capacità di far sprigionare l’energia da quei depositi della memoria non può essere lasciata ai “reduci, fantasmi dell’esercito delle streghe” (Frammento [37]): serve lo spirito rivoluzionario e coraggioso dell’uomo rinascimentale – “cercare e trovare. Avventura dell’uomo che prova piacere a pensare” (Frammento [30]). Nell’appunto contenuto nel Frammento [32] Warburg si rimprovera di non aver tenuto in conto che, a costituire il nuovo stile, concorre anche il “flusso espressivo” nel suo aspetto più colorato e “avventuroso” – al tempo dei Medici “Pulci, Morgante (stimolati da Lucretia Tornabuoni) – Ariosto – Orlando furioso” ma anche “le *Cento storie*” (l’allusione è alla raccolta intitolata comunemente *Il Novellino*). Sul concetto di *Zwischenraum* e *Denkraum* v. in *Engramma* i preziosi contributi di Victoria Cirlot (Cirlot 2017; Ead. 2018).

Al centro della ricerca è “la teoria della conoscenza e la prassi dell’assestamento del simbolo”, in un percorso che, nella visione immaginifica di Warburg, assume il profilo di Perseo vittorioso sulla mostruosa Gorgone, al quale Warburg si ripromette di dedicare una Tavola dell’Atlante (Frammento [12]); in realtà, nell’imbastitura dell’opera che Warburg lascerà incompiuta alla sua morte, non c’è una tavola specificamente dedicata alla figura mitologica dell’eroico figlio di Danae, anche se molte immagini di Perseo, riferite a vari episodi del suo mito (in particolare alla liberazione di Andromeda dal mostro marino), sono presenti in Tavola 2. La figura di Perseo era invece ben presente nel progetto della mostra *Cosmologia*, l’esposizione sull’astrologia che Warburg aveva in programma di organizzare al Deutsches Museum di Monaco di Baviera (i materiali sono in corso di pubblicazione, a cura di Maurizio Ghelardi).

Perseo – l’eroe travestito, che appare sulle pareti del Salone dei Mesi a Schifanoia sotto le mentite spoglie dei *vir niger*, come primo decano dell’Ariete – era stato l’oggetto dello studio sugli affreschi astrologici ferraresi (Warburg [1922] 2007). Sulla figura di Perseo che libera il mondo (e si libera) dai mostri, Warburg investe molto, anche come sua

costellazione personale; così troviamo scritto nel Frammento [12]: “‘Perseo o l’estetica energetica come funzione logica nell’orientamento in Giordano Bruno’ (così si sarebbe intitolata la mia prolusione rettorale)”.

L’annotazione è nel *Tagebuch der kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, 555, alla data 26 ottobre 1929 ed è l’ultimo appunto sul quaderno: il titolo che alle 4 di mattina, poche ore prima di morire, Warburg aveva formulato per la sua relazione al congresso di Estetica che, assieme a Ernst Cassirer, aveva progettato si tenesse ad Amburgo.

Utile, anche su questo punto, la lettura dei passaggi consonanti con gli appunti di questi Frammenti contenuti nella *Einleitung a Mnemosyne*. Un passo sul ruolo attivo – e non “protettivo” – della Memoria, che è chiamata ad accogliere anche l’impeto passionale-fobico e a tramutare i *monstra* della fantasia in “guide vitali”:

La memoria, sia collettiva sia individuale, viene dunque in aiuto, in modo del tutto peculiare, all’uomo-artista che oscilla tra una concezione religiosa e una matematica del mondo. Essa non solo crea spazio al pensiero, ma rafforza i due poli-limite dell’atteggiamento psichico: la quieta contemplazione e l’abbandono orgiastico. Anzi, utilizza l’eredità inalienabile delle impressioni fobiche in modo mnemico. In tal senso, la memoria non tende a un orientamento protettivo, ma cerca invece di accogliere tutto l’impeto della personalità passionale-fobica, scossa dai misteri religiosi, per creare uno stile artistico. Per parte sua la scienza descrittiva conserva e trasmette le strutture ritmiche nelle quali i *monstra* della fantasia diventano le guide vitali decisive per il futuro (Warburg [1929] 2016 [A2]).

Il percorso di de-demonizzazione delle impressioni fobiche:

Il processo di de-demonizzazione dell’eredità delle impressioni fobiche comprende, dal punto di vista gestuale, l’intera scala delle emozioni, dalla prostrazione inerme al cannibalismo omicida, e conferisce alla dinamica del movimento umano – anche a quegli stadi che si collocano tra i poli-limite dell’orgiasmo, come il combattere, il camminare, il correre, il danzare, l’afferrare – la cifra dell’esperienza inquietante che l’uomo colto del Rinascimento, educato alla disciplina della Chiesa medievale, riteneva un terreno interdetto sul quale potevano scorrazzare solo spiriti empì dal temperamento dissoluto (Warburg [1929] 2016 [A4]).

L'atto artistico come "autorinuncia all'impulso dell'Ego" nel segno della consapevolezza della necessità "di una forma artistica delimitata – ovvero posta tra Dioniso e Apollo":

Dall'altro lato, visto che un simile incitamento si svolgeva come una funzione mnemica – dato che esso era stato purificato attraverso forme coniate precedentemente attraverso una creazione artistica – la restituzione restava un atto che, tra una autorinuncia all'impulso dell'Ego e una consapevole forma artistica delimitata – ovvero posta tra Dioniso e Apollo – prescriveva al genio artistico il suo luogo interiore, laddove poteva comunque dare la propria impronta in un linguaggio formale più personale (Warburg [1929] 2016 [C4]).

Mnemosyne: appunti per il Bilderatlas

Nei Frammenti qui pubblicati si trovano diversi appunti con definizioni, schemi, progetti per la composizione del Mnemosyne Atlas.

Il titolo/presentazione, in poche battute, dell'Atlante lo presenta come una "sequenza di immagini che hanno la funzione di esaminare in modo scientifico-culturale la coniazione dell'espressione anticheggiante nella rappresentazione della vita mossa interiormente ed esteriormente nell'epoca del Rinascimento europeo" (Frammento [18]); ovvero "Mnemosyne: il risveglio degli dèi pagani nell'epoca del Rinascimento europeo in quanto costituzione del valore dell'espressione energetica" (Frammento [19]). O ancora: "La sopravvivenza delle formulazioni di pathos antiche culturali e profane [...] attraverso il riemergere mnemico di valori espressivi" (Frammento [38]).

Al centro della definizione, come "titolo appropriato ed esoterico", sta l'idea del simbolo come catalizzatore di energie: "*transformatio* energetica come oggetto di ricerca e funzione peculiare di una biblioteca storico-comparativa del simbolo (il simbolo come quintessenza catalitica)" (Frammento [22]). In modo più disteso (ma non perciò meno "esoterico") la definizione di Mnemosyne è nella relazione tra la "proliferazione meccanica del sistema lineare (dilatazione planimetrica infinita)" e del "simbolo visivo mostruoso (demoniaco)" (Frammento [26]). Per altro Mnemosyne sarà anche "una introduzione più chiara al problema: lo scenario è il bacino del Mediterraneo e l'ampiezza del colpo d'ala dalla

prospettiva alare: Roma tra le barbarie delle pratiche magiche ellenistiche (Alessandria i.e.) e dell'*epos* avventuroso dei cavalieri: Parigi-Bruges" (Frammento [27]). Ma Mnemosyne si presenta anche come un repertorio di figure retoriche – "metafora e tropi" scrive Warburg in un appunto del *Diario romano* (riportato in calce a questo paragrafo) – come "funzione della metafora visiva nell'orientamento cosmologico e caratteriologico" che mutua la sopravvivenza dell'antico al Rinascimento (Frammento [20]). Ovvero come "una sequenza di immagini per ricercare la funzione dei valori espressivi pre-coniati nella rappresentazione della vita mossa nell'arte del Rinascimento europeo" (Frammento [25]). Negli appunti compaiono molti riferimenti a progetti in atto e a immagini usate nell'Atlante (cfr. A. Warburg, *Die Funktion des Briefmarkenbildes im Geistesverkehr der Welt*, mostra tenuta a Amburgo nella Sala della Biblioteca Warburg il 13 agosto 1927; le foto dei pannelli della mostra sono pubblicate in Warburg 2012, 158-189). Il francobollo raffigurante Goethe è presente in Tavola 8, quello delle Barbados con Giorgio V nell'elenco delle immagini mostrate da Warburg nell'introduzione (*Die Funktion des Briefmarkenbildes*, 154, foto 10). Sul significato di questa mostra si rimanda alla introduzione di Uwe Fleckner e Isabella Woldt in Warburg 2012, 151-157.

Nei Frammenti, Warburg appunta anche le dimensioni previste per l'opera: "due volumi di testo e un atlante con circa 2.000 immagini di A. Warburg. Indici di Gertrud Bing" (Frammento [19], cfr. *Tagebuch der kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, 434); ovvero "200 tavole ca., con 500-600 illustrazioni ca. (due mappe), due volumi di testo: nel primo spiegazione delle tavole e documenti; nel secondo esposizione" e abbozzi di un sommario dell'opera (Frammento [25], Frammento [29]). La sequenza che sinteticamente descrive il progetto è riassunta nel Frammento [10] come "sarcofago, Giudizio di Paride, via Melencolia di Dürer".

L'incipit dell'opera sarà – afferma Warburg – certamente 'astrologico', ma in quanto la rappresentazione astrologica mette insieme "concrezione fantastica" e "astrazione matematica", sia la raffigurazione della mostruosità della "bestia" sia la serenità che le forme dei mostri in cielo danno nel segnare una distanza e nel garantire la possibilità di misurazione e previsione del tempo (Frammento [15]). In questo teatro si

inscena ancora una icastica psicomachia: “La colonna di mercurio come arma di fronte al phobos satanico” (Frammento [20]). Il riferimento alla colonna di Torricelli, arma ‘scientifica’ che si oppone al *phobos* demonico, non è una metafora astratta: si tratta infatti, con tutta probabilità, del ricordo di una manovra compiuta da Hugo Eckener che superò una tempesta grazie all’utilizzo di strumenti tecnologici, come il termometro e il barometro, in una trasvolata atlantica compiuta nel 1924 (v. Seminario Mnemosyne 2017). Warburg era stato impressionato anche da un’altra vicenda: durante il primo viaggio commerciale dello Zeppelin Lz127 che avvenne dall’11 al 15 settembre 1928, mentre sorvolavano la baia di Madera, i passeggeri, conoscendo in anticipo la rotta, scrissero alcune cartoline-ricordo datandole 11 settembre 1928, che furono poi chiuse in un sacco e lanciate di fronte a Funchal (capoluogo dell’isola). Sfortunatamente il sacco cadde nell’acqua ma fu prontamente recuperato. L’ufficio postale portoghese appose sulle cartoline il timbro del giorno 12 e, su richiesta delle autorità consolari tedesche dell’isola, esse furono inviate in Germania e consegnate alle Poste tedesche per la distribuzione. Warburg usa questo episodio non solo come esempio del moderno sistema di volo commerciale (che ha lo scopo di trasportare, attraverso nuovi mezzi, materiali, notizie e persone), ma anche in relazione a quella importante novità che nel celebre saggio su Lutero aveva discusso a proposito dei “fogli volanti” che avevano contribuito a propagare e a far conoscere in Germania il movimento della Riforma attraverso la nuova tecnica della stampa. Tre foto dello Zeppelin sono utilizzate da Warburg nella Tavola C del Mnemosyne Atlas (cfr. anche *Tagebuch der kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, 520) e il dirigibile, convertito da arma di guerra a mezzo per le crociere intorno al globo, è un *focus* nel montaggio di quel pannello (v. la lettura della tavola proposta da Seminario Mnemosyne 2017).

Anche sul tema degli ‘appunti per Mnemosyne’ è utile giustapporre altri passaggi di Warburg. Nella *Eilneitung* all’Atlante leggiamo queste definizioni del progetto:

L’Atlante Mnemosyne, grazie al suo materiale di base costituito da immagini, intende illustrare questo processo che potrebbe essere definito come il tentativo di incorporare valori espressivi pre-coniati al fine di rappresentare la vita in movimento (Warburg [1929] 2016 [A5]).

Mnemosyne, con la sua base di materiale visivo che l'Atlante allegato presenta in riproduzione, intende essere anzitutto soltanto un inventario delle pre-coniazioni anticheggianti che hanno influito, in età rinascimentale, alla formazione dello stile della vita in movimento (Warburg [1929] 2016 [B1]).

Nell'Introduzione si trova anche questa precisazione, rispetto all'esemplarità e non esaustività dei materiali raccolti nell'Atlante:

Proprio l'assenza in questo ambito di sistematici lavori preparatori di insieme ha fatto sì che una siffatta considerazione comparativa si sia limitata all'indagine dell'opera complessiva di pochi tipi fondamentali di artisti. Questa considerazione comparativa ha però cercato di comprendere, attraverso uno studio socio-psicologico approfondito, il senso di questi valori espressivi conservati nella memoria che rappresentano le funzioni più significative di una ispirazione tecnica (Warburg [1929] 2016 [B1]).

Nel *Diario Romano* diverse note rimandano alla impostazione, alla struttura e al progressivo perfezionamento del progetto:

11 gennaio 1929: stamani alle 5.30 la disposizione definitiva: inversione energetica; magnetizzazione; scissione dei poli: quiete (raccoglimento) + quadro di devozione fiamminga e movimento (trionfo della scultura antica) in Ghirlandaio. L'uomo nuovo deve cercare la sua strada tra Giobbe e Carlo il Temerario (Warburg, Bing [1928-1929] 2005, 40).

28 gennaio 1929: Bing: Il testo dell'Atlante è stato reso possibile dall'introduzione della conferenza, ma se vuole diventare una introduzione metodologica a tutta l'opera, essa dovrà essere ancora notevolmente ampliata. Così, ad esempio, riguardo al concetto psicologico della polarità come principio euristico, sarà necessario aggiungere una discussione sull'idea di mutamento tra presa di distanza e incorporamento (Einverleibung)

Warburg: metafora e tropi

Bing: nonché sull'idea del mostro come atto illuminante grazie alla determinazione dell'estensione e della causalità,

Warburg: nonché della immaginaria indicazione direzionale (Warburg, Bing [1928-1929] 2005, 46).

10 febbraio 1929: Il pomeriggio ho allestito Mnemosyne su due supporti di tela di iuta. Ora si ha una visione d'insieme di tutta l'architettura da Babilonia fino a Manet: così la si può sottoporre a una critica spietata (Warburg, Bing [1928-1929] 2005, 53).

8 aprile 1929: Mnemosyne: il risveglio degli dèi pagani nell'epoca del Rinascimento europeo come valore espressivo energetico. Un tentativo di una scienza storico-artistica delle civiltà. Due volumi di testo. Inoltre, un atlante con circa 2.000 illustrazioni a cura di A. Warburg. Indici di Gertrud Bing (Warburg, Bing [1928-1929] 2005, 98).

14 aprile 1929: La partecipazione all'eredità delle impressioni pre-coniate come funzione che forma lo stile, (polarità energetica).

Un atlante delle immagini (2.000) con testo per la civiltà del Rinascimento. Premessa psicologico-gnoseologica.

Tentativo di riformare i valori espressivi ad alta tensione attraverso una interpretazione energeticamente polare.

Ambivalenza dei valori espressivi energetici di massima tensione per una intensa osservazione empatica dell'uomo rinascimentale colto.

Europei all'epoca del Rinascimento (Warburg, Bing [1928-1929] 2005,106).

Tra Manet e Mnemosyne

Il centro dell'attenzione di Warburg è alla serie di sarcofagi con il Giudizio di Paride, dai quali Manet trae ispirazione per il suo *Déjeuner* (per l'esposizione articolata della brillante ipotesi v. in questo stesso numero di Engramma il saggio su Manet, Warburg [1929] 2019). Nel Mnemosyne Atlas il tema è al centro del montaggio di due pannelli: Tavola 4 che raccoglie la serie dei sarcofagi con il Giudizio di Paride e dedicata alle "Preconiazioni antiche" [Antike Vorprägungen], in particolare anche al "Legame con la terra (dio fluviale, Giudizio di Paride) e ascensione" [Erdegebundenheit (Flussgott, Parisurteil) und Auffahrt] (per la lettura di Tavola 4, v. Seminario Mnemosyne 2019); Tavola 55, dedicata al "Giudizio di Paride senza ascensione. Copie dal sarcofago: Peruzzi e Marcantonio. Ascensione e ricaduta. Narcisismo. *Plein air* come sostituzione dell'Olimpo. Prestito Manet-Carracci" [Parisurteil ohne Auffahrt. Nach d. Sark.: Peruzzi und Markanton. Auffahrt und Zurücksinken. Narzissismus. *Plein air* als Substitution des Olymp. Entlehnung Manet-Carraccio.

Promenierendes Paar]; per una ricostruzione delle fonti di Manet, a partire dagli stessi spunti warburghiani, rimando a Centanni 2004.

Nel Frammento [7] Warburg riconosce nell'ambiente bucolico, *en plein air*, il set in cui avvengono gli episodi che nel mito rivestono una portata epocale (come è il Giudizio di Paride): eventi cosmici ai quali "le divinità pagane elementari" – i fiumi, le ninfe – assistono passivamente, inscenando una polarità tra la loro dimensione terrestre e l'azione mitopoietica dei protagonisti (Paride, le tre dee) e coprotagonisti maggiori (la presenza in cielo delle divinità superiori: Giove, Sole, Luna, Aion con il suo anello zodiacale). Ma gli dèi olimpici sono ormai distratti e lontani dalla dimensione, tutta terrena, in cui accadono gli eventi: "Les Dieux s'en vont" annota Warburg. Il riferimento alla "mondanizzazione" del mito è preciso ma la frase è anche un richiamo al saggio polemico di Filippo Tommaso Marinetti, *Les dieux s'en vont, d'Annunzio reste*, Paris 1908: nella citazione c'è dunque anche un accenno attuale alla polemica che aveva visto Warburg schierato contro il poeta italiano, in occasione delle posizioni interventiste che D'Annunzio aveva assunto durante la Prima Guerra mondiale. "Les Dieux s'en vont", dunque – e in questa visione di un progressivo allontanamento degli dèi dalla terra, l'artista è libero di isolare il dettaglio dei co-protagonisti minori, dando evidenza, nello stesso ambiente bucolico-pastorale, al "sentimento moderno della natura" in cui è possibile elaborare l'estetica (antireligiosa, anticospicologica) dell'*art pour l'art*. Dallo stesso ambiente bucolico, per altro, proveniva miticamente anche il primo attore dell'episodio – il "pastore"-Paride, che proprio in forza della sua "ingenuità arcadica" conquisterà il premio più prezioso e diverrà il primo eroe della nuova era, e perciò definito da Warburg "il tipo arcadico del Parsifal" (in tutte le, pur variegata, versioni della leggenda del Graal, da Chrétien de Troyes a Wolfram von Eschenbach, Parsifal è comunque un ragazzo cresciuto in isolamento, nella foresta).

In questo quadro, la polarità che innerva il gioco della tradizione è presente a diversi livelli, non solo nell'opposizione tra le divinità elementari (in posizione marginale e a terra), i protagonisti del mito (in primo piano) e le divinità maggiori (in cielo); la polarità che si articola in "connessioni arbitrarie" (Frammento [13]) si gioca infatti anche all'interno della coppia Fiume-Ninfa, in quanto l'irrequieta fanciulla con la mano graziosamente appoggiata al volto è figura (per quanto,

momentaneamente e bucolicamente, pacificata) della Menade “cacciatrice di teste”, mentre il Fiume è “l’assennata divinità fluviale” che, con la Ninfa, compone il quadro della “Dipolarität” maniaco-depressiva. Il collegamento autobiografico è confermato dallo stesso Warburg che nel Frammento [31] è consapevole di assumere i panni dello “psicostorico”, cercando di dedurre “la schizofrenia del mondo occidentale dal figurativo nel riflesso autobiografico: da un lato la Ninfa estatica (maniacale), dall’altro l’afflitto dio fluviale (depressivo)”. Ma la stessa oscillazione psico-patologica si lascia descrivere anche come l’“antico gioco del contrasto tra *vita activa* e *vita contemplativa*” (Frammento [31]; cfr. *Tagebuch der kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, 429). Si tratta pertanto – ancora e sempre, perché l’ellissi è la cifra grafica di Warburg – di una polarità: nel “lavoro più intenso di Manet” si mostrano “in ‘modo continuato’ sia l’Antico demoniaco sia quello olimpico” (Frammento [8]).

Dunque – nota Warburg – nella “migrazione” formale e semantica che dal sarcofago antico del Giudizio di Paride porta al *Déjeuner sur l’herbe* di Manet si esprime un aspetto essenziale dell’inversione energetica in quanto la figura, tutt’affatto marginale nella sintassi dell’immagine antica, del Fiume “sdraiato” è sottoposta a una “interpretazione che capovolge energeticamente colui che giace, il quale da simbolo del fatalismo passivo diventa Linceo ottimisticamente e interiormente raddrizzato” (Frammento [8]; cfr. J. W. Goethe, *Faust* II, vv. 9230-9231; 11290-1133). Ecco il riscatto: il carattere minore, in partenza soccombente, delle figure delle divinità terrestri e fluviali che in posizione defilata assistevano appartate (e spaventate) al grandioso evento cosmico, si riscatta dalla marginalità e Fiume e Ninfa, assumendo ruolo da protagonisti nell’opera di Manet, risultano le figure “vittoriose nel pensiero” (Frammento [36]).

Nei tre dèi fluviali sta la “cellula originaria” del tema, declinata nelle sue diverse “gradazioni energetiche”, che si “immerge in se stessa (alla greca)” con riferimento al “giovane [Dioniso] del Partenone” (Frammento [13]): in questa ermeneutica della polarità energetica, Dioniso, il dio giovane (in quanto unico dio plurale anche in quanto ad età, nelle sue rappresentazioni iconografiche) resta la divinità di riferimento.

Manet dunque diventa la “fiaccola-guida” che insegna – prima a Warburg e poi agli studiosi della sua opera – quali siano i – sempre nuovi e

imprevedibili – meccanismi di trasmissione di segni e significati dalla memoria dell'antico all'arte contemporanea: "Manet con la fiaccola-guida mi sta di fronte, ed io lo seguirò. Manet, Manebit" (Frammento [8]: cfr. la lettera di A. Poulet-Malassis a Manet del 24.12.1874). Al Frammento [8] fa eco un appunto raccolto nel *Diario romano*:

2 febbraio 1929: Manet si presenta davanti a me con la fiaccola della guida, e io lo seguirò. La prima cosa che feci a Berlino dopo la pericolosa crisi fu, con logica impeccabile, una visita a Manet assieme a Gertrud Bing. Manet, Manebit! Singolare davvero che la cellula primordiale del motivo, quasi protetta dall'involucro magico della sciocca cecità, rimanga decisiva per la forma nelle tre divinità fluviali (in Raimondi è davvero una ragazza la figura vista di spalle?) (Warburg, Bing [1928-1929] 2005, 49-50).

Manet è l'artista che, dando forma e colore alla trasmutazione dei segni, in questa "logica dello scivolamento" (Frammento [13]) garantisce la "eredità della tradizione", rilanciando la potenza della sua energia polare. Ed è per questo motivo che Warburg afferma perentoriamente – contro l'evidenza dei materiali raccolti e la struttura dell'Atlante lasciata incompiuta alla sua morte – che Manet sarà la "conclusione di Mnemosyne" (Frammento [34]). Ed è proprio in questa schizofrenia che si specchia il moto dell'artista, in particolare di Manet, e che si rende possibile la "costituzione del valore espressivo". Anche nel Frammento [24] si trova un riferimento, da collegare al precedente, all'idea di una "costituzione del valore dell'espressione energetica" che precipita nel segno artistico. Sul punto è utile mettere in dialogo con questo appunto un passo dell'*Einleitung* a Mnemosyne:

Proprio nell'ambito della esaltazione orgiastica collettiva è da rintracciare la matrice che imprime nella memoria le forme espressive della massima esaltazione interiore, per quanto è possibile esprimerla con gesti, con una tale intensità che questi engrammi della esperienza emotiva sopravvivono come patrimonio ereditario della memoria, determinando in modo preciso il contorno creato dalla mano dell'artista nel momento in cui i sommi valori del linguaggio gestuale intendono emergere alla luce, prendere forma attraverso la sua mano (Warburg [1929] 2016 [B4]).

Utile ancora mettere a fronte di questi Frammenti altri appunti warburghiani, in particolare dal *Diario romano*:

16 febbraio 1929: Warburg: ho messo in relazione Manet con la Melencolia di Dürer [...]. Il viaggio – dal sarcofago con il giudizio di Paride, attraverso la Melencolia di Dürer e Berchem fino a Manet – potrebbe avere come denominatore: il cosmo e la causalità figurativo-antropomorfa.

17 febbraio 1929: ma anche: l'esperienza dell'atto culturale forma attraverso la memoria l'innalzamento inconscio degli umori nel momento in cui si ha uno stimolo all'azione (Warburg, Bing [1928-1929] 2005, 60).

26 febbraio 1929: [...] ho parlato di Manet mostrando il materiale con l'aiuto della collega Bing (benché anche quest'ultima non stesse poi molto bene). L'inversione del timore idolatrico legato alla terra nello specchio parabolico positivo della natura.

Il disegno. Il sarcofago. L'incisione – la raffigurazione del *sujet mixte* a Tivoli – Manet.

La collega Bing ha affermato che l'interpretazione bucolica di Pauli dei semidèi legati alla terra corrisponde alla sua valutazione ottimistica del giovincello americano. Giustissimo. Ho scritto a Pauli (Warburg, Bing [1928-1929] 2005, 66-67).

20 marzo 1929: Il pomeriggio ho spiegato, in un inglese impacciato, il Manet a Mrs. Kenley e Mrs. Wymann. Inversione energetica nello stato di quiete esteriore: le divinità fluviali non possono raddrizzarsi a causa dell'adorazione; invece le figure a colazione di Manet non vogliono: "lazy people", la catarsi dell'accidia (Warburg, Bing [1928-1929] 2005, 81).

28 marzo 1929: Il lavoro intensissimo su Manet mi permette finalmente di dimostrare in un unico tratto l'Antichità olimpica o 'demoniaca' nella sue funzioni differenziate. *Déjeuner sur l'herbe*: la catarsi dell'accidia grazie all'Eridano riformato, decano di Saturno (Warburg, Bing [1928-1929] 2005, 88).

3 aprile 1929: Il lavoro su Manet: una stagnazione solo apparente. Formazione del valore dell'espressione, polarità del problema energetico, Menade da cacciatrice di teste fino alla pensosa divinità fluviale. In fondo:

schizofrenia nello specchio dello sviluppo stilistico. Polarità maniaco-depressiva (Warburg, Bing [1928-1929] 2005, 90-91).

Talvolta, nella mia veste di storico della psiche, mi sembra, con un riflesso autobiografico, di voler rilevare nel mondo figurativo la schizofrenia dell'Occidente: la ninfa estatica (maniaca) da un lato e la divinità fluviale in lutto (depresso) dall'altro come due poli tra i quali la persona sensibile cerca nella creazione il suo stile. Il vecchio gioco del contrasto: *vita activa* e *vita contemplativa*. Che oggi giorno nella vita di una giovane donna la 'ninfa estatica' sperimenti anche una fase che si potrebbe definire come quella della 'cagna che caccia di frodo', è un fatto che dovrà essere sopportato dallo spettatore smaliziato e saggio – ma solo per poter poi, al momento opportuno, intervenire più ferocemente. Non c'entra l'etica, è soltanto una questione di igiene, 'un lusso' (Warburg, Bing [1928-1929] 2005, 90-91).

4 aprile 1929: Ho letto con grande profitto nell'*Archiv Geschichte Philosophie*, X, Siebeck sulla *Synderesis. Conservatio scintillae* della coscienza: l'ammonitore (tarlo della coscienza) è l'aquila in Ezechiele. Teso in modo non polare è in fondo la *koinè* dell'astrologia, che può avere un ascendente passivo; un camaleonte dell'energia.

Valori massimi dell'espressione nel *contiguum* teso in modo non polare nel pianeta Mercurio.

Malgrado la stanchezza: l'essenziale dell'inversione energetica in Manet: risulta energeticamente invertito il significato di ciò che giace, che si trasforma da simbolo del fatalismo passivo in un cinico, retto interiormente dall'ottimismo (Warburg, Bing [1928-1929] 2005, 92).

13 aprile 1929: l'orientamento psichico attraverso la forma artistica della vita in movimento sotto la funzione pre-coniante di valori espressivi antichi. *Individuo e cosmo*: è anche il mio argomento.

Tentativo di riforma dell'estasi pagana attraverso una determinazione della estensione metaforica.

Primo tentativo: inversione energetica grazie ad una interpretazione polare. Il secolare pagano – tramite la formulazione di pathos antica del trionfo romano.

Il secolare tragico – attraverso la formulazione di pathos greca e romanticizzazione collegiale alla francese del sarcofago Menade, divinità fluviale, ninfa.

Il religioso estatico: prospettiva della pianura contro ratto *in coelum*.
Il cosmico: grazie alle gradazioni sferiche in ascesa e in discesa (calendario).
Sfera (fegato [di Piacenza]).
(*Spaccio* di Bruno) Addomesticatio della bestia pathetica.
(Adesso anche Bruno si lascia collocare al posto giusto quale riformatore à *cheval*) (Warburg, Bing [1928-1929] 2005, 103).

Riferimenti bibliografici

Bordignon 2018

G. Bordignon, *Riemersione del pathos dell'annientamento. Una proposta di lettura di Mnemosyne Atlas, Tavola 41*, "La Rivista di Engramma" 157 (luglio-agosto 2018).

Burckhardt [1860] 2006

J. Burckhardt, *La civiltà del rinascimento in Italia* [ed. or. *Die Cultur der Renaissance in Italien*, Basel 1860], tr. it. a cura di M. Ghelardi, Torino 2006.

Centanni 2004

M. Centanni, *Ninfa impertinente: Victorine e la Patera di Parabiago. A proposito dei modelli del Déjeuner sur l'herbe di Manet e, prima, di Raffaello*, "La Rivista di Engramma" 36 (ottobre 2004).

Cirlot 2017-2018

V. Cirlot, *Zwischenraum/Denkraum: oscilaciones terminológicas en las Introducciones al Atlas de Aby Warburg (1929) y Ernst Gombrich (1937)*, "La Rivista di Engramma" 150 (ottobre 2017); tr. it. *Zwischenraum/Denkraum. Oscillazioni terminologiche nelle Introduzioni all'Atlante di Aby Warburg (1929) e Ernst Gombrich (1937)*, "La Rivista di Engramma" 151 (novembre/dicembre 2017); eng. trans. by D. Carrillo-Rangel, *Zwischenraum/Denkraum. Terminological Oscillations in the Introductions to the Atlas by Aby Warburg (1929) and Ernst Gombrich (1937)*, "La Rivista di Engramma" 153 (febbraio 2018).

Gombrich [1970] 1983

E.H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale* [ed. or. *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, London 1970], tr. it. di A. Dal Lago, P.A. Rovatti, Milano 1983.

Pincus 1972

D. Pincus, *Briosco Andrea, detto Andrea Riccio*, in "Dizionario Biografico degli Italiani" vol. 14, Roma 1972.

Seminario Mnemosyne 2000

Seminario Mnemosyne, coordinato da M. Centanni, K. Mazzucco, *L'epifania della ninfa gradiva. Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola 46*, "La Rivista di Engramma" 3 (novembre 2000).

Seminario Mnemosyne 2016

Seminario Mnemosyne, coordinato da M. Centanni, M. Bergamo, *Dal cosmo all'uomo e ritorno: lettura di tavola B dell'Atlante Mnemosyne*, "La Rivista di Engramma" 138 (settembre/ottobre 2016).

Seminario Mnemosyne 2017

Seminario Mnemosyne, coordinato da G. Bordignon, M. Centanni, S. De Laude, D. Sacco, *Figli di Marte, eredi di Prometeo. La conquista del cielo: guerra e tecnica. Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola C*, "La Rivista di Engramma" 142 (febbraio 2017).

Warburg [1902] 2007

A. Warburg, *Arte del ritratto e borghesia fiorentina: Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita. I ritratti di Lorenzo de' Medici e dei suoi familiari* [ed. or. *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum. Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita: die Bildnisse des Lorenzo de' Medici und seiner Angehörigen*, Hermann Seemann Nachfolger, Leipzig 1902], in A. Warburg, *La Rinascita del Paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2007, 67-318; già in A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, a cura di G. Bing, tr. it. di E. Cantimori, Firenze 1966, 109-146.

Warburg [1913] 2004

A. Warburg, *Aeronave e sommergibile nella immaginazione medievale* [ed. or. *Luftschiff und Tauchboot in der mittelalterlichen Vorstellungswelt*, "Illustrierte Rundschau (Beilage zum Hamburger Fremdenblatt)", 2 Marz 1913], in A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2004, 571-581; già in A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, a cura di G. Bing, tr. it. di E. Cantimori, Firenze 1966, 273-282.

Warburg [1922] 2007

A. Warburg, *Arte italiana e astrologia internazionale nel Palazzo Schifanoia di Ferrara* [ed. or. *Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara*, in *L'Italia e l'Arte straniera. Atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, 1912*, Roma 1922, 179-193], in A. Warburg, *La Rinascita del Paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2007, 515-555; già in A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, a cura di G. Bing, tr. it. di E. Cantimori, Firenze 1966, 247-272.

Warburg [1926] 2007

A. Warburg, *L'Antico italiano nell'epoca di Rembrandt* [*Italienische Antike im Zeitalter Rembrandts*, Vortrag über Rembrandt, Mai 1926], in A. Warburg, *La Rinascita del Paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2007, 405-654.

Warburg [1929] 2001

A. Warburg, *Tagebuch der kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg* [1929], mit Einträgen von G. Bing und F. Saxl, hrsg. von K. Michels, C. Schoell-Glass, Berlin 2001.

Warburg [1929] 2008

A. Warburg, 'Giordano Bruno' [*Giordano Bruno*, Notizen, 1929], a cura di M. Ghelardi e G. Targia, "Cassirer Studies" I (2008), 15-58.

Warburg 2012

A. Warburg, *Bilderreihen und Ausstellungen*, hrsg. von U. Fleckner, I. Woldt, Berlin 2012.

Warburg [1929] 2014

A. Warburg, *Die römische Antike in der Werkstatt Ghirlandaios. Traccia della conferenza alla Biblioteca Hertziana di Roma (19 gennaio 1929)* [*Die römische Antike in der Werkstatt Ghirlandajo's*, Vortrag, Biblioteca Hertziana, Roma, Januar 1929], a cura di S. De Laude, "La Rivista di Engramma" 119 (settembre 2014).

Warburg [1929] 2016

A. Warburg, *Mnemosyne. Einleitung. Introduzione al Bilderatlas (1929)*, a cura di M. Ghelardi, "La Rivista di Engramma" 138 (settembre/ottobre 2016).

Warburg [1929] 2019

A. Warburg, *Déjeuner sur l'herbe di Manet. La funzione di modello delle divinità pagane elementari in rapporto alla evoluzione del moderno sentimento della natura* [*Manet's Déjeuner sur l'herbe. Die vorprägende Funktion heidnischer Elementargottheiten für die Entwicklung modernen Naturgefühls*, 1929]; edizione tedesca e tr. it. a cura di M. Ghelardi, "La Rivista di Engramma" 165 (maggio 2019).

Warburg, Bing [1928-1929] 2005

A. Warburg, G. Bing, *Diario romano (1928-1929)*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2005.

English abstract

In order to complement the text by Aby Warburg on Manet (published in this issue of Engramma, German edition and Italian version by Maurizio Ghelardi), we present a series of fragments pinned in 11 unnumbered sheets, dating back to the last months of Warburg's life [WIA 102.1.2]. Fragments are published in German version and Italian translation by Maurizio Ghelardi. In the Commentary by Monica Centanni, the main themes of these adnotations are put in evidence: The ancient sarcophagi as energy catalysts; "Sphaera barbarica" and katasterismos; Liberation of the demons and emancipation (Olympic) of the chthonic gods; Images of the Nymph: the handmaid, the Victory, Hecate; Dinamogrammi; Denkraum / Zwischenraum; Notes for the Bilderatlas Mnemosyne; Manet as a guide through the paths of Mnemosyne.