

la rivista di **en**gramma
ottobre/novembre **2023**

206

**Dürer, Rembrandt,
Manet.
Warburg Manebit!**

La Rivista di Engramma
206

La Rivista di
Engramma

206

ottobre/novembre
2023

Dürer,
Rembrandt,
Manet.
Warburg
Manebit!

a cura di
Ada Naval e Giulia Zanon

direttore

monica centanni

redazione

damiano acciarino, sara agnoletto,
mattia angeletti, maddalena bassani,
asia benedetti, maria bergamo, elisa bizzotto,
emily verla bovino, giacomo calandra di roccolino,
olivia sara carli, concetta cataldo,
giacomo confortin, giorgiomaria cornelio,
mario de angelis, silvia de laude,
francesca romana dell'aglio, simona dolari,
emma filipponi, anna ghiraldini, ilaria gripa,
roberto indovina, delphine lauritzen,
laura leuzzi, michela maguolo, ada naval,
alessandra pedersoli, marina pellanda,
filippo perfetti, margherita picciché,
daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco,
cesare sartori, antonella sbrilli, massimo stella,
ianick takaes, elizabeth enrica thomson,
christian toson, chiara velicogna, giulia zanon

comitato scientifico

janie anderson, barbara baert, anna beltrametti,
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, victoria cirlot,
fernanda de maio, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, kurt w. forster, nadia fusini,
maurizio harari, fabrizio lollini, natalia mazour,
salvatore settis, elisabetta terragni, oliver taplin,
piermario vescovo, marina vicelja

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

206 ottobre/novembre 2023

www.egramma.it

sede legale

Engramma

Castello 6634 | 30122 Venezia

edizioni@egramma.it

redazione

Centro studi classicA luav

San Polo 2468 | 30125 Venezia

+39 041 257 14 61

©2023

edizioni**egramma**

ISBN carta 979-12-55650-26-3

ISBN digitale 979-12-55650-27-0

ISSN 2974-5535

finito di stampare febbraio 2024

Si dichiara che i contenuti del presente volume sono la versione a stampa totalmente corrispondente alla versione online della Rivista, disponibile in open access all'indirizzo: <http://www.egramma.it/eOS/index.php?issue=206> e ciò a valere ad ogni effetto di legge. 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 *Dürer Rembrandt Manet. Warburg Manebit!*
Ada Naval e Giulia Zanon
- Mnemosyne esposta Venezia, 24 e 27 febbraio 2023**
- 21 *Warburg Manebit!*
a cura del Seminario Mnemosyne
- Studiare Mnemosyne, a latere della mostra “Warburg Manebit!”**
- 37 *L'epigrafe MNHMOΣYNH di Fritz Schumacher per la KBW*
Giacomo Calandra di Roccolino
- 41 *Le alternative del Moderno, Raffaello e Manet*
Filippo Perfetti, Giulia Zanon
- Gustav Pauli, edizione a cura di Filippo Perfetti, Giulia Zanon
- Gustav Pauli, traduzione italiana a cura di Chiara Velicogna
- Aby Warburg. Edizione tedesca e traduzione italiana a cura di Maurizio Ghelardi
- Aby Warburg. Edizione traduzione di Maurizio Ghelardi. Note di commento di Monica Centanni
- 81 *Nota sulla posizione di Melencolia I di Albrecht Dürer nelle diverse redazioni del Mnemosyne Atlas*
Ilaria Grippa
- 99 *Drammaturgia dell'azione sospesa*
Lucamatteo Rossi
- Aby Warburg, traduzione di Maurizio Ghelardi, edizione Aragno, Torino 2007.
- Edizione a cura di Andrea Pinotti (2005). Traduzione di Lucamatteo Rossi
- 145 *Ernst H. Gombrich, Geburtstagsatlas für Max M. Warburg (5 giugno 1937)*
a cura del Seminario Mnemosyne, coordinato da Monica Centanni e Giulia Zanon, con Sara Agnoletto, Maria Bergamo, Victoria Cirlot, Maurizio Ghelardi, Ilaria Grippa, Ada Naval, Filippo Perfetti, Lucamatteo Rossi, Daniela Sacco, Ianick Takaes, Chiara Velicogna, Wannes Wets*

197 *Dal Geburtstagsatlas, Introduzione alle Tavole XX-XXVII e Scheda di Tavola XXIV*
a cura del Seminario Mnemosyne, coordinato da Monica Centanni e Giulia Zanon,
con Sara Agnoletto, Maria Bergamo, Maurizio Ghelardi, Ilaria Grippa, Ada Naval, Fi-
lippo Perfetti, Lucamatteo Rossi, Daniela Sacco, Ianick Takaes, Chiara Velicogna,
Wannes Wets

207 *Geburtstagsatlas by Ernst H. Gombrich (1937)*
edited by Seminario Mnemosyne

Mnemosyne esposta Firenze, 19 settembre / 10 dicembre 2023

213 *“Una rivisitazione warburghiana delle Gallerie degli Uffizi”*
Gerhard Wolf. Intervista a cura di Giulia Zanon

219 *“Firenze, dove si avverte la densità della storia”*
Marzia Faietti. Intervista a cura di Ada Naval, Giulia Zanon

225 *Four questions about the state of Warburgian studies today*
Claudia Wedepohl. Interviewed by Ada Naval

229 *Bildkritik a Firenze*
Giovanna Targia

Presentazioni

247 *Un nuevo paso para los estudios sobre Warburg en español.*
Monica Centanni. Presentación por Ada Naval

249 *Warburg and the Warburgkreis through a Magnifying Glass*
Dorothea McEwan. A presentation by Seminario Mnemosyne

265 *Warburg and Nijinsky. A missed encounter*
Dorothee Gelhard. A presentation by Seminario Mnemosyne

275 *La modernità di un antimoderno*
Maurizio Ghelardi. Presentazione a cura di Filippo Perfetti
Maurizio Ghelardi

Le alternative del Moderno, Raffaello e Manet

Lettura di Mnemosyne Atlas, Tavola 55

Filippo Perfetti, Giulia Zanon

Giudizio di Paride senza ascensione. Copie dal sarcofago: Peruzzi e Marcantonio. Ascensione e ricaduta. Narcisismo. Plein air come sostituzione dell'Olimpo. Prestito Manet-Carracci. Coppia a passeggio [Parisurteil ohne Auffahrt. Nach d. Sark.: Peruzzi und Markanton. Auffahrt und Zurücksinken. Narzissismus. Plein air als Substitution des Olymp. Entlehnung Manet-Carraccio. Promenierendes Paar] Note di Warburg e collaboratori

Manet si presenta davanti a me con la fiaccola della guida, e io lo seguirò
Manet, Manebit!
[Manet tritt mit der Führerfackel vor mich hin und ich werde folgen. Manet Manebit!]
Aby Warburg, Gertrud Bing, *Diario romano*, 49-50

§ Le coordinate e i 'testi a fronte'

§ Lo spunto

§ Il tema del Giudizio di Paride

§ Impronte dall'Antico: i sarcofagi come modello

§ In vece di Raffaello: l'originale assente

§ Le vesti, il nudo e la "lotta per lo stile"

§ Posture: Pathos-formel/Ethos-formel

§ Strategie di montaggio

§ Nota a margine sul modello del (perduto) *Giudizio di Paride* di Raffaello

§ Appendice I | Gustav Pauli, *Raffael und Manet* [1908]

§ Appendice II | Aby Warburg, *Manet' Déjeuneur sur l'herbe* [1929]

§ Appendice III | Aby Warburg, *Frammenti tra Manet e Mnemosyne* [1929]

§ Bibliografia

Le coordinate e i 'testi a fronte'



Mnemosyne Atlas, Tavola 55.

Tavola 55 introduce il tema del Giudizio di Paride come declinazione esemplare del processo di “secolarizzazione” (così Warburg) delle figure dell’antichità classica, secondo cui i personaggi del mito si reincarnano e prendono sembianze e volti contemporanei. In Tavola 55, il processo della “ascesa e la ricaduta degli dèi sulla terra” disegna l’arco di una parabola che unisce le figure e la storia tratte dai modelli antichi (nel caso specifico i sarcofagi con il giudizio delle tre dee) al *Déjeuner sur l’herbe* di Manet, passando per le miniature medievali, la pittura cinquecentesca e le incisioni che, di quelle opere, sono il mezzo di veicolazione.

Insieme ai pannelli 53, 54 e 56, la Tavola fa parte della serie Mnemosyne Atlas percorso VIII, “Dalle Muse a Manet”, che include le Tavole 50/51 e 52, e che presenta immagini di opere d’arte che Warburg recupera a Roma per un capitolo del lavoro sull’Atlante che sviluppa nel corso del suo ultimo anno

di vita, il 1929, grazie al prolungato soggiorno romano assieme alla collaboratrice Gertrud Bing. È infatti in quel periodo, come testimoniano i diari, le lettere e gli scritti su Manet, che Warburg approfondisce alcuni temi e figure che ruotano intorno al tema della “ascesa e ricaduta degli dei”. Ed è durante i mesi del suo soggiorno a Roma che, nelle camere d’albergo dove alloggia assieme a Bing, invita studiosi, amici e interessati a parlare e discutere dei temi e delle figure che confluiranno anche in Tavola 55, davanti a pannelli allestiti con assemblaggi di immagini (*Bilderreihen*). Sono questi montaggi che si possono definire gli incunaboli delle tavole che saranno allestite ad Amburgo in funzione dell’edizione dell’Atlante dedicato alla Memoria: Mnemosyne.

In Tavola 55 vediamo allestite una serie di immagini che coprono circa quattrocento anni di storia, dalle miniature del primo Quattrocento ai dipinti a olio del secondo Ottocento. Le opere d’arte prese in esame, realizzate su differenti supporti e con varie tecniche, occupano lo spazio secondo una scansione cronologica a prima lettura chiara: in alto a sinistra raffigurazioni in stile medievale, riprodotte in modeste dimensioni, appartenenti al Quattrocento nordico; nella parte centrale del pannello dipinti e incisioni del Rinascimento italiano, il cui ruolo cardine nello svolgimento della Tavola è sottolineato dalle dimensioni e dalla posizione che questi occupano; nella parte inferiore dipinti più tardi, di autori che sfondano verso il Moderno, da Rubens a Manet.

Questa particolare organizzazione spaziale si lascia rappresentare come una cascata che dall’Antico scorre verso il contemporaneo: un flusso di immagini che, con una portata che ha i suoi ingrossamenti e i suoi restringimenti, restituisce l’ondivago procedere della tradizione classica. Si tratta di una strategia di orientamento tipica per Warburg nella costruzione del-

le Tavole del *Bilderatlas*: Tavola 37 o Tavola 46, ad esempio, si aprono allo stesso modo con immagini afferenti al Medioevo – attraverso le quali il tema classico è trasmesso in latenza – per poi evolversi nella grandezza (anche materiale, con riproduzioni di maggiori dimensioni) dell'arte rinascimentale e moderna.

Anche in questo caso, per interpretare la Tavola sono importanti gli scritti di Warburg, editi o inediti in vita, che affrontano, o incrociano, i temi e le singole opere che compaiono nel pannello. Nel caso di Tavola 55, abbiamo almeno tre testi che risultano importanti per la lettura dei materiali e la loro interpretazione e che perciò forniscono una chiave ermeneutica fondamentale per la lettura. Si tratta di:

- 1) un articolo di Gustav Pauli, *Rafael und Manet*, pubblicato nel 1908, in cui lo storico dell'arte individuava la relazione tra il *Déjeuner sur l'herbe* di Manet e un dipinto perduto di Raffaello;
- 2) l'abbozzo di un saggio incompiuto a cui Warburg lavora nei primi mesi del 1929 che doveva inizialmente essere parte di una *Festschrift* per il centenario dell'Istituto archeologico di Roma;
- 3) i *Frammenti tra Manet e Mnemosyne* ricavabili dai diari e dai quaderni di appunti di Warburg del 1929.

Rispetto al discorso per immagini sviluppato in Tavola 55, questi materiali sono da considerare non tanto come puntuali spiegazioni o estese didascalie, ma come preziosi 'testi a fronte'. Nelle Appendici in calce a questo contributo pubblichiamo il testo originale del saggio di Pauli, in tedesco e in prima traduzione italiana [Appendice I], e ripresentiamo l'abbozzo del saggio sul *Déjeuner sur l'herbe* di Manet [Appendice II] e i *Frammenti tra Manet e Mnemosyne* [Appendice III] già pubblicati in Engramma.

Lo spunto

Il montaggio di Tavola 55 appare imbastito con rigore e chiarezza: una prima lettura, da sinistra verso destra e dall'alto verso il basso, segue la circolazione del tema del Giudizio di Paride dal Medioevo al Moderno. Questo primo e lineare percorso non è però l'unica strada per entrare nel discorso che la Tavola mette in campo. In basso a destra del montaggio, Warburg ritaglia due immagini [55_17, 55_18] che appaiono cruciali per lo sviluppo e il senso dell'argomentazione: a chiusura della serie vediamo accostati due dettagli dal *Déjeuner sur l'herbe* di Manet e dal *Giudizio di Paride* di Marcantonio Raimondi. Le opere da cui i dettagli sono tratti sono già presenti nella stessa Tavola, in formato più grande e separate l'una dall'altra, in una sintassi che denuncia chiaramente la misura della loro distanza cronologica e culturale. Al centro, spostata verso sinistra, l'opera di Raimondi è postata in una posizione decisamente preminente, resa tale anche grazie all'ingrandimento dell'immagine che rende chiara la sua egemonia icaistica e concettuale nell'architettura della Tavola: nell'incisione cinquecentesca da Raffaello le divinità olimpiche occupano tutto lo spazio nella maestosa rappresentazione di se stesse. Nella sezione inferiore della Tavola è collocata la riproduzione del *Déjeuner* che chiude con la sua esibita (e nel contesto anacronistica) modernità la colonna di destra che include i due paesaggi a opera di Annibale Carracci [55_9 e 55_11], e ha accanto la *Pesca* di



Mnemosyne Atlas, Tavola 55_9 | Annibale Carracci, *Paesaggio con pescatori (pendant de Paesaggio con cacciatori* [55_11], olio su tela (13,6 x 25,5 cm), 1575-1600. Paris, Musée du Louvre.

Mnemosyne Atlas, Tavola 55_15 | Édouard Manet, *Pesca*, olio su tela (76,8 x 123,2 cm), 1862-63. New York, Metropolitan Museum.

Mnemosyne Atlas, Tavola 55_14 | Édouard Manet, *Déjeuner sur l'herbe*, olio su tela (207 x 265 cm), 1863. Paris, Musée d'Orsay.

Manet [55_15]. Il sottogruppo, costituito tutto da opere con personaggi inseriti nel paesaggio, si conclude con il *Déjeuner sur l'herbe* che riporta l'uomo in primo piano rispetto al fondale naturale, protagonista di una nuova concezione del rapporto tra uomo e natura.

Dalle due opere principali della Tavola – l'incisione di Raimondi e il *Déjeuner* di Manet – Warburg estrapola i due dettagli che costituiscono il focus della sua argomentazione (sull'utilizzo dello zoom nell'Atlante Mnemosyne si veda Zanon 2022): i personaggi maschili del picnic di Manet accostati nella loro postura alle divinità fluviali di Raimondi, e, soprattutto, la Ninfa, sia essa la naiade dell'incisione rinascimentale o l'impertinente Victorine, che rompe la concentrazione su ciò che le succede intorno per volgere il suo sguardo fuori dall'opera, verso lo spettatore che la osserva. L'intento che sta alla base della ripetizione delle riproduzioni delle due opere in chiusura della Tavola appare chiaro: fissare, con la convincente giustapposizione delle immagini, l'avvenuta migrazione di un gesto antico nella modernità. Ma anche, insieme, svelare la modernità dell'Antico, la sua potenzialità e l'energia della sua prorompente in nuove forme.

I due dettagli sono posti come clausola del montaggio a indicare – a quanto pare – la soglia di partenza, la porta di accesso principale, poste alla fine anziché all'inizio del montaggio e al ragionamento a esso sotteso. Si tratta, in altri termini, dello spunto e dell'ipotesi da cui parte lo sviluppo argomentativo e, in questo senso, l'accostamento in chiusura dei due dettagli sigla la questione centrale del 'saggio per immagini' allestito nel pannello: il filo che lega il quadro dello scandalo del 1863 al *Salon des Refusés* di Parigi a una incisione di tema classico del Rinascimento italiano.

A confermare quest'ipotesi sono i contributi su Manet di Warburg che riguardano specificamente i temi della Tavola – i 'testi a fronte' a cui abbiamo fatto riferimento più sopra. In particolare, *Il Déjeuner sur l'herbe* di Manet. *La funzione di modello delle divinità pagane elementari in rapporto alla evoluzione del moderno sentimento della natura* [Appendice III], uno scritto a cui Warburg stava lavorando in concomitanza della fase più intensa di lavoro



MANET: *Le Déjeuner sur l'herbe*. - Paris, Sig. Bonnat / Blotier



MARCONTE: *Il Giudizio di Paride*. - Romae, in der Kupferstecher-Rest. Peters. 1826

a sinistra: Mnemosyne Atlas, Tavola 55; Mnemosyne Atlas, Tavola 55_14 | Édouard Manet, *Déjeuner sur l'herbe*, olio su tela (207 x 265 cm), 1863. Paris, Musée d'Orsay; in basso a destra, particolare [55_17]; Mnemosyne Atlas, Tavola 55_7 | Marcantonio Raimondi (da Raffaello), *Il Giudizio di Paride* (particolare), acquaforte (29,5 x 44,4 cm), 1530 ca; in basso a destra, particolare [55_18].

a destra: Gli stessi dettagli nell'apparato iconografico dell'articolo di Pauli, *Raffael und Manet*.

su Tavola 55; in quel testo Warburg fa riferimento a un contributo dello storico dell'arte Gustav Pauli:

Gustav Pauli dimostra che nel *Déjeuner sur l'herbe* di Manet sopravvive, nella determinazione formale, il ricordo, celato da una divertente sorpresa, di una composizione tipicamente anticheggiante dell'alto Rinascimento italiano (Manet, 38).

Lo studio di Pauli a cui Warburg fa riferimento è *Raffael und Manet*, un articolo edito nel 1908 per il "Monatshefte für Kunstwissenschaft" nel quale lo storico dell'arte identificava il modello del *Giudizio di Paride* di Raffaello – perduto ma di cui abbiamo testimonianza grazie all'incisione di Raimondi – in due sarcofagi romani (l'articolo, in tedesco e in prima traduzione italiana, è qui pubblicato nella Appendice I). Nei primi giorni del febbraio 1929 a Warburg torna in mente lo studio di Pauli e da Roma scrive al "caro vecchio amico" per avere gli estremi bibliografici precisi e per avere da lui una copia dell'articolo [WIA GC/24049]: si tratta di un passaggio obbligato per leggere Tavola 55, necessario per iniziare ad allestire il cantiere di lavoro di War-

burg sul tema. Il contributo di Pauli presenta, nel suo apparato iconografico, esattamente lo stesso montaggio con i dettagli dalle opere di Manet e Raimondi ed è altamente probabile che Warburg utilizzi le pagine dell'articolo dell'amico anche nella loro fisica materialità, ritagliando dall'estratto che Pauli gli ha inviato le immagini che pone in Tavola 55. I due dettagli accostati diventano così il punto di partenza per lo svolgimento argomentativo della Tavola, poste alla fine, però, e non all'inizio perché rappresentano, contemporaneamente, l'ipotesi da sviluppare e comprovare e la conclusione del discorso che, in chiusura, torna a dare conferma dell'incipit del processo retorico-argomentativo. Nelle immagini dei due dettagli accostati si riassumere così, in chiusura della tavola, l'inizio e la fine del percorso del pensiero.

Il tema del Giudizio di Paride

Tavola 55 è popolata da raffigurazioni del Giudizio di Paride, l'episodio mitico che fu il *casus belli* per la spedizione achea contro Troia. L'espedito narrativo è prezioso per Warburg "psicostorico" (come noto, questa la definizione che Warburg predilige come nome anti-disciplinare della sua ricerca) in quanto permette di tracciare le sinusoidi di accoglienza e trasformazione del tema nel corso dei secoli e dei millenni, e riconoscere i caratteri disgiuntivi tra il contenuto e la forma espressiva nella tradizione medievale del racconto antico. In Tavola 55 troviamo esempi di illustrazione della scena del Giudizio attinti da testi che coprono un'estensione cronologica e geografica molto ampia, che va dal Medioevo francese alla Russia del XVIII secolo.

Warburg introduce il tema del Giudizio di Paride con un gruppo di tre miniature del XV secolo [55_1, 55_2, 55_3]: le immagini, presentate come un campione esemplare di una serie molto ampia di raffigurazioni dello stesso tipo, sono testimonianze di un contesto storico-culturale in cui la memoria del mito è residuale ed è rimasta soltanto in una forma espressiva depotenziata, nella sbiadita eco della suggestione letteraria veicolata da romanzi e dalle loro illustrazioni. La stessa strategia di montaggio che prende inizio da illustrazioni di redazioni medievali del mito si ritrova anche nella Tavola 41a, dedicata all'"invenzione" del *Laocoonte*, in cui sono poste in posizione incipitaria quattro miniature da romanzi medievali del ciclo troiano in cui compare l'episodio di Laocoonte [41a_1, 41a_2, 41a_3, 41a_4: Forschungsgruppe Mnemosyne 2016, Tafel 55, 5-6).

In Tavola 55, in alto a sinistra, si trova una miniatura del Quattrocento francese di una *tableau vivant* che rappresenta Il sogno di Paride e Mercurio [55_2]: accanto ai personaggi sono presenti etichette che portano il loro nome, segno evidente che la loro identificazione non risultava immediata per il lettore del tempo. A destra, incolonnate, si trovano le altre due miniature del gruppo: sopra, una raffigurazione tratta dalla *Historia Troiana* del 1484 a opera di Jacques Millet [55_1]; sotto, una miniatura dall'*Epistre d'Othea* di Christine de Pizan a opera di Jean Miélot [55_3]. Le tre miniature introducono non solo il soggetto, ma anche la questione delle modalità di circolazione del mito e delle sue immagini in età medievale: a partire dal XII secolo il mito antico circola mediante il romanzo dell'*Historia Troiana* e, fra gli episodi



Mnemosyne Atlas, Tavola 55_1 | *Giudizio di Paride*, da Jacques Millet, *L'Histoire de la Destruction de Troye*, 1484, riproduzione dell'esemplare della Königlischen Bibliothek di Dresda, Marburg-Leipzig 1883, 28.

Mnemosyne Atlas, Tavola 55_2 | *Il sogno di Paride*, Mercurio, *tableau vivant* per l'arrivo della principessa Giovanna la Pazza a Bruxelles nel 1496, disegno a penna acquarellato su carta, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.

Mnemosyne Atlas, Tavola 55_3 | *Giudizio di Paride*, da Jean Miélot, versione dell'*Epistre d'Othea* di Christine de Pisan, 1460 Cod. Ms. 9392, fol. 80v (36,8 x 25,7 cm), Bruxelles, Bibliothèque Royale.

presenti in alcune delle varie redazioni del testo, c'è il sogno di Paride che compare nell'illustrazione di Tavola 55 (Wind [1958] 1985, 242). Anche in questo caso, come spesso accade nel Mnemosyne Atlas, Warburg ritorna sul tema della sopravvivenza di dèi e personaggi del repertorio antico attraverso le *fabulae* medievali: gli dèi camuffati da dame e cavalieri, nei panni contemporanei che Warburg denomina 'alla francese', è uno dei temi di Tavola 33, e anche in quel caso compaiono illustrazioni tratte dalle versioni medievali delle storie troiane e specificamente dell'episodio del Giudizio di Paride [33_12; 33_14b; 33_15].

Impronte dall'Antico: i sarcofagi come modello

L'abbozzo del saggio su Manet di Warburg [Appendice II] è imprescindibile per la lettura di Tavola 55: grazie a esso è leggibile il processo argomentativo che sta alla base della costruzione del pannello, fermo restando che l'argomentazione logico-discorsiva segue un suo itinerario che non coincide precisamente con il discorso per immagini che si sviluppa in Tavola. Il testo, a cui Warburg lavora nei primi mesi del 1929, doveva inizialmente essere parte di una *Festschrift* per il centenario dell'Istituto archeologico di Roma: non sorprende, dunque, la scelta di focalizzarsi così approfonditamente sui sarcofagi romani e la "funzione di modello delle divinità pagane elementari" come elemento di partenza per l'analisi dell'evoluzione del rapporto dell'uomo moderno con la natura. Warburg introduce così gli oggetti del suo studio:

Nell'ampia facciata che dà sul giardino di Villa Medici si trovano murate in alto, come su una pellicola in movimento, le parti anteriori di antichi sarcofagi in pietra che, distribuiti per tutta Roma come resti monumentali fin nelle chiese, costituiscono nel primo Rinascimento i veicoli principali grazie ai quali si è fisicamente preservato nell'età moderna il mondo delle divinità pagane. Si trova qui quel sarcofago marmoreo che ha trasmesso all'incisione italiana i suoi motivi principali (Manet, 41).



Mnemosyne Atlas, Tavola 33_12 | *Giudizio di Paride*, miniatura da *Epistre d'Othea* di Christine de Pizan, manoscritto, 1405-1410, London, The British Library, Cod. Ms. Harley 4431, fol. 125v.

Mnemosyne Atlas, Tavola 33_14b | *Mercurio porge a Paride il pomo d'oro*, miniatura da *Epistre d'Othea* di Christine de Pizan, manoscritto, 1460 ca., Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, Ms. 74 G 2714a, fol. 64r.

Mnemosyne Atlas, Tavola 33_15 | *Giudizio di Paride*, miniatura da *Epistre d'Othea* di Christine de Pizan, manoscritto, 1460 ca., Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, Ms. 74 G 2714a, fol. 68r.

“Come su una pellicola in movimento”, i sarcofagi si presentano davanti all’uomo del Rinascimento per trasmettere brani di mitologia pagana, diventando i veicoli per i modelli dell’antico. Nello specifico si tratta di due sarcofagi, rispettivamente a Villa Medici e a Villa Phamphili (a cui poi si aggiungerà un terzo rilievo), che raffigurano il Giudizio di Paride. Come vedremo nel paragrafo successivo, gli elementi con cui l’episodio mitico è raffigurato nei rilievi lapidei – specialmente in quello di Villa Medici – sono gli stessi che ritroviamo nell’incisione di Raimondi, e quindi nell’affresco di Raffaello. Una prova che Raffaello possa conoscere i sarcofagi viene dalla testimonianza di Ulisse Aldrovandi che riporta la notorietà dei reperti fin dal Cinquecento:

In casa di M. Hieronimo Fraiapane, dietro S. Maria in via, à le radici di monte Cavallo. Sotto la loggia nel muro à man dritta è una antica pila assai bella con varie figure iscolpite; che vogliano, che sia Paris quando giudicò de la bellezza delle tre Dee, per dare alla piu bella il pomo d'oro (U. Aldroandi, *Le statue di Roma*, 1558, 284).

Ma se i sarcofagi – e in particolare quei due sarcofagi – costituiscono il punto di partenza del ragionamento di Warburg (e prima di Pauli) sulla genealogia dell’immagine che arriva a Manet, la domanda è: perché le immagini di quei sarcofagi, di quei modelli, non sono presenti in Tavola 55? Cercare una risposta a questo interrogativo apre a una considerazione più generale, a una questione che qui non può essere approfondita ma che va richiamata perché è centrale nello studio del *Bilderatlas* e nell’analisi dei suoi materiali: cosa sia l’Atlante Mnemosyne e quale sia il suo funzionamento. Innanzitutto è da ribadire, una volta di più, la precisa destinazione editoriale e il formato dell’opera (sul punto vedi, da ultimo, Centanni 2022, 325): Mnemosyne è pensata come un libro da sfogliare, organizzato per ‘capitoli’ che vanno ‘letti’ in modo sequenziale e progressivo, ma possono anche essere consultati in modo non lineare, sfruttando il formato-libro e le sue funzioni che consentono al lettore l’andirivie-

ni tra una sezione e l'altra, tra un capitolo e l'altro. Mnemosyne, proprio come un libro – più specificamente un Atlante “psicostorico” – si sviluppa secondo un discorso cronologicamente progressivo – dai reperti archeologici antichi delle prime tavole alla attualità più stretta delle ultime tavole con ritagli dei giornali del settembre del 1929 – ma si sviluppa contemporaneamente anche per linee sincroniche e diacroniche e secondo una sintassi articolata anche per composizione di nuclei semantici, tematici e concettuali. In questo senso la struttura ‘per capitoli’ dell’Atlante presenta, nella prima parte, una sezione dedicata ai reperti archeologici: è il gruppo delle Tavole 4-8 che offre una selezione di materiali greco-romani considerati come le matrici che impressionano, attraverso i secoli, le impronte delle singole figure e degli schemi iconografici, le “preconiazioni dell’Antico” (traduciamo così l’espressione warburghiana “Antike Vorprägungen”). Da segnalare che nel gruppo delle Tavole dedicate ai modelli antichi, tutti i pezzi archeologici presenti, raggruppati per nuclei tematici, sono selezionati puntualmente solo tra gli esemplari noti all’altezza del Rinascimento. Nel loro insieme questo ridotto campionario di “preconiazioni” costituisce dunque il repertorio dei modelli da cui gli artisti, a diverse altezze storiche e con gradi più o meno intensi di continuità con l’Antico, attingono per i soggetti e le forme delle loro opere.

La sezione dei modelli archeologici si consulta quindi all’indietro rispetto ai ‘capitoli’ successivi, e in questo modo le immagini sono libere di dialogare tra loro da una Tavola all’altra, e da una sezione all’altra dell’Atlante. Accade dunque spesso che in Mnemosyne l’esemplare archeologico, incluso nella sezione delle Tavole 4-8, non venga ripreso e ripetuto nella Tavola in cui il suo influsso risulta produttivo e fecondo, ma il rimando alla “preconiazione antica”, specie se evidente, sia richiamato *in absentia*. Così accade puntualmente per il pannello in cui è allestito un discorso per immagini sulla fortuna del Laocoonte – Tavola 41a, in cui manca l’immagine della statua vaticana ritrovata a Roma nel 1506, che campeggia invece in un pannello del gruppo delle “preconiazioni”, in Tavola 6 (sull’assenza del marmo vaticano in Tavola 41a, vedi Centanni 2003, 30). Nella complessa sintassi compositiva di Mnemosyne, vige dunque il principio di massima di una distribuzione calibrata delle immagini per cronologia e per temi, con la possibilità di richiamo a distanza da una tavola all’altra, nella dinamica di consultazione propria del formato librario che prevede di ‘sfogliare’ funzionalmente l’opera, passando quando serve da una sezione all’altra, da una pagina all’altra. Ma nell’opera di Warburg questa non è una legge compositiva inderogabile: il fenomeno “originale assente” che vige e detta l’assenza dei sarcofagi romani in Tavola 55 e l’assenza del Laocoonte in Tavola 41a, non vale in altri casi:

Non è inconsueto che figure tematicamente o formalmente importanti vengano puntualmente riprese da un pannello all’altro. Nella *ratio* che regola il funzionamento interno di Mnemosyne la ripresa di una figura o di un dettaglio ha spesso la funzione precisa di collegare a distanza temi, formule e idee: come nel meccanismo del funzionamento della memoria, la ripetizione o la citazione di un’immagine funziona come collegamento per sinapsi, che apre a un orizzonte più ampio attivando un campo di ragionamento che include l’argomentazione specifica nel tessuto complessivo di senso. Non esiste, dunque, alcuna regola compositiva interna all’Atlante che precluda la possibilità di ripetere un’immagine da una tavola all’altra (Centanni 2003, 30).



a sinistra: Mnemosyne Atlas, Tavola 4.

a destra: Mnemosyne Atlas, Tavola 4_6b | *Giudizio di Paride*, da C. Robert, *Die antiken Sarkophagreliefs*, vol. II, Berlin 1890, tav. 5, ill. 11, rilievo di sarcofago romano, marmo (14 x 230 x 90 cm), 180-200 d.C. ca., Roma, Villa Medici; Mnemosyne Atlas, Tavola 4_7 | *Giudizio di Paride*, da C. Robert, *Die antiken Sarkophagreliefs*, vol. II, Berlin 1890, tav. 4, ill. 10, rilievo di sarcofago romano, marmo, 150-200 d.C. ca, Roma, Villa Doria Pamphili, Casino Bel Respiro.

Dunque grazie alla fruibilità della forma-libro dell'Atlante, l'immagine, considerata la matrice della "coniazione", può trovarsi esclusivamente nella sezione dedicata ai modelli archeologici, o essere ricontestualizzata storicamente e geograficamente, o essere richiamata a distanza, o ricomparire più volte, in diverse tavole, con una diversa funzione argomentativa. Questo processo rende l'immagine un 'trasformatore' capace di attuare nuovi processi di attivazione energetica delle altre figure in tavola: il metodo è anche un sondaggio del modo in cui una formula visiva dialoga in modo diverso sotto altri cieli. Una "geografia creativa", per dirlo con Kulešov, in cui l'immagine già vista, già comparsa in un capitolo dell'Atlante in altra funzione, è arruolata in un ruolo diverso nel montaggio di un'altra tavola.

In Tavola 55 abbiamo una buona applicazione del funzionamento di questo metodo. Nella parte superiore del pannello, all'estrema destra, troviamo un bassorilievo di Hans Ässlinger [55_6]: si tratta di una copia del *Giudizio di Paride* scolpita in ambiente nordico a circa trent'anni dal dipinto di Raffaello.

Rispetto all'organizzazione della Tavola, il bassorilievo di Ässlinger è presentato secondo queste modalità. Innanzitutto, l'immagine si colloca nella fascia alta della Tavola, dedicata alla sopravvivenza del tema mitologico – dal Medioevo al Rinascimento nord-europeo – in forme energeticamente "scariche". Si noti poi che l'opera di Ässlinger, pur essendo una copia del *Giudizio di Paride* di Raffaello (che è, mediante l'incisione di Raimondi il "testo mediatore" tra i sarcofagi romani e Manet), non orbita attorno all'immagine dell'opera di Raimondi (come l'incisione di Bonasone [55_8] o il *Giudizio di Berchem* [55_10]), ma nel montaggio è posto in una posizione distaccata e occupa un punto liminare del campo. Dalle incisioni e dal dipinto di Berchem, per altro, il bassorilievo di Ässlinger si distingue perché, come i sarcofagi romani che sono la matrice prima di questa genealogia, nella sua matericità di opera lapidea riconvertita in bassorilievo dall'incisione di Raimondi chiude il cerchio della storia dell'immagine: dal mo-



Mnemosyne Atlas, Tavola 55.

a destra: Mnemosyne Atlas, Tavola 55_6 | Hans Ässlinger (da Marcantonio Raimondi), *Il Giudizio di Paride*, rilievo (30,4 x 44,7 x 3,5 cm), 1550, München, Bayerisches Nationalmuseum.

dello archeologico del sarcofago, alla pittura di Raffaello, all'incisione cartacea di Raimondi, per tornare infine alla pietra.

Si tratta anche in questo caso, di un episodio di sopravvivenza già atrofizzata dell'immagine, e in questo senso il bassorilievo all'antica di Ässlinger entra correttamente nel disegno dell'architettura della Tavola: ma l'opera a rilievo serve forse anche come 'segnaposto' (e richiamo) per le immagini archeologiche dei sarcofagi presenti in Tavola 4. Se il gioco-Mnemosyne contempla la regola di massima di non ripetere la stessa immagine, Warburg viola la sua stessa regola con raffinati raggiri.

In vece di Raffaello: l'originale assente

Anche a una prima osservazione della composizione di Tavola 55 risulta con lampante evidenza che la xilografia di Marcantonio Raimondi, con il suo peso visivo così importante e la sua posizione centrale, sia per Warburg uno dei punti-chiave del discorso. L'incisione è tratta dal *Giudizio di Paride* (andato perduto) di Raffaello, l'opera che per Warburg costituisce l'anello di congiunzione tra le scene dei sarcofagi e Manet. La posizione egemone che l'immagine di Raimondi, in vece di Raffaello, ricopre nella gerarchia del montaggio restituisce l'idea di quella energia che, nell'Italia rinascimentale, infonde nuovo significato agli schemi veicolati dall'antichità e, allo stesso tempo, sottolinea il suo ruolo fondamentale dell'incisione come "testo mediatore" per l'accoglienza e lo sviluppo dei temi e dei motivi dei sarcofagi antichi, prima nel Rinascimento italiano e poi, via via nei secoli a seguire, nella modernità. Come si è scritto in apertura a questo saggio, l'analisi della Tavola incrociata con i suoi 'testi a fronte' e con tutti i materiali di lavoro (volumi, saggi, fotografie a disposizione di Warburg durante la composizione dell'Atlante, ma anche scambi epistolari con studiosi e collaboratori) permette di ricostruire le tracce della genealogia del discorso per immagini che Warburg propone: una vera e propria



Mnemosyne Atlas, Tavola 55_7 | Marcantonio Raimondi (da Raffaello), *Il Giudizio di Paride* (dettaglio di Giove), acquaforte (29,5 x 44,4 cm), 1530 ca.

Mnemosyne Atlas, Tavola 4_6b | Rilievo del sarcofago romano di Villa Medici con Giudizio di Paride (dettaglio di Giove), da C. Robert, *Die antiken Sarkophagreliefs*, vol. II, Berlin 1890, tav. 5, ill. 11.

Mnemosyne Atlas, Tavola 4_6a | *Giudizio di Paride* (dettaglio di Giove), rilievo di sarcofago romano, marmo (14 x 230 x 90 cm), 180-200 d.C. ca., Roma, Villa Medici.

verifica di Mnemosyne come ‘macchina per pensare’ (la definizione dell’Atlante come “machine à penser” è in Ginzburg 2012).

Secondo il Vasari è “per capriccio” che Raffaello, nel suo *Giudizio di Paride*, “aveva disegnato il carro del sole, le ninfe dei boschi, quelle dei fonti e quelle de’ fiumi” (Vasari 1568, 300). Tuttavia sappiamo che questi elementi si riscontrano anche nei sarcofagi romani di Villa Medici e Villa Pamphili, che sono stati chiamati in causa come un possibile modello per Raffaello. Sappiamo che Warburg, trovandosi a Roma nel 1929, ha modo di osservare e far fotografare i due sarcofagi dal vivo: il 28 febbraio visita Villa Doria Pamphili (*Diario romano*, 68); il 13 marzo 1929 Warburg annota: “Nel giardino di Villa Medici per studiare il sarcofago di Paride in vista di eventuali integrazioni” (*Diario romano*, 108). Sappiamo anche che un testo di riferimento per lo studioso è l’importante opera del filologo e archeologo tedesco Carl Robert, *Die antiken Sarkophagreliefs* (1890), l’atlante di sarcofagi dell’antichità dal quale Warburg attingerà non solo informazioni preziose ma anche i disegni degli stessi sarcofagi da affiggere materialmente (usando cioè le stesse pagine dell’atlante archeologico) nella Tavola 4 del *Bilderatlas*.

Nel sarcofago di Villa Medici, così come in Raffaello/Raimondi, sono due divinità del cielo a sovrintendere al Giudizio: Giove “che troneggia come dio del fulmine, avendo sotto di lui il cielo come sgabello per i suoi piedi” e Apollo/Sole che “a ritmo del giorno e della notte avanza a precipizio sul suo carro” (Manet, 42). L’auriga celeste è incorniciato da una fascia dello Zodiaco, un dettaglio presente e ancora ben visibile nel *Giudizio di Paride* di Villa Medici (e che nel disegno nell’Atlante di Carl Robert viene erroneamente interpretato come un pannello al vento). Nel febbraio del 1929 – il periodo in cui il lavoro sulla Tavola Manet è più intenso –



Mnemosyne Atlas, Tavola 55_7 | Marcantonio Raimondi (da Raffaello), *Il Giudizio di Paride* (dettaglio di Apollo/Sole), acquaforte (29,5 x 44,4 cm), 1530 ca.

Mnemosyne Atlas, Tavola 4_6b | Rilievo del sarcofago romano di Villa Medici con Giudizio di Paride (dettaglio di Apollo/Sole), da C. Robert, *Die antiken Sarkophagreliefs*, vol. II, Berlin 1890, tav. 5, ill. 11.

Mnemosyne Atlas, Tavola 4_6a | *Giudizio di Paride* (dettaglio di Apollo/Sole), rilievo di sarcofago romano, marmo (14 x 230 x 90 cm), 180-200 d.C. ca., Roma, Villa Medici.

Warburg scrive una lettera da Roma a Fritz Saxl per chiedere delucidazioni su questo dettaglio; la risposta arriva il 26 febbraio:

La raffigurazione del Sole nell'incisione di Raimondi mi ha interessato particolarmente nelle ultime settimane. [...] Come è noto, nel periodo imperiale – non sappiamo bene da quando – molte divinità venivano raffigurate nel modo in cui appare il dio Sole, circondato dallo Zodiaco. [...] Nella cultura babilonese abbiamo il dio e alla sua sommità i simboli astrali. Ma in Babilonia manca l'idea del cerchio, che si trova invece in Grecia fin da Eudosso. Quindi, nel Kudurru babilonese, i simboli zodiacali appaiono uno accanto all'altro. È senza dubbio una conquista della mente greca averli distribuiti su di un'orbita circolare. [...] Proprio come questo dio Sole che, liberato dai Greci dalla rigidità di una disposizione simmetrica di divinità con animali ai suoi lati, ora cavalca su di un carro sfrecciante, proprio come lui stesso diventa tangibilmente plastico, così anche il cerchio dello Zodiaco, che racchiude l'universo, diventa per i Greci un cerchio di simboli. [...] Il fulcro della nuova creazione nella tarda antichità è nel come questo dio plasticamente liberato, Helios, venga collocato nel cerchio matematico delle stelle, nel senso della cosmologia orientale (Lettera di Fritz Saxl ad Aby Warburg, 26 febbraio 1929 [WIA GC/24957]).

Come Mitra, dio solare persiano (un altro filone di ricerca che nei mesi successivi porterà Warburg al mitreo di Capua: vedi, in Engramma, Barale 2010), anche Helios appare spesso circondato dalla fascia zodiacale, a simboleggiare il percorso in dodici tappe che il sole, mese per mese, supera. Saxl nella lettera continua la sua analisi, il cui riferimento principale è la voce *Zodiacus* di Franz Cumont per il *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines* di Daremberg-Saglio suggerendo a Warburg due possibili modelli per la fascia zodiacale rappresentata come un nastro di Möbius: una moneta greca con Zeus circondato dai segni zodiacali (Cumont [1919] 2012, 54) e un mosaico proveniente da Sentinum, che “mostra la stessa idea di quella moneta di Zeus, ma ora è completamente libera nella prospettiva”, quest'ultima immagine verrà usata da Warburg in Tavola 8, dedicata a Mitra e alle preconiazioni antiche di “Auffahrt zur Sonne”, “ascesa al sole”.



Mnemosyne Atlas, Tavola 55_7 | Marcantonio Raimondi (da Raffaello), *Il Giudizio di Paride* (dettaglio di Minerva), acquaforte (29,5 x 44,4 cm), 1530 ca.

Mnemosyne Atlas, Tavola 4_6b | Rilievo del sarcofago romano di Villa Medici con Giudizio di Paride (dettaglio di Minerva), da C. Robert, *Die antiken Sarkophagreliefs*, vol. II, Berlin 1890, tav. 5, ill. 11.

Mnemosyne Atlas, Tavola 4_6a | *Giudizio di Paride* (dettaglio di Minerva), rilievo di sarcofago romano, marmo (14 x 230 x 90 cm), 180-200 d.C. ca., Roma, Villa Medici.

Mentre le imponenti divinità che osservano la scena dall'alto – e trasmettono a chi le guarda un senso di olimpico e insormontabile distacco – hanno precisi riscontri nel sarcofago di Villa Medici, è nelle scene che si svolgono sulla terra che trova campo l'esercizio di invenzione di Raffaello. Al centro della scena, è il momento culminante del verdetto: Paride è inginocchiato, nell'atto di porgere il pomo della discordia a Venere mentre una Nike in volo la sta solennemente incoronando come la più bella tra le dee. Lo scarto rispetto alla raffigurazione classica, il “mutamento della disposizione d'animo nei confronti del motivo mitologico” è particolarmente evidente nella figura di Minerva che – spogliata delle armi che la vestivano nei sarcofagi e gettati elmo e scudo a terra – è intenta a gettarsi la veste oltre la testa. Warburg la descrive:

Con la sua candida gioia per la bella parvenza corporea sembra rifiutare, in quanto nuovo principio di intuizione artistica, ogni minimo tentativo di inserimenti mitologici seri, gravidi di conseguenze drammatiche per l'anima. Questa Minerva si può addirittura considerare il prototipo di una serena disinvoltura olimpica, per il quale la corporeità umana è divenuta lo specchio di una superiore *humanitas*, e non è sicuramente l'oggetto abbandonato dall'ira capricciosa dei demoni pagani (Manet, 44).

Minerva non sembra dunque affatto turbata dall'offesa subita con la mancata vittoria ma, anzi, esibisce la sua nudità con olimpica e serena disinvoltura. Questa sensazione di “superiore *humanitas*” che sembra forgiare i torniti corpi dei personaggi al centro, trova ulteriore conferma in un altro gruppo: in basso e a destra, tre divinità fluviali, due maschili e una femminile, sono sedute e ben salde a terra, osservano il Giudizio da una posizione marginale

e sembrano essere totalmente escluse dalla scena che si svolge accanto e sopra di loro. Sono simili, nella postura semidistesa, al loro modello classico, eppure è sul dettaglio di una di queste divinità minori – o, più precisamente, è sulla trasformazione di questo dettaglio dall’“antico schema” alla composizione di Raffaello registrata da Raimondi – che Warburg pone l’attenzione. La Tellus che nel sarcofago poggiava saldamente la mano a terra, ora è una ninfa che, torcendo il busto volge il capo dietro la spalla e guarda fissamente lo spettatore fuori dalla composizione. Nel saggio su Manet, Warburg scrive:

La ninfa che nell’arte pagana leva estaticamente adorante il capo verso le meraviglie dell’alto, nell’incisione volge la testa al contemplante mondo esterno. [...] Grazie a degli spostamenti apparentemente del tutto insignificanti, nella raffigurazione dei gesti e del volto si compie una trasformazione della dinamica psichica nella rappresentazione della figura umana. Nel rilievo antico il gesto dei demoni naturali – divinità subordinate e timorose del lampo – è ancora radicato nelle pratiche rituali. È proprio un gesto simile, trasmesso grazie alle incisioni italiane, a creare l’impronta di una libera umanità, la quale sicura di sé si muove alla luce del sole (*Manet*, 40).

Warburg riconosce nella diversa modalità con la quale Raffaello (giusta Raimondi) tratta la ninfa un modo nuovo di rappresentare i personaggi, la cifra di una trasformazione: la naiade non più “leva estaticamente adorante il capo” verso le divinità del cielo che troneggiano sopra di lei ma, quasi annoiata, guarda in faccia il “contemplante mondo esterno”. E per lo studioso in questo sguardo si manifesta l’invenzione, tutta rinascimentale, di un *humanitas* liberata dalla relazione fobica con il divino: è un “manifesto dell’avvenuta mondanizzazione delle antiche divinità” (così Centanni 2004, 24).

Nel cercare di ricostruire visivamente la genealogia del motivo dal modello antico fino a Manet, passando per lo “scambiatore energetico” dell’incisione di Marcantonio Raimondi (vedi la *Nota a margine sui modelli di Raffaello*, che pubblichiamo in calce), Warburg compone Tavola 55 innestando un’orbita di varianti del Giudizio di Paride al centro: il Raffaello/Raimondi, più grande e più potente, e altre due raffigurazioni, simili sul piano figurativo che, incolonnate a destra e più piccole, si muovono tra copia e reinterpretazione dei modelli antichi e dell’affresco perduto: una incisione di Bonasone e un quadro di Berchem. Viene a costituirsi, così, uno spazio intermedio di cesura che va riempita mentalmente con il *Giudizio di Paride* di Raffaello, l’“originale assente” al centro di Tavola 55.

Il primo di questi elementi ‘minori’ è l’incisione del 1565 di Giulio Bonasone [55_8], più formalmente vicina ai sarcofagi romani, perlomeno a quello di Villa Medici, pedissequa nel seguire i modelli nella sua, per dirla con Wind, “piattezza archeologica”. Warburg la descrive così:

In Bonasone, allo stesso modo dei sarcofagi, le forme semidivine-terrene sono simboleggiate da quattro figure. Troneggiante appare Tellus, la Signora della terra, e accanto a lei accovacciati al suolo tre geni, il cui tentativo di sollevare il busto significa al tempo stesso una commozione estatica dinanzi al fenomeno celeste. [...] Trattenuti come da un incantesimo sulla montagna e in riva al fiume, essi si levano a guardare pieni di desiderio o di timore, le altezze radiose che sono loro negate. I loro occhi, affascinati dalla terribile apparizione degli dèi, non possono staccarsene



Mnemosyne Atlas, Tavola 55_8 | Giulio Bonasone, *Il Giudizio di Paride*, acquaforte (30,4 x 45,9 cm), 1565 ca.

Mnemosyne Atlas, Tavola 55_10 | Nicolaes Berchem (da Marcantonio Raimondi), *Il Giudizio di Paride*, dipinto, sec. XVII. Tivoli, Villa d'Este.

e nel loro anelito dicono il peso di quella corporeità non redenta che è il destino di chi non abita l'Olimpo (Manet, 42).

I geni in Bonasone hanno lo sguardo rivolto alla scena olimpica, senza esserne veramente partecipi, con lo sguardo accecato dal divino manifestarsi di un consesso troppo luminoso per loro, appesantiti dalla “corporeità non redenta” propria dell'uomo quando questo subisce passivamente la relazione fobica con il dio. Se confrontiamo le figure delle divinità fluviali, possiamo capire ancora meglio la modernità insita nello spostamento dello sguardo della naiade di Raimondi/Raffaello che, non più spaventata dall'evento olimpico che è diventato una scena di repertorio (come tornerà a essere di nuovo in Bonasone), apre l'opera rivolgendosi allo spettatore.

Proseguendo nel confronto, dobbiamo a un recupero di Bonasone un altro, cruciale, personaggio presente nei due sarcofagi: è Venere che, ancora capace di un volo e gemella della Vittoria alata che l'ha incoronata vincitrice nella parte centrale della composizione, sulla sinistra ascende al cielo – il cielo a cui Bonasone ancora la assegna. Da notare lo schema compositivo e narrativo della rappresentazione continua, tipicamente medievale, all'altezza cronologica del Cinquecento: una regressione rispetto alla sintesi raggiunta da Raffaello alcuni decenni prima. L'ascesa di Venere, “la sentenza metaforica” (e mitologica) di una “speranza di resurrezione” (così Warburg) è un motivo che Bonasone recupera dai sarcofagi e che Raffaello aveva, invece, già scartato.

Un'altra opera che, nel montaggio di Tavola 55 è trattata in tutti i sensi (a partire dalla dimensione) come ‘minore’ rispetto all'incisione di Raimondi, è il *Giudizio di Paride* di Nicolaes Berchem [55_10], un dipinto della bottega del Moeyaert del XVII secolo, che Warburg scopre durante un viaggio a Tivoli nel gennaio del 1929 (*Diario romano*, 48). La presenza di questa immagine nella composizione della Tavola è un invito a sondare una delle vie di trasmissione dell'iconografia attraverso il manierismo nordico. Si tratta di un Giudizio di Paride in



Mnemosyne Atlas, Tavola 55_3 | *Giudizio di Paride* (dettaglio), da Jean Miélot, versione dell'*Epistre d'Othea* di Christine de Pisan, 1460 Cod. Ms. 9392, fol. 80v (36,8 x 25,7 cm), Bruxelles, Bibliothèque Royale.

Mnemosyne Atlas, Tavola 55_7 | Marcantonio Raimondi (da Raffaello), *Il giudizio di Paride* (dettaglio), acquaforte (29,5 x 44,4 cm), 1530 ca.

Mnemosyne Atlas, Tavola 55_13 | Anton Raphael Mengs, *Il giudizio di Paride* (dettaglio), olio su tela (226 x 296 cm), 1757 ca., San Pietroburgo, Ermitage.

Mnemosyne Atlas, Tavola 55_16 | Peter Paul Rubens, *Rubens e sua moglie in giardino*, olio su tavola (97,5 x 130,7 cm), 1640 ca., München, Alte Pinakothek.

cui l'elemento mitico ha ceduto il passo all'idillio bucolico: i personaggi, nudi e belli, sono persi in un paesaggio olandese e la naiade, seguendo fedelmente il modello raffaellesco, guarda verso di noi. Ma ha ancora qualcosa da temere? Dietro di lei non vi è più il Tremendo del divino ma un gruppo di innocue mucche che guadagnano un fiume.

Quale è l'importanza, quale il ruolo di queste versioni della stessa scena – quella di Raimondi, quella di Bonasone e quella di Berchem – per lo sviluppo dell'argomentazione di Warburg? Quale la necessità di tracciare questa variazione sul tema? In una lettera del 30 marzo 1929, Warburg scrive a Gustav Pauli (autore di *Rafael und Manet*, il saggio-miccia della riflessione e della ricerca sul tema):

L'intellettuale che è in me si rallegra sempre (pensando di aver trovato una felice conferma della nostra concezione della vita) nel vedere che la grossolana opposizione tra "originale" e "imitazione" può essere superata con la mediazione di un punto di vista superiore secondo il quale l'imitazione non è un problema giuridico, ma fa parte di una psicologia della cultura. La domanda da porsi è la seguente: qual è il significato di questa vivacità nell'amministrazione patrimoniale che avviene con la presa di consapevolezza dell'uomo europeo? (Lettera di Aby Warburg a Gustav Pauli del 30 marzo 1929 [WIA GC/24050]).

Non vi è un originale e non vi è un'imitazione. Le tre immagini al centro della Tavola prendono spunto dallo schema dei sarcofagi ma, nel farlo, captano il sentimento della propria epoca, lo declinano e trasformano il modello. Ognuno a modo suo, sono apparentabili, ma non uguali, al Raffaello perduto.

Le vesti, il nudo e la "lotta per lo stile"

Fin dal saggio del 1892 su Botticelli Warburg sviluppa una particolare attenzione per le vesti nelle opere d'arte: per il modo in cui sono raffigurate, per la loro tipologia. Nel metodo di lettu-

ra delle immagini che Warburg inaugura è anche la qualità della veste, o la sua assenza nella rappresentazione del corpo nudo, a fornire un accesso privilegiato per cogliere il rapporto con l'antico dell'epoca in cui l'opera è stata concepita e realizzata.

Fra gli scritti pubblicati da Warburg, un esempio paradigmatico di questa attenzione è nel saggio, pubblicato nel 1907, *Contadini boscaioli al lavoro su arazzi borgognoni*, dove il fatto che i personaggi vestano "alla francese" segnala la loro appartenenza a un tempo, a un genere e a una latitudine culturale in cui i corpi appaiono "mummificati nel pesante e sovraccarico costume dell'epoca": la conquista della libertà e del movimento, nel corpo e nel panneggio, è l'esito di una "lotta per lo stile" in cui la contesa è tra il "nuovo stile all'antica" e l'abito medioevaleggiante ancora di moda al tempo (Warburg AWM II, 602).

Fra i pannelli del *Bilderatlas*, Tavola 55 propone l'esempio migliore di questa attenzione ermeneutica allo stile delle vesti, che Warburg considera un indicatore attraverso il quale registrare, di epoca in epoca, le fasi del successo o del regresso del fenomeno del rinascimento dell'antico. Nell'insieme della composizione della Tavola si distacca un gruppo di immagini di stile medioevale, che si distinguono non solo per la rigidità e per l'allungato gotico, ma per l'abito che le figure indossano [55_1, 55_2, 55_3]: il soggetto è sempre il Giudizio di Paride, ma la gara tra le tre dee avviene in un contesto fiabesco, e nel contempo attualizzato, secondo lo stile delle illustrazioni dei romanzi cavallereschi, in un set che prevede castelli turriti e costumi, per l'appunto, "alla francese" [55_1, 55_2, 55_3]. Contrapposta alla cifra stilistica di queste rappresentazione, e con esse "in lotta per lo stile", è l'immagine di Raimondi da Raffaello [55_7]: la cifra della nudità classica (che pure non era mai andata del tutto dispersa, come mostrano alcune delle immagini medioevali) appare pienamente recuperata, e un segnale della stessa rivoluzione stilistica è nei drappi non più spessi e gravi ma leggeri e mossi, gonfi del soffio dinamico dell'Antico. Ma presto il soffio vitale del "nuovo stile antico", rappresentato paradigmaticamente in Tavola dall'opera di Raffaello-Raimondi, pare affievolirsi: nelle versioni del Giudizio di Paride dell'affresco di Peruzzi [55_4] e poi del bassorilievo di Ässlinger [55_6], esemplati entrambi sull'incisione di Raimondi, le figure sono nude ma l'aspetto dei personaggi appare debole e imbolsito, i drappeggi delle loro vesti veleggiano non più gonfi del soffio di un vento potente e vitale, ma come se fosse piombata una bonaccia, e fossero ora enfiati dal soffio di una flebile e inutile brezza. Forme e posture sono tornate a una rigidità sopita e stanca che denuncia come la forza vitale dell'Antico sia già vuota, scarica di energia.

In Tavola 55 è allestita una sfilata a tema (il Giudizio di Paride) che porta in scena l'alternanza tra vesti (o nudità) all'antica e vesti contemporanee: la sfilata culmina nella sintesi di Manet che, riprendendo schema e modelli dalla grande pittura rinascimentale, mette in scena la nudità antica della Ninfa e, insieme, l'abito moderno dei ragazzi parigini che si intrattengono con lei in un nuovo "concerto campestre"; così Warburg:

Manet, battendosi per il diritto umano allo sguardo, aveva evocato l'esempio di Giorgione per sostenere che la rappresentazione all'aperto di uomini vestiti e di donne nude non era di per sé una realtà rivoluzionaria (Manet, 13).



Mnemosyne Atlas, Tavola 55_12 | Tiziano Vecellio (precedentemente attribuito a Giorgione), *Concerto campestre*, olio su tela (105 x 137 cm), 1510 ca., Paris, Musée du Louvre.

Mnemosyne Atlas, Tavola 55_14 | Édouard Manet, *Déjeuner sur l'herbe*, olio su tela (207 x 265 cm), 1863, Paris, Musée d'Orsay.

Posture / Pathos- Ethos-formeln

Per tutta la Tavola, si rintraccia la ripetizione di un gesto e di una postura: una figura, semisdraiata, porta la mano al volto. Nelle sue variazioni, attraverso epoche e contesti culturali diversi, si rintraccia l'emergere di un'immagine delle "Antike Vorprägungen", le matrici antiche che, come formule preconiate, nel *Bilderatlas Warburg* indica come repertorio delle forme ricorsive della tradizione classica.

È da notare che sia la posizione semidistesa che il gesto della mano al volto hanno precise connotazioni iconografiche e semantiche: la prima, fin dal frontone del Partenone, contrassegna le divinità fluviali. Infatti la posa del corpo mima nella sua forma flessuosa il discendere per anse di un fiume. In Tavola 55, è rispettato il legame tra la posa semidistesa e l'elemento acquatico: non c'è occasione in cui la postura sia presente senza che vi sia traccia dell'acqua, vuoi per la convenzionale identificazione con la divinità fluviale [55_4, 55_6, 55_7, 55_8, 55_10, 55_13], vuoi per la presenza di una fonte o di un vaso [55_7; 55_12; 55_13], vuoi per uno specchio [55_10]; vuoi per uno scenografico gioco con fontana [55_5]. E comunque la posa della mano che sostiene e quasi consola il viso in una carezza è sempre riconosciuta come la *Pathosformel* melanconica (sulle figure di malinconici nell'Atlante Mnemosyne, vedi Seminario Mnemosyne 2016).

Se, per quanto riguarda la posa melanconica l'identificazione come *Pathosformel* è consolidata, tuttavia essa non è soltanto inquadrabile nella definizione di "formula di pathos": la postura è infatti anche l'elemento connotativo di una determinata classe di personaggi – come si è visto tutte figure legate all'acqua, divinità minori come fiumi, naiadi, ninfe. È allora da capire se la nozione di *Pathosformel* sia sufficiente, e corretta, per indicare queste formule iconografiche che si conservano nel repertorio artistico a connotare alcune determinate figure. Non si tratta, infatti, di un pathos che le investe e, agitandole interiormente, ne determina



55_4 | Baldassarre Peruzzi, *Il giudizio di Paride* (dettaglio), affresco, 1535 ca., Siena, Castello di Belcaro.

55_5 | Albrecht Glockendon (da Hans Sebald Beham), *Fonte dell'eterna giovinezza* (dettaglio), xilografia (metà sinistra: 18,5 x 54,7 cm.), Nürnberg 1536 ca.

55_7 | Marcantonio Raimondi (da Raffaello), *Il giudizio di Paride* (dettaglio), acquaforte (29,5 x 44,4 cm), 1530 ca.

55_8 | Giulio Bonasone, *Il giudizio di Paride* (dettaglio), acquaforte (30,4 x 45,9 cm.), 1565 ca.

55_13 | Anton Raphael Mengs, *Il giudizio di Paride* (dettaglio), olio su tela (226 x 296 cm.), 1757 ca., San Pietroburgo, Ermitage.

la posa esteriore: è il loro ethos a essere caratterizzato, in modo fisso, da quella posa. Forse, in questo caso, si potrebbe ricorrere al termine *Ethosformel*, formula che esprime l'ethos caratterizzante un dato personaggio. Va specificato che questo è un termine mai utilizzato da Warburg, ma tuttavia pare congruo rispetto al lessico adottato dallo studioso. Un termine come *Ethosformel* fa emergere più precisamente il legame tra l'ethos, l'animo in quanto indole, e la sua formula iconografica che si manifesta in un particolare gesto patetico (ad es. la mano al volto) e per via di una postura (la figura semidistesa e la mano, su cui pare gravare il peso di tutto il corpo, rimandando entrambe a uno stato depressivo). La *Ethosformel* è allora costruita tramite l'impronta impressa da una *Vorprägung*: è incarnata da essa e così si fa espressione dell'indole di quel personaggio. Ma, in quanto immagine viva nella sua dinamica storica, resta immutato il concetto warburghiano secondo cui essa porta con sé la carica di un pathos che è sempre sul punto di rovesciare il proprio polo energetico. Così accade per le figure di Tavola 55:

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 (*Diario romano*, 81).

Sempre legati alla stessa maschera e allo stesso ruolo, le divinità fluviali sono però portatrici di differenti significati a seconda della carica che li anima.

Per la sua ricorsività nelle immagini di Tavola 55, la formula, iconografica e semantica, della figura distesa con la mano al volto, a un grado più o meno alto di intensità patetica, si impone come la *Leit-formel* che percorre e dà unità al montaggio: in questo, Tavola 55 si propone anche come uno spazio e come un'ulteriore occasione di riflessione per Warburg sull'emergenza del temperamento e del pathos melanconico che ha segnato tanto la sua vita che la sua ricerca.

Strategie di montaggio

Il primo elemento dell'architettura di Tavola 55 è la fascia con la serie di immagini poste in alto, nella prima riga orizzontale del montaggio. Questa fascia è connotata da una unità tematica del soggetto: tutte le immagini rappresentano il Giudizio di Paride, a eccezione di 55_5, che ha per soggetto la fonte dell'eterna giovinezza, un elemento che comunque compare nelle illustrazioni dei codici medievali in connessione alla storia di Paride. Questa fascia testimonia la tradizione del soggetto e la sua circolazione che attraversa aree cronologiche e geografiche diverse: il tema del Giudizio di Paride è presente nel Medioevo continuato del Quattrocento nordeuropeo, ancora stilisticamente vicino al gusto gotico, in cui si registra un ritardo rispetto all'irrompere delle forme classiche [55_1, 55_2, 55_3]; ma la sua fortuna si protrae fino alle rielaborazioni cinquecentesche [55_6, 55_8], in cui la riemersione dell'Antico appare già in forma depotenziata ed è in corso una veloce sfioritura della sua energia semantica e figurale. Di questo gruppo di immagini è parte un affresco di Peruzzi [55_4], un elemento attraverso cui si costituisce un ponte con Tavola 54, quasi interamente formata da opere di Peruzzi. Laddove però, se in Tavola 54 i soggetti erano divinità classiche poste in un panorama celeste, qui è in evidenza un episodio mitico ma per lo più in uno scenario terrestre.

Nella parte centrale è situato il nucleo portante della struttura concettuale della Tavola. Il nucleo è composto da tre immagini: la più grande è il disegno di Marcantonio Raimondi [55_6], che sostituisce il perduto affresco di Raffaello di cui è copia; a fianco, l'acquaforte di Giulio Bonasone [55_8]; per terza il dipinto di Nicolaes Berchem [55_10]. Tutte e tre le immagini del gruppo riproducono opere generate, direttamente o indirettamente, dal *Giudizio di Paride* di Raffaello: si tratta del centro focale della Tavola che testimonia il recupero rinascimentale del tema, come soggetto e come forme, dal repertorio antico.

Il nucleo è attorniato, sopra e sotto, da riproduzioni di opere ascrivibili cronologicamente o stilisticamente ad altri capitoli della storia della tradizione classica, Medioevo prima, ed età moderna poi. Le immagini che stanno sopra e sotto, prima e dopo, rispetto al nucleo rinascimentale, sono accomunabili dal fatto che la loro carica energetica è più bassa: appaiono come sintomi di una temperatura più scialba se misurata con il metro dell'intensità della rinascita dell'Antico.

A dare testimonianza della energica spinta dell'Antico che alimenta il repertorio artistico rinascimentale è la nudità. Questa è la cifra sensibile che segna la differenza con le immagini separate dal nucleo centrale: le figure medievalescanti sopra e il grande dipinto di Rubens



Mnemosyne Atlas, Tavola 55 | Giudizio di Paride, bassa carica energetica (blu); Giudizio di Paride, alta carica energetica (rosso).

sotto. Queste due estremità, spazialmente e cronologicamente agli antipodi della Tavola, sono assimilabili per la sensibilità rispetto all'Antico. Come testimoniano gli abiti, nonostante la distanza cronologica, culturale e stilistica, Medioevo e Barocco condividono il gusto di rivestire i personaggi mitologici secondo la moda del proprio tempo e in questo modo attuano una secolarizzazione delle figure divine e antiche, portando così a una neutralizzazione e svilimento del loro carattere e della loro carica energetica e semantica.



Mnemosyne Atlas, Tavola 55 | Giudizio di Paride, filiazione.

Dal nucleo centrale si sviluppa una struttura di montaggio a cui Warburg ricorre anche in altre tavole dell'Atlante. Si tratta di un dispositivo concettuale che prevede un meccanismo di isolamento ed estrazione: data una immagine-madre, generativa dal punto di vista genealogico (della storia del soggetto) e sotto il rispetto della sua fecondità (semantica e formale), essa è posta come polo energetico del montaggio, chiamata a irradiare i suoi elementi qualificanti su altre immagini che gravitano attorno a lei.

In Tavola 55, l'immagine madre è l'incisione di Raimondi riprodotta in un grande formato [55_7], affiancata da altre due rappresentazioni del giudizio di Paride, l'incisione cinquecentesca di Bonasone e un dipinto di scuola olandese [55_8; 55_10] che confermano e corroborano la sua importanza nel ruolo di sostituta dell'opera perduta di Raffaello. L'incisione di Raimondi viene scomposta nei suoi elementi compositivi che, nella proiezione sulle immagini circostanti, mostrano la loro

autonoma capacità generativa: rispetto ad altre tavole dell'Atlante, Tavola 55 pare essere a una fase più definita di elaborazione e in essa è ben leggibile l'evidenza dell'irradiazione che l'incisione di Raimondi esercita. La stessa organizzazione spaziale della composizione è un buon esempio dei meccanismi del discorso per immagini attivati da Warburg: strategica non è soltanto la posizione delle immagini ma lo stesso fondo di tela nera in cui sono poste le immagini risulta valorizzato come spazio non inerte ma funzionale, piegato alla sintassi del montaggio, a dare evidenza visiva al *Denkraum*, la spazialità mentale necessaria per passare in modo ponderato da un'immagine all'altra (vedi Cirlot 2017).

Dall'immagine di Raimondi, Warburg preleva quattro elementi: la ninfa che attinge al pozzo; il Giudizio di Paride ridotto al gruppo di Paride con le tre dee; il gruppo delle divinità fluviali con la naiade; lo sfondo con il paesaggio. All'isolamento del dettaglio segue l'irradiazione che esercita autonomamente la sua capacità generativa: il primo elemento si proietta nel *Concerto campestre* di Giorgione/Tiziano [55_12]; il secondo nel dipinto di Mengs [55_13]; il terzo nel *Déjeuner sur l'herbe* di Manet [55_14]; il quarto in tre opere: il *Paesaggio con pescatori* e *Paesaggio con cacciatori* di Annibale Carracci [55_9; 55_11] e nel *Paesaggio con pescatori* di Manet [55_15].

I quattro nuclei così isolati consentono di rintracciare il processo di germinazione da parte dell'immagine-madre a partire dai suoi singoli elementi. Nel montaggio pare che Warburg voglia mettere in evidenza soprattutto le genealogie indirette che collegano le opere nel corso della storia dell'arte, non considerando mai la singola opera come un esempio isolato ma come l'esito di un processo più o meno latente, per diventare poi, a sua volta, nuova matrice di contaminazioni e proliferazione dei segni in altre opere, anche a distanza di secoli. Non casuale appare, in questa strategia di senso, la scelta di comporre in tavola dipinti di differenti secoli, e in ordine crescente: il *Concerto campestre* di Giorgione/Tiziano, quasi contemporaneo di Raffaello (l'immagine-guida in Tavola, via Raimondi), che però è datato a una cronologia più tarda data l'area veneta di fattura che sconta un lasso di ritardo rispetto al Rinascimento fiorentino; il settecentesco *Giudizio* di Mengs, con la sua nudità ammanierata, neoclassica; e infine l'ottocentesco *Dejeuneur* di Manet, moderno tra i moderni ai suoi tempi, che in questo montaggio svela la sua solida unità con i modelli del passato. Infine, il quarto elemento estrapolato dall'immagine-madre – il paesaggio – intavola un ulteriore argomento: Manet come attento, e insieme rivoluzionario, “erede” del passato classico, che ha altresì sotto gli occhi e come esempio per il suo *Paesaggio con pescatori* i precedenti di Annibale Carracci. Un'ulteriore conferma di quanto tutte le opere poste in Tavola, siano state accuratamente studiate da Warburg anche sotto il profilo dell'aggiornamento critico: nel 1928 visita una mostra monografica su Manet, alla Galerie Matthiesen di Berlino e ne rimane molto colpito, come testimonia una lettera del 16 aprile 1928 inviata a Fritz Saxl (WIA GC/22181; il catalogo della mostra – *Manet Ausstellung 1928* – è tra i libri di Warburg conservati al Warburg Institute di Londra).

La parte inferiore della Tavola è connotata da una uniformità che riguarda tanto la tecnica che il supporto, con un progresso temporale che scorre verso le opere più moderne. In questo senso, nel suo complesso la Tavola mostra un nucleo rinascimentale attorniato, sopra e sotto, da opere di epoche differenti non solo dal punto di vista cronologico ma per lo stile e per le loro coordinate storico-culturali: un'altra conferma del tema dell'andamento non lineare della storia delle immagini, su cui Warburg insiste ripetutamente nei suoi scritti.

Manet, un fidato amministratore della tradizione classica

Come si è cercato di mostrare nel corso di questa lettura, alla Tavola si accede idealmente attraverso i due battenti costituiti dalla coppia di dettagli accostati in chiusura del montaggio [55_17 e 55_18]. Questa apertura, che declina nel doppio lo stesso schema iconografico e la stessa postura, è a sua volta duplice per la direzione che permette allo studioso della Tavola: non è solo punto di accesso ma anche nucleo conclusivo del percorso. Grazie alla comparazione tra i due gruppi di figure – le divinità fluviali di Raimondi e i parigini borghesi di Manet – viene presentata la tesi finale di Warburg. Ma come si arriva a questa conclusione? Quale è la traccia del percorso che ci conduce a questa soglia che è insieme porta di entrata e di uscita?

Come ogni pagina di Mnemosyne, Tavola 55 costruisce un'esposizione complessa e stratigrafica. Se chiamiamo in nostro aiuto alcune delle scarse ed ermetiche note su Tavola 55 che Warburg e Bing hanno lasciato possiamo tentare dei carotaggi su alcuni dei livelli di lettura:

1) "Parisurteil ohne Auffahrt", "Giudizio di Paride senza ascensione": Tavola 55 si propone, a un primo sguardo, come una disamina storiografica che traccia la sopravvivenza a diverse altezze temporali e geografiche dello stesso motivo figurativo, il Giudizio di Paride, ed espone come questo venga veicolato attraverso testi e immagini. Il suo nucleo centrale è l'approfondimento sul *Giudizio di Paride* di Raffaello, mediato dall'incisione di Raimondi, ed esso stesso, in coppia con l'incisione esemplata sul dipinto originale, proposto come "testo mediatore" tra i modelli archeologici e Manet. In questo senso Tavola 55 tratta di una analisi per immagini delle permanenze, delle espunzioni e delle trasformazioni dei diversi elementi figurativi che compongono la scena, tra i sarcofagi di Villa Medici e Villa Phamphili e le incisioni italiane del XVI secolo da Raffaello. Con il termine "ascensione" nell'appunto si fa riferimento alla salita al cielo di Venere, elemento presente nel sarcofago di Villa Pamphili e in Bonasone, che per Warburg "assume una importanza escatologica" in quanto interpretato dai Romani "come preannuncio per la persona morta nell'urna" (*Diario romano*, 63). L'ascesa di Venere viene meno, decade e scompare in Raffaello/Raimondi: ormai non si tratta più della stessa percezione e dell'Antico.

2) "Narzissismus", "narcisismo": il termine è riferito alla Minerva di Raimondi che, nuda, getta le vesti e le armi a terra, e diventa così un personaggio nuovo, distante dal suo genio antico. Come scrive Warburg la sua "corporeità umana è divenuta lo specchio di una superiore *humanitas*" (Manet, 44).

3) "*Plein air* als Substitution des Olymp", "Plein air come sostituzione dell'Olimpo". Warburg procede interrogandosi sul nuovo rapporto dell'*humanitas* con il mondo. Nella parte destra della Tavola, un *excursus* sul ruolo di 'natura', nel concetto moderno di essa. Il paesaggio naturale diventa sempre più preponderante nell'arte come effetto di un nuovo atteggiamento dell'uomo: non più fobico verso la natura come manifestazione divina, terribile e imperscrutabile, ma conciliato idillio bucolico nel quale è possibile passeggiare, o sostare spensieratamente. E poi in basso, il dipinto di Rubens [55_16], dove il giardino è del tutto addomesticato: il gruppo vi può passeggiare serenamente, e dell'episodio mitico che regge la tavola, il Giudizio di Paride, resta una tenue assonanza per aneddotica: la figura femminile è la seconda moglie del pittore, di nome Helene, al suo tempo era detta più bella di Elena, il premio di Paride promessogli da Venere. Si costituisce così un processo di metamorfosi del naturale e del mitico che arriva fino alle figure del *Déjeuner*; così scrive Warburg:

Nelle acque del dio-fiume, le mucche, sgravate dalla loro esistenza demoniaca (anche se ancora un po' minacciosa), contribuiscono alla metamorfosi che culminerà poi nella pittura francese [Manet]. Parigi, al contrario di Paride, premia non il nudo singolare ma il gruppo composto da un'umanità vestita e da un corpo libero all'interno di una natura fiorita (Lettera di Aby Warburg a Gustav Pauli del 30 marzo 1929 [WIA GC/24050; traduzione degli autori].



Mnemosyne Atlas, Tavola 55_18 | Marcantonio Raimondi (da Raffaello), *Il Giudizio di Paride* (dettaglio), acquaforte (29,5 x 44,4 cm), 1530 ca.

Mnemosyne Atlas, Tavola 55_17 | Édouard Manet, *Déjeuner sur l'herbe* (dettaglio), olio su tela (207 x 265 cm), 1863. Paris, Musée d'Orsay.

4) "Auffahrt und Zurücksinken", "Ascesa e ricaduta": ecco, infine, il punto di precipitazione del ragionamento sul piano psicostorico. Arriviamo alle due immagini accostate nella loro dimensione ridotta: una dimensione che può essere stata scelta sia in quanto ripetizione sintetica e riassuntiva di immagini già presenti in Tavola, sia perché attraverso il formato più piccolo si è spinti – noi che guardiamo – ad acuire ancor più lo sguardo, attivando l'occhio all'osservazione non del complesso ma del particolare. È infatti nel dettaglio, nel particolare, che si gioca la differenza. In questo caso, la differenza a cui porre accento è nella posizione di Victorine e in quella della naiade, ovvero le due ninfe prese in esame. Queste, fedeli prosecutrici del gruppo acquatico già presente nei bassorilievi romani, sono tuttavia lontane dalle loro prime incarnazioni. Il loro sguardo è infatti perverso: non è più interno alla vicenda di cui fanno parte – anzi, a quanto accade accanto a loro non sembrano più interessate. Scrive Warburg:

Se ora confrontiamo le tre figure sdraiate del *Déjeuner sur l'herbe* con il sarcofago e con l'incisione italiana, l'anello di congiunzione è rappresentato dal capo rivolto in fuori verso lo spettatore della naiade di Marcantonio. Essa, che non guarda neppure più il miracolo dell'ascensione, non solo non ha più alcuna occasione di compiere il gesto di adorazione dell'estasi momentanea, ma prende nota di uno spettatore immaginario che va cercato in terra, non in cielo. Nella sinfonia a tre voci della scena di Manet, questa coscienza dello spettatore propria dell'incisione italiana si è chiaramente rafforzata: anche l'uomo accanto alla ninfa francese guarda con occhi saldamente energici fuori del quadro (Manet, 43).

Lo sguardo fuoriesce dall'opera ed entra in contatto con lo sguardo di chi sta guardando. E la rottura della quarta parete provoca una relazione che è tutt'altro dall'essere solo un gioco ammiccante. Scrive Warburg a sua moglie Mary, in una lettera del febbraio del '29:

Il movimento della testa del Ninfa, seduto e coperto di canne, che guarda lo spettatore senza gesticolare, significa quindi un'emancipazione mentale dal rituale pagano e, nell'opera di Manet, Oceanos, come viene giustamente chiamato il dio del fiume con il remo, ha completato anche

l'ulteriore liberazione dal dovere mimico-culturale e si è trasformato nel francese solare e barbuto che ha letto il suo Rousseau (Lettera di AW a MW, 21 febbraio 1929 [WIA GC/24881]).

Manet e Marcantonio Raimondi, ciascuno nel suo secolo, segnano lo stesso tempo – il tempo del Moderno. Così è lo sguardo che passa dall'osservazione del fenomeno celeste, epocale, divino, a quello che guarda, con posa malinconica, all'esterno, verso l'osservatore ("Mon semblable, mon frère!"; direbbe se dovesse parlare) a segnare il passaggio al moderno, al disincanto. Avviene, di fatto, un rovesciamento della polarità energetica: il gruppo della naiade e del semidio fluviale racchiudono i due poli in cui si gioca, per Warburg, la dinamica storica dell'Occidente – il polo maniacale e il polo depressivo. Scrive Warburg:

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* (*Frammenti tra Manet e Mnemosyne*, 59-60).

Ma questo polo maniacale-attivo e quello depressivo-contemplativo trovano un rovesciamento proprio nel Moderno, rappresentato *per exempla* dalle immagini richiamate e accostate in coppia in chiusura di Tavola 55. Tutt'altro dal fermarsi, dal cedere al depressivo, nel moderno uomo del Rinascimento lo stato melancolico insegna invece la possibilità di una *vita activa*: il melancolico è lo stato maieutico per eccellenza dei nati sotto Saturno. Non più succube della propria psiche, vinto dalla bile nera: "Colui che è stato vinto fisicamente è vittorioso nel pensiero" (Warburg, *Frammenti tra Manet e Mnemosyne*, 36). La figura sdraiata, atterrita dal divino, recupera con lo sguardo meditabondo rivolto all'altro una dimensione del pensiero non piegata su sé o succube di una forza, ma autonoma. E così la dimensione estatica non appartiene più alla menade danzante, ma è della figura distesa che ora trova un'uscita da sé attraverso lo sguardo rivolto all'esterno, al pensiero. Ed è forse qui la risposta se questa posa sia o meno una *Pathosformel*: lo è ma proprio in virtù dell'*ethos* saturnino che abita il possessore di quello sguardo. Le due immagini, nella coppia degli sguardi, sono allora accesso alla moderna *vita activa* (vedi Centanni 2017, 42-46).

Lo sguardo qui è il ponte figurativo tra le due immagini ma anche l'esemplificazione del processo di inversione energetica: lo sguardo atterrito, volto verso il cielo, della figura incisa sul sarcofago romano diventa, in Raimondi, "la strada lineare di un abbandono senza timore alla bellezza e bontà originaria della natura" (*Manet*, 41). Quindi, rappresenta la funzione di prefigurazione del moderno sentimento di fusione tra uomo e natura che sarà messo in scena da Manet, in cui l'intensità dello sguardo non è più rivolta alle meraviglie, o dai terrori, che piombano dal cielo. E il Moderno, come abbiamo visto, non è nell'invenzione figurativa (Raffaello aveva dei modelli, molto probabilmente anche per lo sguardo della naiade volto all'osservatore: vedi sotto, *Nota a margine*). La modernità si manifesta nel momento in cui Manet sceglie come guida per la sua opera i personaggi di Raffaello – e quindi i sarcofagi antichi –, che guardano fissi il "contemplante mondo esterno" e hanno perduto qualsiasi forma di stupore per il

divino. Nel compiere questa scelta Manet incarna lo spirito della sua modernità. Vero è che i personaggi del *Déjeuner sur l'herbe*:

[...] non hanno in mano canne del fiume (come nell'incisione del Raimondi), ma un bastone da passeggio. Le loro vesti eleganti e sobrie parlano delle idee che in questo momento stanno inseguendo, assolutamente estranee ad ogni *ek-statica* mania (Cacciari 1990, 353).

Come le divinità fluviali del Rinascimento “sono nudi e belli e non hanno niente da dirsi”. Victorine è la figura ponte che esprime con uno sguardo tutto ciò che un'epoca ha da dire:

Ha deposto le vesti, e la sua luce si libera per la radura. Ci guarda non come un'Artemide sorpresa, ma come custode benevola del luogo che la ospita. Finalmente la *Lympha* vi ha potuto fare ritorno e si è disciolta da tutto ciò che le impediva di esserne abbracciata. Immagine dell'illatenza, che, al termine del ricordare, la memoria dona. Questa luce ha certamente forma, ma, pure, come avviene in certi nudi del Cinquecento veneziano, dalla forma continuamente anche si discioglie, nel momento stesso in cui la evoca (Cacciari 1990, 353).

Seguendo la luce nello sguardo di Victorine, che apre e chiude la Tavola, possiamo così ripercorrere il percorso tracciato da Warburg nella memoria psicostorica occidentale; un percorso del carsico ripresentarsi e celarsi dell'antico, colto dalla sensibilità viva, e quindi *ex-statica*, dello studioso. Forse ancora qui, e in questo, è il Moderno.

Nota a margine sul modello del (perduto) Giudizio di Paride di Raffaello

Nell'impaginazione di Tavola 55, di fronte al *Giudizio di Paride* di Marcantonio Raimondi sembra ben leggibile la traccia per una “strada lineare di un abbandono senza timore alla bellezza e bontà originaria della natura” (*Manet*, 40) – un manifesto della nuova concezione umanistica che si instaura, durante il Rinascimento, nel rapporto tra uomo e divino. Eppure, nell'incisione vige un'atmosfera di familiarità: i personaggi che si discostano dai due sarcofagi (la nuda Minerva, “specchio di una superiore *humanitas*” e, soprattutto, la naide che osserva il “contemplante mondo esterno”) non sembrano composti, come scrive il Vasari, “per capriccio” ma il loro aspetto suggerisce che siano stati tratti con precisione dal repertorio dell'Antico. Come scrive Centanni:

Ma la figura centrale di spalle di Minerva e la Vittoria in volo in atto di incoronare Venere non sembrano semplici varianti disgiuntive ascrivibili alla innovazione portata al soggetto dall'artista rinascimentale: hanno tutta l'aria di figure come le altre dedotte da un modello archeologico preciso (che, evidentemente, per esse non è però il sarcofago di Villa Medici) (Centanni 2004, 25).

Una domanda simile si insinua certo anche nella ricerca di Warburg il quale, nel suo scritto sul *Déjeuner*, porta come elemento di comparazione un terzo *spolium* proveniente da Roma, il “sarcofago” (in realtà un bassorilievo decorativo, vedi Robert 1890, 17) di Villa Ludovisi. Si tratta di una lastra lapidea, pesantemente danneggiata e non leggibile per quasi tutta la parte destra di cui Carl Robert riporta un disegno nel suo atlante archeologico; Henry Thode



Mnemosyne Atlas, Tavola 4_5a | *Giudizio di Paride*, frammento di bassorilievo in marmo da un sarcofago da Villa Ludovisi, 130-138 d.C. ca., Roma, Museo Nazionale, Palazzo Altemps (inv. 8563).

Mnemosyne Atlas, Tavola 4_5b | Rilievo del sarcofago romano di Villa Ludovisi con *Giudizio di Paride*, da: Carl Robert, *Die antiken Sarkophagreliefs*, vol. II, Berlin 1890, 17.

accenna all'“antica storia secondo cui Raffaello avrebbe utilizzato un rilievo per questa composizione e poi l'avrebbe distrutto per tenere l'onore per sé”, Thode 1881, 24). Il disegno è presente in Tavola 4, con quelli dei sarcofagi Medici e Pamphili. Warburg prende in considerazione la ricostruzione Ludovisi, basata sugli studi di Emilio Braun che aveva dedotto la scena del sarcofago grazie agli “antichi avanzi rimasti” (Braun 1841, 2-12), e la colloca al pari delle altre tra le fonti archeologiche, le “Antike Vorprägungen”, se non per una (forse trascurabile) scelta compositiva. In Tavola 4, tutti e tre i rilievi sono incolonnati: quello di Villa Pamphili solo con la ricostruzione da Robert, gli altri due con anche la fotografia, e in questa scelta, assieme alla disposizione degli elementi, vi è segno di una differente considerazione dei tre *spolia* ai fini dell'argomentazione di Tavola 4 (si veda il paragrafo di questo saggio *Impronte dall'Antico: i sarcofagi come modello*).

La scena rappresentata sul marmo di Villa Ludovisi presenta molte lezioni congiuntive rispetto alla raffigurazione sugli altri due sarcofagi di Villa Pamphili e Villa Medici: ad esempio un elemento sovrapponibile nei tre esemplari è il personaggio di Mercurio che accompagna le dee davanti a Paride, una alla volta; inoltre, tutti e tre i rilievi ritraggono il momento in cui è Venere a sottoporsi al giudizio, mentre Giunone e Minerva sono in disparte. Altri elementi marcano invece varianti significative tra due diversi schemi iconografici: nel rilievo di Villa Ludovisi, Paride è intento ad ascoltare Cupido che, chino sulla sua spalla, gli sussurra le allettanti promesse di Afrodite; dietro di lui, una figura in piedi con una *syrinx* in mano, con tutta probabilità Enone. Un'altra variante tra l'esemplare Ludovisi rispetto agli altri due rilievi, sarebbe molto importante per la nostra ricostruzione: nel rilievo Braun vedeva infatti “una gioconda ninfa, la quale non meno che il fiume stesso ebbe danni dalla distruggitrice mano del tempo” (così Braun 1841, 11). La naiade del rilievo Ludovisi era in realtà andata distrutta ma di essa Braun ci fornisce una ricostruzione che si discosta nettamente dalla figura femminile posta sull'angolo in basso a destra nei due sarcofagi, ma è invece aderente alla figura dipinta da Raffaello, e poi a quella dipinta, via Raimondi, da Manet: la sua testa è girata e il suo sguardo puntato verso l'osservatore. La questione del modello archeologico per la naiade dell'incisione di Raimondi parrebbe quindi risolta con il rimando al sarcofago Ludovisi. Ma la questione non è così semplice: alla scheda sulla lapide Ludovisi nell'atlante *Die antiken Sarkophagreliefs*, Carl



Mnemosyne Atlas, Tavola 55_7 | Marcantonio Raimondi (da Raffaello), *Il Giudizio di Paride* (dettaglio), acquaforte (29,5 x 44,4 cm), 1530 ca.

Mnemosyne Atlas, Tavola 4_6b | Rilievo del sarcofago romano di Villa Medici con Giudizio di Paride, da C. Robert, *Die antiken Sarkophagreliefs*, vol. II, Berlin 1890, tav. 5, 11.

Mnemosyne Atlas, Tavola 4_6a | *Giudizio di Paride* (dettaglio), rilievo di sarcofago romano, marmo (14 x 230 x 90 cm), 180-200 d.C. ca., Roma, Villa Medici.

Mnemosyne Atlas, Tavola 4_5b | Rilievo del sarcofago romano di Villa Ludovisi con Giudizio di Paride, da: Carl Robert, *Die antiken Sarkophagreliefs*, vol. II, Berlin 1890, 17.

Robert mette l'accento su un *punctum dolens* che va a complicare la ricostruzione della genealogia della figura:

La metà inferiore e l'intera parte dell'angolo destro è ricostruita, come da Emilio Braun [Braun 1841] che utilizzò l'incisione di Marcantonio [Raimondi] e collegò le figure del sarcofago mediceo con questo per mezzo di questo elemento centrale. In alto a destra troviamo il Sole, davanti a lui Diana, sotto Oceano e Teti nella trasformazione raffaellesca in un dio del fiume e in una ninfa della primavera (Robert 1890, 17-18).

In effetti Braun, nei decenni successivi alla pubblicazione del suo contributo venne contestato e smentito a più riprese (si veda, tra tutti, Jahn 1849, 55). Il disegno in cui proponeva l'integrazione della parte perduta del rilievo Ludovisi, secondo la critica sarebbe, a tutti gli effetti, una falsificazione – o per dir meglio un cortocircuito prodotto da un circolo vizioso: in altre parole, la ricostruzione sarebbe basata, quasi sicuramente, sull'incisione di Raimondi. Scrive Warburg:

Una felice conferma della nostra interpretazione, che scorge nel narcisismo degli uomini raffigurati in immagini il processo costitutivo dello stile, la otteniamo da un terzo sarcofago antico, che a prima vista sembra contraddire la nostra ipotesi secondo la quale la testa della ninfa volta verso lo spettatore rappresenta un aspetto non antico. Ma proprio qui lo studio critico-archeologico dei monumenti viene in sostegno del tentativo storico-psicologico: fin dagli anni di Brunn e di Jahn è stata dimostrata la falsità di questa figura, ed essa oggi è scomparsa dalla composizione (*Manet*, 44).

Il fatto che la ninfa nella ricostruzione Braun del rilievo Ludovisi non sia autentica, non porta necessariamente a escludere che la figura che in Raffaello/Raimondi guarda verso l'osservatore possa essere stata dedotta da un modello archeologico. Resta aperta la ricerca su quale potesse essere questo modello: in un contributo del 2004, Monica Centanni richiama l'at-

tenzione sulla scena rappresentata nella “Patera di Parabiago”, datata al IV secolo d.C., dove vediamo “nello straordinario compendio che la scena presenta, un Pantheon di demoni arcaici ed elementari (Sole e Luna, Terra e Fiumi, Oceano e Teti), confinato ai bordi a far da cornice al trionfo di Cibele e Attis e all’esibizione cosmica di Aion, iscritto nel cerchio dello Zodiaco e sostenuto da Atlante”. Sulla sinistra, al margine della composizione, una ninfa fluviale che volge lo sguardo altrove e, per questo dettaglio e per la mano portata al volto, è “perfettamente accostabile” alla figura dell’incisione di Raimondi. La patera però è stata rinvenuta soltanto nel 1907, e perciò non si può che dire con Centanni:

Ovviamente non può trattarsi di una deduzione diretta: Raffaello non poteva aver visto la nostra patera, rinvenuta in una tomba nel 1907. Ma l’esistenza della Naiade di Parabiago attesta che il motivo del Fiume con Ninfa, in questa precisa postura (mano al volto e sguardo diretto fuori della composizione) è presente già in età tardo-antica. Si ipotizza quindi l’esistenza di un modulo di repertorio (Centanni 2004, 27).

I dati a disposizione non consentono, pertanto, ad ora di pronunciare il verdetto sulla questione: se lo sguardo della ninfa sia una ripresa da un modello antico o se non sia invece una invenzione di Raffaello. Ma la questione centrale è un’altra: l’Antico che l’uomo del Rinascimento ricrea è tanto un modello quanto il prodotto della sua immaginazione creativa e, soprattutto, è l’esito della psicologia collettiva di un’epoca – è, per dirla con Warburg, un “tentativo storico-psicologico”:

Il fatto che questa aggiunta non abbia sollevato per secoli il benché minimo rigetto nei conoscitori d’arte testimonia una volontà di scelta sentimentale da parte della società, volontà che è stata poco studiata come fattore artistico costitutivo dello stile, il quale si muove secondo un ritmo polare oscillante tra un impulso di avvicinamento e una volontà di distanza nei confronti della vita raffigurata artisticamente. L’indagine di questa fase sulla base di documenti figurativi o linguistici del tempo costituisce il compito preciso di una scienza della cultura storico-artistica che a tutt’oggi ancora non esiste (*Manet*, 44).

Raffaello, via Raimondi, è il “testo mediatore” per Manet ma è anche un commutatore di energia: attinge all’Antico ma è – a dimostrare ancora una volta l’erronea concezione winckelmanniana dell’arte classica come monolitica – il modello per un’antico che viene plasmato, reinterpretato e reinventato nel Rinascimento. È nell’analisi della sempre mutevole “scelta sentimentale da parte della società” di cui Warburg scrive nel saggio, che si cela la più importante lezione del suo metodo: ancora una volta, tornando alla questione di apertura del primo contributo pubblicato dal giovane Warburg su Botticelli, la domanda è – quale Antico?

Raffael und Manet

Gustav Pauli, edizione a cura di Filippo Perfetti, Giulia Zanon

Raffael und Manet di Gustav Pauli, pubblicato nel 1908 ("Monatshefte für Kunstwissenschaft" Jan./Feb. 1908, voll. 1/2, 52-55) è il saggio nel quale lo storico dell'arte, maestro di Warburg, identifica il modello del *Giudizio di Paride* di Raffaello – perduto ma di cui abbiamo traccia da una incisione di Marcantonio Raimondi – in due antichi rilievi di sarcofagi romani. Nei primi mesi del 1929, l'interesse di Warburg per l'argomento si intensifica per due diversi motivi: il primo è il testo che Warburg inizia a scrivere in occasione del centenario dell'Istituto archeologico tedesco di Roma e che non pronuncerà (gli appunti andranno a confluire nel testo *Manet* 1929), il secondo è la costruzione della Tavola 55 del Mnemosyne Atlas. Rivolgersi a Gustav Pauli, che è per Warburg un "caro vecchio amico", costituisce il primo passo nell'imbastire questo cantiere di lavoro. Presentiamo il testo in edizione digitale e prima traduzione italiana.

Raffael und Manet in einem Atem zu nennen, klingt absurd, etwa so, wie wenn man Petrarca und Gerhard Hauptmann zusammentun wollte. Sie sind sich so fremd, daß man sie nicht einmal in eine Antithese bringen kann. Zwischen den schärfsten Gegensätzen besteht doch immer noch eine gewisse Beziehung – und sei es nur die, daß sie einander widersprechen. Zwischen Raffael und Manet gibt es keine Widersprüche. Sie stehen einander so fern, wie Gestirne, die durch Millionen Meilen des dunkeln Weltenraumes getrennt sind. Aber ebenso wie ein Lichtstrahl fernster Sterne zu uns gelangt, mag es auch wohl geschehen, daß ein Formgedanke, der vor Tausenden von Jahren in einem Menschenhirne aufblitzte, in unserer Zeit wieder neue Gestalt gewinnt. Und das ist hier der Fall. Wenn Raffael an einem Gemälde Manets mitgearbeitet hat, so war seine Rolle nur die des Vermittlers, der dem Spätergeborenen einen antiken Gedanken, einen römischen, vielleicht einen griechischen, zutrug.

Daß Manets *Dejeuner sur l'herbe* eines seiner größten Meisterwerke ist, unterliegt keinem Zweifel. Die Feinheit und Kraft der Malerei läßt sich genießen, nachfühlen, aber nicht kritisieren. Die Komposition als solche zu beachten, ist zwar nicht mehr Mode, wenn man aber das Bild auch in dieser Hinsicht würdigen will, wird man gewiß finden, daß sie ganz besonders angenehm gerundet sei. Wie sich die drei Hauptfiguren in einem elliptischen Umriß zusammenfügen, wobei die Lücke in der Mitte durch den weiblichen Akt in der Ferne ausgefüllt wird, wie das sitzende Mädchen den Ellenbogen auf das Knie stützt, das möchte man beinahe klassisch nennen. Es ist jedenfalls ohne Beispiel in Manets übrigen Bildern. Er komponiert sonst – ich will nicht sagen schlechter, aber zum mindesten anders [1]. Kein Wunder! Denn diese Komposition ist in der Tat klassischen Ursprungs und geht geradeswegs auf eine Zeichnung Raffaels zurück, die Marc Anton gestochen hat – und hinterdrein Marco Dente noch ein zwei-

tes Mal. Schon diese wiederholte Bearbeitung zeugt für den Beifall, den der Entwurf gleich zu seiner Zeit gefunden haben muß.

Es handelt sich um den berühmten Stich des Parisurteils (M. Anton B. 245, 246). Deutsche Gelehrte, Otto Jahn und Anton Springer, haben es uns längst mitgeteilt, daß die Raffaelische Zeichnung, die dem Stich zugrunde liegt, eine der späteren Arbeiten des Meisters, aus den Motiven zweier antiken Sarkophagreliefs zusammengesetzt sei, die sich noch heute in Rom befinden. Beide stellen das Parisurteil dar, und zwar steht das eine Relief, dem die meisten Figuren auf der linken Hälfte der Raffaelischen Komposition entnommen sind, in der Villa Pamfili, das andere, das der rechten Hälfte der Zeichnung zum Vorbild gedient hat, in der Villa Medici [2]. Auf dieser rechten Hälfte sehen wir oben in den Lüften Apoll mit seinem Sonnenwagen, die Dioskuren, Jupiter und Diana dargestellt, unten aber am schilfbewachsenen Ufer eines Gewässers zwei Flußgötter und eine Nymphe. Sie sitzen beieinander, nackt und schön und haben sich nichts zu sagen.

Eben diese Gruppe hat es Manet angetan. Er nahm die beiden Götter, zog ihnen Röcke und Hosen an, versah sie mit Taschenuhren, setzte dem einen ein Barett auf den Kopf und gab ihm statt des Schilfstengels einen Spazierstock in die Hand. Nur das Mädchen ließ er nackt, weil es ihm so wohlgefiel. Das heißt, um es ganz genau zu sagen, er nahm drei Pariser Modelle und ließ sie in den von Raffael vorgezeichneten Stellungen posieren; wobei es sich dann ergab, daß man bei etwas veränderter Haltung bequemer sitze.

Qu'est-ce que cela prouve? Wird mich vielleicht nach berühmtem Muster ein Künstler fragen. Je nun, es beweist nichts Neues, jedenfalls nichts Manet. Um alles in der Welt möchte ich nicht zu den Sykophanten gerechnet werden, die in der Kunst und Literatur nach Plagiaten schnüffeln. Was mit Recht so bezeichnet wird, ist ein kümmerlicher Mundraub am geistigen Eigentum, der von der Geschädigten verfolgt werden mag, im übrigen aber nicht der Rede wert ist. Von Raffael zu Manet gibt es indessen kein Plagiat, so wenig wie bei den Renaissancearchitekten, die ihren Kirchenbauten antike Tempelfassaden und Kuppelräume bearbeiteten, so wenig Plagiat wie bei Shakespeare, der aus den Stoffen italienischer Novellen Dramen schuf. Wenn ein Großer wie Manet sich überlieferter Formen bedient, so schafft er sie zu seinem Eigentum, indem er sie neu gestaltet und bereichert. Er ist dann viel mehr ein Gebender als ein Nehmender. Das Kunstwerk, das Manet in seinem *Dejeuner* geschaffen hat, ist mehr wert als Raffaels Zeichnung und als die antiken Reliefs, die ihm als Vorlage gedient haben.

1. In den *Künstlerlexikon* von H.W. Singer finde ich unter Manets Verdiensten auch "die Befreiung vom Kompositionszwang" aufgezählt.

2. Braun 1841, 215ff.; Jahn 1846, 55ff.; Springer 1883, 122; Thode 1881, 24. Selbstverständlich hat Raffael das antike Vorbild mit aller Freiheit auf seine Art umgestaltet. Insonderheit hat er der Gruppe der Flußgötter nur die allgemeinste Anregung entnommen. In ihrer Fassung auf den Stichen Marc Antons und Marco Dentés ist sie durchaus raffaelisch. Die Nymphe und der Flußgott sind neu erfunden. Merkwürdi-

gerweise sind diese beiden Figuren dann wieder für die Ergänzung eines Reliefs mit dem Parisurteil in der Villa Ludovisi benutzt (Die Nympe im Gegensinne). Cfr. Jahn 1846, Taf. IV, 2.

Raffaello e Manet

Gustav Pauli, traduzione italiana a cura di Chiara Velicogna

Nominare Raffaello e Manet insieme, nella stessa frase, può suonare assurdo, come se si accostassero Petrarca e Gerhard Hauptmann. Sono così estranei l'uno all'altro da non poter essere posti nemmeno in antitesi; perchè anche nella contraddizione tra gli opposti più netti si trova ancora un certo grado di relazione. Ma non ci sono contraddizioni tra Raffaello e Manet: sono distanti come astri separati da milioni di miglia nell'oscuro spazio siderale. Ma, proprio come un raggio di luce proveniente dalle stelle più lontane giunge fino a noi, può accadere che l'idea di una forma, balenata nel cervello dell'uomo migliaia di anni fa, si conquisti una nuova conformazione nel nostro tempo. E si tratta proprio di questo caso. Se Raffaello ha davvero collaborato a un dipinto di Manet, il suo ruolo è stato soltanto quello di un mediatore, che ha trasmesso un'idea antica – romana, o forse anche greca – all'artista nato in un'epoca successiva.

Non vi è alcun dubbio che il *Déjeuner sur l'herbe* di Manet sia uno dei suoi più grandi capolavori. La delicatezza e la potenza del dipinto possono essere apprezzate, ma non criticate. Non è più di moda considerare la composizione in quanto tale, ma se si vuole apprezzare il quadro anche da questo punto di vista, lo si potrà trovare piacevolmente equilibrato. Il modo in cui le tre figure principali si congiungono in un contorno ellittico, con lo spazio vuoto al centro riempito dal nudo femminile in lontananza, e il modo in cui la ragazza seduta appoggia il gomito sul ginocchio si potrebbero quasi definire classici. È in ogni caso senza precedenti nell'opera di Manet. Egli compone non direi peggio ma sicuramente in modo diverso [1]. Non c'è da stupirsi! La composizione è infatti di origine classica e risale direttamente a un disegno di Raffaello, che fu inciso prima da Marcantonio [Raimondi] e poi una seconda volta da Marco Dente. Questa ripetuta rielaborazione testimonia il successo che il disegno doveva riscuotere ai suoi tempi.

Si tratta della ben nota incisione del *Giudizio di Paride* (M. Anton B. 245, 246). Otto Jahn e Anton Springer hanno già da tempo mostrato che il disegno di Raffaello su cui l'incisione si basa è una delle opere più tarde del maestro, elaborata dai motivi di due antichi sarcofagi che si trovano ancora oggi a Roma. Entrambi raffigurano il Giudizio di Paride: un rilievo, da cui sono tratte la maggior parte delle figure della metà sinistra della composizione di Raffaello, si trova a Villa Pamphili, mentre l'altro, che è servito da modello per la metà destra del disegno, si trova a Villa Medici [2]. In questa parte destra vediamo rappresentati in alto Apollo con il suo carro solare, i Dioscuri, Giove e Diana e in basso, sulla riva coperta di canne di uno specchio

d'acqua, due divinità fluviali e una ninfa. Siedono insieme, nudi e belli, e non hanno nulla da dirsi.

Manet dipinse proprio questo gruppo: prese le due divinità, le vestì con gonne e pantaloni, li dotò di orologi da taschino, calcò un berretto in testa a uno di loro e gli diede un bastone da passeggio al posto dello stelo di canna. Lasciò solo la ragazza nuda, perché così gli piaceva. Ossia, per dirla tutta, prese tre modelli parigini e li fece posare nelle posture disegnate da Raffaello, per poi scoprire che una posizione leggermente diversa rendeva più confortevole la seduta.

Qu'est-ce que cela prouve? Un artista me lo potrebbe forse chiedere dopo questo celebre esempio. Beh, non dimostra nulla di nuovo, quantomeno su Manet. Non voglio essere annoverato per nulla al mondo tra i sicofanti che vanno in caccia di plagî nell'arte e nella letteratura. Ciò che viene giustamente definito tale è un misero furto di proprietà intellettuale, che può essere perseguito dalla parte lesa, ma di cui per il resto non vale nemmeno la pena di parlare. Da Raffaello a Manet, tuttavia, non vi è alcun plagio, così come non c'è stato alcun plagio da parte degli architetti del Rinascimento che per le loro chiese hanno adattato le facciate e le coperture a cupola dei templi antichi, e tantomeno non vi è stato alcun plagio da parte di Shakespeare, che ha composto i suoi drammi a partire dal materiale delle novelle italiane. Quando un grande artista come Manet si serve delle forme della Tradizione, le fa proprie, rimodellandole e arricchendole. In questo caso, egli dà molto più che ricevere. L'opera d'arte che Manet ha creato nel suo *Déjeuner* ha un valore aggiunto rispetto al disegno di Raffaello e i rilievi antichi che gli sono serviti da modello.

1. Nel *Künstlerlexikon* di H. W. Singer trova che, tra i meriti di Manet, vi sia anche "la liberazione dalla costrizione della composizione".

2. Braun 1841, 215ss.; Jahn 1846, 55ss.; Springer 1883, 122; Thode 1881, 24. Naturalmente Raffaello ha rimodellato l'antico modello a modo suo. In particolare, dal gruppo delle divinità fluviali, ha tratto solo un'impressione generale. Nel dipinto, che vediamo tramite le incisioni di Marcantonio Raimondi e Marco Dente, il gruppo è assolutamente raffaellesco. La ninfa e il dio del fiume sono elementi di invenzione. Curiosamente, queste due figure vengono poi riutilizzate per ricostruire un rilievo con il Giudizio di Paride nella Villa Ludovisi (La ninfa in senso contrario). Cfr. Jahn 1846, Taf. IV, 2.

Manet's Déjeuner sur l'herbe

Die vorprägende Funktion heidnischer Elementargottheiten für die Entwicklung modernen Naturgefühls

Aby Warburg. Edizione tedesca e traduzione italiana a cura di Maurizio Ghelardi

Nel 1929, in occasione di una *Festschrift* per il centenario dell'Istituto archeologico di Roma, Warburg lavora all'abbozzo di un saggio su Manet, dal titolo *Manet's Déjeuner sur l'herbe. Die vorprägende Funktion heidnischer Elementargottheiten für die Entwicklung modernen Naturgefühls* [Il *Déjeuner sur l'herbe* di Manet. La funzione di modello delle divinità pagane elementari in rapporto alla evoluzione del moderno sentimento della natura]. Si rimanda all'edizione e traduzione a cura di Maurizio Ghelardi, già pubblicata in "Engramma" 165, maggio 2019, 13-47.

Frammenti tra Manet e Mnemosyne

Aby Warburg. Edizione traduzione di Maurizio Ghelardi. Note di commento di Monica Centanni

Nell'Archivio del Warburg Institute [WIA 102.1.2] è conservato un 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*. Si rimanda all'edizione, traduzione a cura di Maurizio Ghelardi, con note di commento di Monica Centanni, già pubblicata in "Engramma" 165, maggio 2019, 49-87.

Bibliografia

Scritti di Warburg

RPA

A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, a cura di G. Bing, tr. it. di E. Cantimori, Firenze 1966.

AWM II

A. Warburg, *Tra antropologia e storia dell'arte*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2021.

GS Tagebuch

A. Warburg, *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, hrsg. von K. Michels und C. Schoell-Glass, Berlin 2001.

Diario romano 1966

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

Einleitung 1929

A. Warburg, *Einleitung, einleitende Worte der Bilderatlas Mnemosyne*, Juni 1929 [WIA III.102.3-4]; erste Version für Geburtstagsatlas, hrsg. von G. Bing, E.H. Gombrich und F. Saxl, 1937 [WIA III.109]; prima edizione digitale A. Warburg, *Mnemosyne. Einleitung. Introduzione al Bilderatlas (1929), nuova edizione critica e traduzione* [WIA 102.1.1], a cura di M. Ghelardi, "La Rivista di Engramma" 138 (settembre/ottobre 2016), 7-26; ora in M. Ghelardi, *Fra antropologia e storia dell'arte*, 199-210.

Manet 1929

A. Warburg, *Manet's "Déjeuner sur l'herbe". Die vorprägende Funktion heidnischer Elementargottheiten für die Entwicklung moderner Naturgefühls, Entwurf, 1928-1929* [WIA III.116]; tr. it. di G. Carchia, *Il "Déjeuner sur l'herbe" di Manet. La funzione prefigurante delle divinità pagane elementari per l'evoluzione del sentimento moderno della natura, "aut aut"* 199-200 (gennaio/aprile 1984), 40-45; ora in, Aby Warburg, *Déjeuner sur l'herbe di Manet. La funzione di modello delle divinità pagane elementari in rapporto alla evoluzione del moderno sentimento della natura*, a cura di M. Ghelardi, "La Rivista di Engramma" 165 (maggio 2019), 13-34; ora in Aby Warburg, *Fra antropologia e storia dell'arte*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2021, 519-536.

Frammenti tra Manet e Mnemosyne

A. Warburg, *Notizien zu Manet und Mnemosyne* [WIA III.102.1.2]; tr. it. di M. Ghelardi, Aby Warburg, *Frammenti tra Manet e Mnemosyne* [102.1.2], con una nota di commento di M. Centanni, "La Rivista di Engramma" 165 (maggio 2019), 49-87.

Riferimenti bibliografici

Braun 1841

E. Braun, *Il giudizio di Paride nella Villa Ludovisi*, "Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica" XIII, 1841, 84-90.

Barale 2010

A. Barale, *Discesa nello spazio misterico e "spaccio delle tenebre": l'ultimo viaggio di Warburg in Italia*, "La rivista di Engramma" 80 (maggio 2010), 5-29.

Centanni 2003

M. Centanni, *L'originale assente. L'invenzione del Laocoonte. Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola 41a*, "La Rivista di Engramma" 25 (maggio/giugno 2003), 29-42.

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), 17-28.

Centanni 2017

M. Centanni, *Appendice. Lettura di Marsilio Ficino, De vita longa I, 5*, in Seminario Mnemosyne (a cura di), *Tre forme di malinconia. Una ricognizione su figure di malinconici, a partire dall'Atlas Mnemosyne*, "La Rivista di Engramma" 144 (aprile 2017), 4-35.

Centanni 2022

M. Centanni, *Warburg e il pensiero vivente*, Dueville 2022.

Cirlot 2017

V. Cirlot, *Zwischenraum/Denkraum. Oscillazioni terminologiche nelle Introduzioni all'Atlante di Aby Warburg (1929) e Ernst Gombrich (1937)*, "La Rivista di Engramma" 151, novembre-dicembre 2017, 121-146.

Damisch [1992] 2011

H. Damisch, *Le Jugement de Pâris. Iconologie analytique*, Paris 2011.

Ehrhart 1987

M.J. Ehrhart, *The Judgement of the Trojan Prince Paris in Medieval Literature*, Philadelphia 1987.

Forschungsgruppe Mnemosyne 2016

Forschungsgruppe Mnemosyne (hrsg. von R. Ohrt), 8. Salon, *Baustelle 8.5 Tafel 55*, in *Baustelle 1-13. Aby Warburg. Mnemosyne Bilderatlas. Rekonstruktion – Kommentar – Aktualisierung*, box 2016/2017, Kartoffelverlag, Universal-futur-Bitch-press, Hamburg-Karlsruhe ZKM – Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe 2016.

Ghelardi 2019

M. Ghelardi (a cura di), *Aby Warburg, Déjeuner sur l'herbe di Manet. La funzione di modello delle divinità pagane elementari in rapporto alla evoluzione del moderno sentimento della natura*, "La Rivista di Engramma" 165 (maggio 2019), 13-34; ora in *Aby Warburg, Fra antropologia e storia dell'arte*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2021, 519-536.

Ghelardi, Centanni 2019

M. Ghelardi, M. Centanni (a cura di), *Frammenti tra Manet e Mnemosyne*, "La Rivista di Engramma" 165 (maggio 2019), 49-87.

Jahn 1849

O. Jahn, *Las über die ephesischen Amazonenstatuen*, "Berichte über die Verhandlungen der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig" II, 1849, 55s.

Latsis 2015

D. Latsis, *The afterlife of antiquity and modern art: Aby Warburg on Manet*, "Journal of Art Historiography" 13 December 2015, 1-28.

Loewy 1896

E. Loewy, *Di alcune composizioni di Raffaello ispirate a monumenti antichi*, "Archivio storico dell'arte" ser. II, II/IV, 1896, 241-254.

Manet Ausstellung 1928

Edouard Manet. Gemälde, Pastelle, Aquarelle, Zeichnungen, Ausstellungskatalog, 6. Februar bis 18. März 1928, Galerie Matthiesen, Berlin 1928.

Pauli 1908

G. Pauli, *Rafael und Manet*, "Monatshefte für Kunstwissenschaft" Jan./Feb. 1908, voll. 1/2, 52-55.

Pinotti 2013

A. Pinotti, *Archéologie des images et logique rétrospective. Note sur le «Manétisme» de Warburg*, "Images Re-vues" 4, 2013, 1-17.

Seminario Mnemosyne 2004

Seminario Mnemosyne, coordinato da M. Centanni, *La ninfa di Manet: deduzioni formali e ispirazione tematica*, "La Rivista di Engramma" 36 (ottobre 2004), 13-16.

Seminario Mnemosyne 2016

Seminario Mnemosyne (a cura di), *Figure della Malinconia attraverso l'Atlante della memoria. Galleria ragionata delle immagini del Bilderatlas*, "La Rivista di Engramma" 140 (dicembre 2016), 11-52.

Seminario Mnemosyne 2021

Seminario Mnemosyne, *Il passo della Ninfa fiorentina. Lettura interpretativa di Mnemosyne Atlas, Tavola 46*, "La Rivista di Engramma" 182 (giugno 2021), 51-196.

Springer 1883

A. Springer, *Raffaël und Michelangelo*, Leipzig 1883.

Thode 1881

H. Thode, *Die Antiken in den Stichen Marcantons, Agostino Venezianos und Marco Dentés*, Leipzig 1881, 24s.

Vasari 1568

G. Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, et architettori, scritte et di nuovo Ampliate da M. Giorgio Vasari Pittore et Architetto Aretino, co' ritratti loro et con le nuove vite dal 1550 insino al 1567*, Firenze 1568.

Wedepohl 2014

C. Wedepohl (ed. and annotated by), A. Warburg, *Manet and the Italian Antiquity*, introduced, ed. and annotated by C. Wedepohl, "Bruniana & Campanelliana" 20/2 (2014), 455-476.

Wind [1958] 1985

E. Wind, *Misteri pagani del Rinascimento*, trad. di P. Bertolucci, Milano 1985.

Zanon 2022

G. Zanon, *Zooming Mnemosyne. Notes on the Use of Detail in the Mnemosyne Atlas*, "La Rivista di Engramma" 191 (aprile/maggio 2022), 15-47.

English abstract

In this contribution Filippo Perfetti and Giulia Zanon present the result of the research of Seminario Mnemosyne on Mnemosyne Atlas, Panel 55, *The Judgement of Paris: Rise and Fall of the Gods*. Starting from Warburg's texts, this essay aims to reconstruct the genealogy that, from the Roman sarcophagi representing the Judgement of Paris, leads to Manet's *Déjeuner sur l'herbe*, passing through Marcantonio Raimondi's engraving *Judgement of Paris* from Raphael's lost original. This reading opens up to fundamental issues in Warburg's thought, such as the study of clothing as a symptom of a certain historical era and the warburgian concept of *Pathosformel*.

keywords | Manet; Raffaello; Judgement of Paris; Ethosformel; Villa Medici; Villa Pamphili; Villa Ludovisi.

*La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.
(v. Albo dei referee di Engramma)*

*The Editorial Board of Engramma is grateful to the colleagues – friends and scholars – who have double-blind peer reviewed this essay.
(cf. Albo dei referee di Engramma)*



la rivista di **engramma**
ottobre/novembre **2023**

206 • Dürer, Rembrandt, Manet. Warburg Manebit!

Editoriale

Ada Naval, Giulia Zanon

Mnemosyne esposta | Venezia, 24-27 febbraio 2023

Warburg Manebit! Dürer • Rembrandt • Manet

Progetto per una mostra

Seminario Mnemosyne

Studiare Mnemosyne, a latere della mostra

“Warburg Manebit!”

L’epigrafe MNHMOΣYNH di Fritz Schumacher

per la KBW

Giacomo Calandra di Roccolino

Le alternative del Moderno, Raffaello e Manet

Filippo Perfetti, Giulia Zanon

Drammaturgia dell’azione sospesa

Lucamatteo Rossi

Nota sulla posizione di Melencolia I di Albrecht Dürer

nelle diverse redazioni del Mnemosyne Atlas

Ilaria Grippa

Ernst H. Gombrich, Geburtstagsatlas

für Max M. Warburg (5 giugno 1937)

Seminario Mnemosyne

Dal Geburtstagsatlas, Introduzione alle Tavole XX-XXVII

e Scheda di Tavola XXIV

Seminario Mnemosyne

Geburstagsatlas by Ernst H. Gombrich (1937)

Seminario Mnemosyne

**Mnemosyne esposta | Firenze, 19 settembre /
10 dicembre 2023**

**“Una rivisitazione warburghiana delle Gallerie
degli Uffizi”**

Gerhard Wolf, a cura di Giulia Zanon

“Firenze, dove si avverte la densità della storia”

Marzia Faietti, a cura di Ada Naval, Giulia Zanon

**Four questions about the state of Warburgian
studies today**

Claudia Wedepohl, curated by Ada Naval

Bildkritik a Firenze

Giovanni Targia

Presentazioni

**Un nuevo paso para los estudios sobre Warburg
en español**

Monica Centanni, Ada Naval

**Warburg and the Warburgkreis through
a Magnifying Glass**

Dorothea McEwan, curated by Seminario Mnemosyne

Warburg and Nijinsky. A missed encounter

Dorothee Gelhard, curated by Seminario Mnemosyne

La modernità di un antimoderno

Maurizio Ghelardi, a cura di Filippo Perfetti