

## Aby Warburg e il dramma barocco

Claudia Cieri Via

I rapporti documentati e documentabili fra Aby Warburg e Walter Benjamin sono oramai stati definiti e riducibili alla scarsa corrispondenza e al dichiarato interesse di Benjamin per lo studio di Aby Warburg su Lutero e sui saggi dedicati alla malinconia anche da parte di Karl Giehlow, di Erwin Panofsky e di Fritz Saxl<sup>1</sup>. Ma al di là di possibili contatti fra i due studiosi, peraltro molto diversi fra loro come emergerà anche dalle scelte ideologiche di Benjamin rispetto ad Aby Warburg, si possono tuttavia riscontrare delle assonanze teoriche sia nella struttura delle loro opere più originali e significative, *l'Atlante della Memoria* e i *Passagen-Werk*, sia nell'adozione del frammento come linguaggio concettuale. Scrive in proposito Benjamin nella *Premessa gnoseologica* allo *Ursprung des deutschen Trauerspiels*: «Il valore dei frammenti di pensiero è tanto più decisivo quanto meno essi fanno commisurarsi immediatamente con la concezione di fondo, e da esso dipende lo splendore della rappresentazione nella stessa misura in cui quello del mosaico dipende dalla qualità del vetro fuso» (Benjamin [1928]). Pertanto forse non è solo una coincidenza la scelta da parte dello studioso berlinese di inserire una citazione in esergo alla «premesse gnoseologica» tratta dai *Materiali sulla storia dei colori* di Goethe che echeggia il famoso motto di Aby Warburg: «Il buon dio sta nel dettaglio».

Poiché nel sapere come nella riflessione non si può mettere insieme un tutto ...noi dobbiamo pensare la scienza come un'arte se da essa ci aspettiamo un genere qualsiasi di totalità. E questa non dobbiamo cercarla nel generale, nel ridondante, bensì come l'arte si rappresenta sempre tutta in ogni singola opera d'arte così la scienza dovrebbe pure ogni volta dimostrarsi in ogni singolo oggetto trattato. (Goethe [1907]: 140)

Ancora un interessante terreno di indagine per ambedue gli studiosi è il problema del barocco. Un tema molto discusso fra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, come attestano gli studi di Heinrich Wölfflin e di Alois Riegl, affrontato da Aby

<sup>1</sup> Cfr., a proposito, Kemp (1982); Schiavone, (2001); Pinotti (2003); Rampley (2008); Barale (2009).

Warburg nel corso della sua vita, ma solo negli ultimi anni messo a fuoco, e più ampiamente discusso da Walter Benjamin in particolare nella sua tesi di "Habilitation" sull'*Origine del dramma barocco tedesco*.

Il termine "barocco" ricorre già nei Frammenti giovanili di Aby Warburg, nei *Grudlegende Bruchstücke*, dove lo studioso traccia uno *Schizzo per alcune tesi di psicologia artistica*. Negli aforismi dell'autunno del 1890 sulla *Storia dell'ideale del bello* annota a margine: «in questa forma mi si rappresentò per la prima volta lo studio sull'elemento barocco nel primo Rinascimento. Chiarii in questo senso i miei progetti una volta a Schmarsow...»<sup>2</sup>.

Al barocco dunque Aby Warburg conferirà un'articolata valenza attributiva in termini stilistici per lo più in rapporto o in contrapposizione al Rinascimento: alla *concinnitas* albertiana, quale requisito della bellezza ideale, la tendenza al movimento che caratterizza il «Panneggio fiorentino Verso il Barocco», che connoterà alla fine degli anni Novanta la contrapposizione fra Leonardo e Botticelli.

Leonardo fu l'unico capace di rappresentare il riflesso esterno della vita interiore in una rappresentazione più alta, senza manierismo di tratto, e senza scadere in quella agitazione motoria di tipo barocco, fattore snaturante che già dalla metà del XV sec. minacciava l'arte fiorentina. (WIA, III, 49.1, *Leonardo*)

Le immagini all'antica riproposte dagli artisti fiorentini, come Botticelli o Pollaiuolo, infatti rispondevano, attraverso una «meccanica ripetizione dei motivi di un movimento intensificato», a quel rigoglio ornamentale supplementare che inaugurava «la tendenza degli artisti troppo arrendevoli» e dava vita all'arte barocca. «C'è una sorta di corrente sotterranea barocca nell'arte fiorentina della seconda metà del secolo XV. Essa ha origine negli scultori formati come orafi» (Warburg [1932])<sup>3</sup>.

Tali riflessioni portarono Aby Warburg a discutere sul concetto di ornamento, entrando nel dibattito molto vivace sul tema che coinvolgeva in quegli anni, fra fine Ottocento e inizio Novecento, filosofi, scienziati, teorici, architetti: da Gottfried Spencer a Alois Riegl a Adolph Loos. Ma negli appunti degli anni Novanta Warburg già introduceva quella dimensione polare – poi formulata nel 1914 in rapporto al pensiero di Nietzsche

<sup>2</sup> Warburg Institute Archive, III, 43, *Grudlegende Bruchstücke*, 1. Nov. 96. Berlin, Jägerstr. 6 August (d'ora in poi WIA). August Schmarsow, conosciuto in occasione del suo viaggio a Firenze del 1888, divenne uno dei suoi riferimenti proprio sul problema della rappresentazione e dell'espressione.

<sup>3</sup> Cfr. anche Warburg (1987); Gombrich (1971).

come un'erma bifronte con Apollo da una parte e Dioniso dall'altra – che trova espressione nell'«armonico Raffaello» e nel «sublime Michelangelo»<sup>4</sup>.

Una più ampia riflessione sul “barocco”, rimasta incompiuta, caratterizzerà gli anni Venti dopo il ritorno da Kreuzlingen. Negli appunti dedicati alla mostra sulle *Metamorfosi* di Ovidio del 1927 Aby Warburg afferma in maniera lapidaria: «L'arco è l'antenato del barocco» (WIA, III, 97, *Ovid Austellung*). In questo aforisma un elemento tipologico si carica di senso per introdurre ancora una volta il tema cardine della sua speculazione: il “Nachleben der Antike” nelle epoche post-classiche. Ma come sopravvive l'antico nell'arte barocca? L'arco, come forma concettuale, espressiva dell'antichità romana, è un *topos* che Warburg aveva introdotto in occasione del suo soggiorno a Roma nel 1912, quando accanto allo stile espressivo pieno di temperamento delle immagini in movimento derivate dai sarcofagi antichi che esprimevano il pathos tragico dei miti greci, Warburg poneva le sculture trionfali che rivelavano il pathos “imperatorio” della vita eroica romana.

L'impatto con i modelli dell'antichità romana dovette essere molto forte legandosi a quella visione “tettonica” che Warburg andava concretizzando a contatto con l'arte e le teorie di Adolf von Hildebrand (*Il problema della forma*, 1893) e con la struttura intellettuale di Jacob Burckhardt. Infatti, attraverso l'osservazione dei monumenti e delle vestigia dell'antichità romana, l'interesse di Aby Warburg per il tema trionfalistico si fa sempre più pressante ed incisivo.

Al trionfo Aby Warburg ha dedicato la sua riflessione teorica impostata sulla dialettica fra vincitori e vinti che risale già ai suoi primi studi archeologici dedicati ai rilievi del Theseion con la lotta fra i centauri e i lapiti per arrivare a guardare l'antichità romana nel suo simbolo più significativo: l'arco di Costantino. Al monumento antico Aby Warburg dedicherà la tavola 7 del suo *Atlante della Memoria*, dove la polarità del trionfo romano è giocato fra il pathos del vincitore e la sottomissione del vinto. Sull'immagine dell'arco di Costantino si apre il saggio del 1914, *L'Ingresso dello stile ideale anticheggiante*, che conclude la prima fase degli studi di Aby Warburg dedicati soprattutto all'arte fiorentina e al tema del *Nachleben der Antike*. Fu proprio davanti all'Arco di Costantino che Warburg deve aver incominciato a riflettere su un antico diverso dalle forme in movimento che aveva rintracciato nel linearismo pittorico dei dipinti di Botticelli o piuttosto dei rilievi di Agostino di Duccio o delle nervose sculture di Pollaiuolo. Proprio a proposito dell'arte di questi artisti, i quali nel riattivare i modelli antichi avevano sconfinato nell'or-

<sup>4</sup> Warburg Institute Archive, III, 43, *Grundlegende Bruchstücke*, 6.IX.1990.

namento, là dove la forma eccede il contenuto, Warburg aveva introdotto l'uso del termine barocco ad indicare una connotazione stilistica piuttosto che un periodo storico-artistico, come rileva nel manierismo ornamentale di Botticelli, o nella retorica dei muscoli degli dei e degli eroi della scultura di Antonio Pollaiuolo che «conduce vicinissimo al limite di un barocco manierismo del linguaggio mimico svuotato di ogni profonda comprensione delle radici tragiche dei modelli antichi» (Warburg [1987]: 296). In nota al saggio del 1914 Warburg scrive: «Differenza: nel Barocco si trova l'azione transitoria, nell'Antichità il momento della premura contemplativa, vale a dire della "coscienza", ossia la consapevolezza del momento tragico» (Warburg [2004]: 658).

Nel saggio del 1914 dunque Aby Warburg mette a confronto i rilievi dell'arco di Costantino con il grande affresco della scuola di Raffaello dedicato all'imperatore romano nella sala dell'appartamento pontificio in Vaticano. Dall'analisi e dal confronto fra le opere – dai modelli antichi alla loro rielaborazione e riattivazione in età rinascimentale – Aby Warburg mette a fuoco ed intreccia i diversi livelli di lettura: da quello stilistico-espressivo e patetico legato alla sopravvivenza dell'antico nella rappresentazione del movimento e della gestualità nell'arte rinascimentale, a quello contenutistico e ideologico. Così Warburg descrive l'affresco nella sala di Costantino:

La scena principale propriamente tragica è recitata perfettamente dai personaggi del rilievo traiano sull'Arco di Costantino, che oggi noi abbiamo seguito nella sua ascesa da forza formatrice dello stile fino a questo suo apice. La struttura e il carattere drammatico della battaglia devono l'avvincente grandezza retorica del loro stile ideale alla rinascita dell'Antichità classica così come essa era interpretata dall'alto Rinascimento. (Warburg [2004]: 583-683, in part., p. 672)

Lo stile trionfale romano era stato considerato da Warburg nel saggio del 1914 quale apice della sopravvivenza dell'antico nell'arte del maturo Rinascimento, quando «i superlativi del linguaggio gestuale, fino allora banditi, costituivano dunque la risorsa più idonea a cui era possibile ricorrere in un'epoca che lottava per un'espressione più libera in senso proprio e figurato» (Warburg [2004]: 676).

Solo più tardi, sulle orme di Jacob Burckhardt che nella sua *Età di Costantino* aveva sferrato un attacco all'arte barocca, Aby Warburg leggerà in tale stile «trionfalistico imperatoriale romano» quella forma degenerativa, rispetto all'arte classica del primo Rinascimento: Scriveva Warburg nel 1929: «La Battaglia di Costantino di Piero della Francesca ad Arezzo – che per l'intima commozione umana aveva scoperto una nuova grandezza di forma espressiva antiretorica, fu per così dire calpestata sotto gli zoccoli dell'onda

selvaggia che con il pretesto della vittoria di Costantino poté irrompere al galoppo sulle pareti delle Stanze» (Warburg [2006]: 808).

Tale stile, espressione di un' ideologia di potere, condurrà all'arte barocca, cui Warburg opporrà una esigenza etica – già annunciata nel saggio del 1914 con riferimento al concetto di quiete grandezza di Winckelmann – tutta implicita nella dialettica fra vincitori e vinti che informa anche la *Strage degli innocenti*, l'affresco di Ghirlandaio a Santa Maria Novella<sup>5</sup>: «L'attenzione nei confronti del problema dell'influsso dell'antico ci permetterà di dimostrare in questa sede che lo stesso Domenico Ghirlandaio non poté sottrarsi alle esigenze di una simile capacità espressiva idealmente accentuata. Tant'è che anche lui cominciò ad utilizzare motivi tratti dalla scultura antica per giungere ad una trasformazione stilistica che fosse in grado di intensificare il movimento delle sue figure» (Warburg [2004]: 586-587). Tali figure avevano dovuto apprendere «il loro stile espressivo pieno di temperamento "all'antica" dai sarcofagi autenticamente antichi, ma anche dalle sculture trionfali, giacché i primi esprimevano il pathos tragico dei miti greci, le seconde rivelano il pathos imperatorio della vita eroica romana» (Warburg [2004]: 586-587).

Questa doppia matrice dell'antichità conferisce forza patetica ed espressiva alle figure coinvolte in una tragedia dove la brutalità e gli affetti si intrecciano, dando luogo a quella «baruffa bellissima» così definita da Giorgio Vasari nella *Vita* dell'artista. Scrive Warburg in proposito:

Nell'affresco Ghirlandaio fece un uso ancora più drastico delle formule di pathos dell'arco di trionfo romano. [...] Di fronte ad un arco di trionfo avviene la mischia furibonda tra le madri e i soldati carnefici. Il pittore rivela qui un temperamento tipico di altri artisti, istillando ad uomini e madri il pathos dell'arco trionfale. [...] Anche a questo proposito non si tratta però di determinare un singolo debito archeologico: l'aspetto essenziale è che qui il primitivo Quattrocento che apprezziamo così tanto per la sua ingenua quiete precipita riguardo al linguaggio gestuale nel più esteriore stile barocco e ciò sotto esplicita responsabilità dell'arte pagana dei progenitori, si potrebbe dire «con la licenza degli anteriori». (Warburg [2004]: 656)<sup>6</sup>

Dopo gli anni fiorentini e l'incontro con l'antichità romana Warburg dunque circoscrive il tema della sopravvivenza dell'antico in termini stilistici al nodo problematico che

<sup>5</sup> All'affresco del Ghirlandaio con la *Strage degli Innocenti* è dedicata la tavola 45 dell'Atlante della Memoria.

<sup>6</sup> Su Ghirlandaio vedi anche Warburg, *Die Stilwandlung in der florentinischen Malerei. Il Ghirlandaio*, WIA, III, 75.5; Id., *L'antico romano nella bottega di Ghirlandaio*, 19.01.1929, tenuta alla Biblioteca Hertziana a Roma il 19 gennaio del 1929, in Warburg (2006): 829-874.

investe l'antico nella sua doppia valenza di eredità greca e romana in rapporto all'arte del Rinascimento maturo, fra il realismo quattrocentesco e l'enfatico stile barocco che porta lo studioso a leggere anacronisticamente l'affresco con la strage degli innocenti di Ghirlandaio alla luce della poesia di Giovan Battista Marino che «è giustamente ritenuta il florilegio di quell'enfatico stile barocco che si esaurisce nella più crassa elaborazione di violenze e stati di eccitazione umani» (Warburg [2004]: 658).

Nella *Premessa gnoseologica al Dramma barocco tedesco* Walter Benjamin interviene sulla letteratura barocca tutta intenta alla ricerca di un suo stile, citando il contemporaneo Victor Manheimer: «Interiormente vuoti e nel più profondo sconvolti, esteriormente assorbiti da problemi tecnici e formali – che sulle prime sembravano concernere pochissimo le questioni esistenziali dell'epoca – tali erano quasi tutti i poeti barocchi». «I prodotti di questa letteratura – continua Benjamin – non sorgono tanto dalla vita della comunità: piuttosto essi cercano di dissimulare attraverso la forzatura della maniera, la mancanza di prodotti validi nell'ambito della scrittura. Perché il barocco è un'epoca meno contrassegnata dal vero e proprio esercizio dell'arte che non da un incontenibile volere artistico. E così è sempre nelle cosiddette epoche di decadenza». In proposito Walter Benjamin fa riferimento al *Kunstwollen* di Riegl: «Per questo Riegl scoprì questo termine proprio nell'arte tarda dell'impero romano», col quale condivide una storicità dell'immagine nel suo carattere veicolante, dimostrando una fondamentale connessione fra forma ed espressione culturale e modi di percezione.

Il problema della forma e dunque dello stile in termini di linguaggio espressivo, che aveva caratterizzato gli studi di Warburg dei primi anni del Novecento, trova una certa assonanza nelle considerazioni di Walter Benjamin sull'attualità del barocco, in seguito al crollo della cultura classica tedesca. A ciò – scrive il filosofo berlinese – si aggiunge la ricerca di uno stile estremamente elaborato nel linguaggio, di uno stile atto a farlo apparire all'altezza del tumulto degli eventi del mondo e caratterizzato dalla «abitudine a congiungere un blocco di aggettivi col soggetto, come Grosstanz, Grossdich, che sono vocaboli barocchi. E ovunque neologismi. Attraverso molti di essi si esprime la ricerca di un nuovo pathos». Tale elaborazione sul problema dello stile in termini linguistici ci rimanda all'uso dei comparativi e dei superlativi da parte di Warburg derivati dal comparativismo linguistico a indicare quelle forme di diversificate intensità espressiva delle immagini elaborate nei suoi appunti sulla *Ricerca di una fenomenologia della trasformazione dello stile nel XV secolo come fenomeno di comparazione*<sup>7</sup> del 1906-1908. Qui si

<sup>7</sup> WIA, III. 72.1.1, *Versuch einer Phänomenologie des Stilwandels im 15. Jahrhundert als Comparationserscheinung*, 1906-07.

trovano tracciati alcuni schemi che attivano un processo comparativo fra le immagini con riferimento alla linguistica comparativa e in particolare all'opera di Hermann Osthoff.

L'autore – come ha ricordato Saxl – ha dimostrato nella sua opera *Vom Suppletivwesen der indogermanischen Sprachen* (Heidelberg, 1899) che proprio nell'esprimere l'accrescimento anche nei nostri linguaggi si sono conservati degli arcaismi, un fenomeno che egli definisce "suppletivo". La semplificazione dei linguaggi evoluti rispetto a quelli primitivi, con la sostituzione di una sistematica concettuale, trova delle eccezioni nei casi in cui l'accrescimento, funzionale ad una maggiore intensità emotiva di un termine, è determinato da una diversa radice (ad esempio per l'aggettivo *bonus*, la forma comparativa *melior*, e quella superlativa *optimus*), tale ricchezza espressiva, indicata dall'accrescimento, si mantiene anche nel linguaggio più evoluto (Saxl [1932]: 429).

Dopo la prima guerra mondiale e il ritorno da Kreuzlingen, Warburg riaffronta il tema della sopravvivenza dell'antico, della degenerazione delle forme tardo rinascimentali per introdurre il Rinascimento del XVII secolo nell'epoca di Rembrandt. Qui Warburg concepisce il barocco non in termini di evoluzione o di derivazione dall'ultima fase del tardo Rinascimento, ma piuttosto come una significativa interazione con il Rinascimento. La scarsa teorizzazione di Warburg su questo tema non ci impedisce di cogliere nelle sue riflessioni l'eco del pensiero di Riegl nelle formulazioni presenti nella *Genesi dell'arte barocca a Roma* (*Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, 1908) e nel *Ritratto di gruppo olandese* (*Das holländische Gruppenporträt*, 1902). Per Riegl il barocco è interessante come sito di conflitto fra due opposti *Kunstwollen*, il soggettivismo dell'arte del Nord e l'obiettivismo dell'arte italiana. Il fondamentale carattere del barocco è detenuto dalle sue contraddizioni; da una parte mantiene l'enfasi dell'arte italiana sulla rappresentazione narrativa ma dall'altra parte tenta di rappresentare il suo aspetto soggettivo.

Nel saggio dedicato a Rembrandt, Warburg riflette proprio su questa dialettica mettendo a confronto l'arte di Antonio Tempesta ora narrativa ora enfatica rispetto al "soggettivismo" dell'arte di Rembrandt che nel *Claudio Civile* – il dipinto eseguito per il Municipio di Amsterdam e ora al National Museum di Stoccolma – ripropone quell'attenzione al ritratto di gruppo che lega l'individuale al mondo, secondo le riflessioni avanzate in proposito da Riegl ne *Il Ritratto di gruppo olandese*. Come per Riegl anche per Warburg la differenza storica fra Rinascimento e Barocco viene individuata nel contrasto geografico fra l'arte italiana e l'arte del nord. Ma le riflessioni di Aby Warburg in proposito tendevano ad una composizione fra le due tradizioni attraverso quel concetto di "polarità"

espresso nel suo saggio *La posizione dell'artista nordico e dell'artista meridionale nei confronti dei soggetti delle opere d'arte* del 1922:

Se l'artista del sud convive più sensualmente con la sua atmosfera radiosa, noi nordici avvertiamo immediatamente la commovente interiorità di Rembrandt il cui mondo doloroso non è sempre eroico, ma è spesso umano e interiore, poiché l'eroismo comporta durezza e freddezza.

Il dipinto di Rembrandt dunque, nel superamento della narrazione dell'episodio e a vantaggio di un'essenzialità e densità dell'immagine, s'impone nella sua espressività sull'osservatore nell'istante di sospensione temporale caricata di una forte emotività visiva e simbolica potenziata dalla posizione frontale del tavolo intorno al quale si dispongono i congiurati in una sorta di ritratto di gruppo. Tale composizione, che ha il suo modello nell'*Ultima Cena* di Leonardo da Vinci, definito da Warburg stesso come l'episodio più carico di drammaticità, è focalizzata sull'incrocio delle spade investite da un'intensità luminosa, in modo tale da spingere in primo piano l'atto simbolico, il patto di alleanza, carico di tutta la portata ideologica e contenutistica della ritualità del popolo batavo, espressa attraverso una tecnica compositiva e materica di "barbara energia" (Schama [2000]). Accolto il significato ideologico del ruolo di *Claudio Civile*, riattivato nella figura

di Guglielmo di Orange sulla scorta dei versi del poeta olandese Joost van Vondel, Warburg si concentra sull'arte di Rembrandt e sul suo valore etico in contrapposizione al trionfalismo romano rappresentato ed espresso dalle intenzionalità celebrative della decorazione per il Municipio di



Amsterdam informata all'arte di Antonio Tempesta (Cieri Via [2011]).

L'interesse di Warburg per questo dipinto dunque coniugava l'interpretazione del soggetto del giuramento di *Claudio Civile* da parte di Rembrandt alla forma artistica. Diversamente dagli artisti italiani come Tempesta o dai loro epigoni nordici del XVII secolo, Rembrandt prende le distanze da ogni forma di barocco trionfalismo che esalta il vuoto movimento o l'eccessivo pathos orgiastico dell'azione: «La nuova concretezza di Rem-

brandt – scriveva Warburg in proposito – oltrepassa la vuota *Pathosformel* classica che, proveniente dall'Italia del secolo XVI, dominava i superlativi del linguaggio gestuale europeo».

La riflessione critica di Walter Benjamin sul dramma barocco tedesco del XVII secolo, enunciata nella premessa gnoseologica, è impostata proprio sulla diversa accezione del *Trauerspiel* rispetto alla tragedia antica e sulla presa di distanza dallo spirito classico del Rinascimento; lo stile poetico del dramma tedesco è piuttosto barocco anche se con ciò non si pensa soltanto alla ridondanza e al sovraccarico, e si intende invece di risalire ai profondi principi della composizione e alla struttura allegorica della letteratura del Seicento:

Il dramma del barocco tedesco appariva così come un'immagine sfigurata dell'antica tragedia. In questo schema tendeva ad articolarsi senza difficoltà ciò che in quelle opere, risultava urtante e anzi barbarico a un gusto raffinato. L'intreccio intessuto intorno alle azioni dei capi e dello stato sostituiva l'antico dramma regale, la ridondanza il nobile pathos dei greci e il sanguinoso scioglimento finale la catastrofe tragica. Così il dramma barocco si proponeva come un goffo Rinascimento della tragedia [...]. Il dramma barocco considerato come dramma del Rinascimento si presenta nelle sue opere più rilevanti inficiato da altrettanti obbrobri stilistici. (Benjamin [1928])

In apertura del saggio su Rembrandt e il Rinascimento del XVII secolo Warburg scrive: «L'antichità pagana, per come c'è stata tramandata in parola e immagine, dava e dà alla cultura europea, dalla fine dell'Antichità, le fondamenta della sua civilizzazione. Da questa eredità antica possiamo scoprire, attraverso un'analisi psicologica e comparativa, le tendenze alla selezione e al cambiamento nel tempo. [...] Questo metodo dovrebbe essere applicato [...] all'epoca di Rembrandt» (Warburg [2006]: 517).

Il tema trionfalistico quale sopravvivenza dell'antico in stile e in immagini si trasforma nelle pagine della conferenza su Rembrandt, come nelle immagini delle tavole che illustravano, in un linguaggio ora lirico ora satirico, ora ludico atto ad esprimere l'eredità culturale del popolo olandese attraverso l'affermazione della propria origine batava, nelle sue manifestazioni legate alla cultura popolare, alle feste, alle entrate trionfali quali forme di sopravvivenza di ritualità antiche. Con riferimento al *Ramo d'oro* di Frazer, Warburg indicava la via che permetteva di cogliere «la duplice tragicità della regalità originaria in quanto polarità inerente alla sua forma primitiva» (Warburg [2006]: 577).

A tale polarità del sovrano fa riferimento Walter Benjamin a proposito del dramma barocco con riferimento ora al principe ora al buffone ora al tiranno ora al martire: «Il tiranno e il martire sono nel barocco le teste di Giano di chi è incoronato. Sono le elabora-

zioni barocche, necessariamente estreme dell'essenza regale» (Benjamin [1928]; cfr. anche Lessing [1893]).

È dunque proprio questa dimensione etica, popolare e a volte ironica, che Warburg riconduce al mondo nordico, ad arginare quel trionfalismo "barocamente" arrogante della tradizione romana, sopravvissuta nelle forme dell'arte rinascimentale e barocca. che si gioca sulla polarità fra sacrificio e trionfo. «La poesia tragica – scrive Benjamin nel capitolo *Dramma e Tragedia* – si basa sull'idea del sacrificio»; a questo Benjamin sostituisce il martirio nel dramma barocco, all'eroe tragico dunque sostituisce il martire.

Al sacrificio umano Warburg dedicherà alcune tavole della mostra dedicata alle *Metamorfosi* di Ovidio che contengono in nuce le sue riflessioni sulla tragedia antica e sul dramma moderno, sul *Trauerspiel*, in quanto rappresentazione del lutto, attraverso il tema della morte sacrificale e del lamento funebre. Qui come nelle successive tavole illustrative della conferenza su Rembrandt Warburg propone una nuova polarità fra i sacrifici di Polissena e di Ifigenia e la cerimonia delle spade con l'elevazione sullo scudo del trionfatore in cerimonie di glorificazione. La cerimonia delle spade praticata in Inghilterra fino al XIX secolo e chiamata *morris dance* comportava l'adorazione del sovrano tramite una danza in cerchio che culminava nell'esecuzione della figura del folle che poi veniva fatto resuscitare, secondo un rituale di cui Warburg indaga le diverse manifestazioni ed espressioni: dalla tragedia antica alla quale aveva già fatto riferimento per gli Intermezzi del 1589, alle danze Hopi alle danze in circolo contemporanee dell'Europa orientale, al fantoccio di Goya ai più recenti riti di iniziazione.

Nel dipinto di Stoccolma al di là di ogni azione trionfalistica, Rembrandt si concentra sul momento che precede la battaglia caricando l'immagine di Claudio Civile di tutta quella tensione determinata dalla vendetta del suo popolo nei riguardi dei Romani, cui si lega l'affermazione della propria identità nazionale e dunque della propria dignità. Tale momento fortemente drammatico e carico di *pathos* permette a Warburg di evocare un personaggio del mondo antico: Medea, che con la spada sguainata medita sull'uccisione dei suoi figli, come è raffigurata nella pittura antica di Ticomaco.

Warburg dunque accosta il dipinto di Rembrandt ai modelli antichi e rinascimentali riattivati, nell'ottica della cultura nordica, da un punto di vista sia formale sia contenutistico: questi contribuiscono all'invenzione di quella straordinaria rappresentazione del Claudio Civile, non un eroe tragico ma un eroe silenzioso, un martire che recepisce sia il *pathos* drammatico e la solennità dell'evento sia la tensione interiore dell'attesa e della riflessione che precede l'azione e ha il suo modello nella tragedia antica e nel dramma moderno, in Medea e in Amleto.

Quegli artisti che richiedono al loro pubblico di corrispondere a una disperata concentrazione di energie mentali di fronte ad un futuro pericoloso e incerto e di provare compassione per gli eterni problemi di Amleto (il principe melanconico di Shakespeare) per il conflitto della coscienza fra moti riflessi e comportamenti riflessivi (così come sono incarnati nell'appello morale della Medea e del Claudio Civile trasformati in immagini di un culto etico) quegli artisti rischieranno sempre di essere respinti dai produttori del trionfale consenso accordato al presente. Ma il giorno della resurrezione finì col sorgere per quanti lo andavano cercando, così per l'esitante Medea creata da Lessing come anche per il Claudio Civile di Rembrandt. (Warburg [2006]: 627-628; trad. mod.)

In *Dramma e tragedia* Walter Benjamin scriveva «Il silenzio molto più che non il pathos classico diventò la sede eletta di un'esperienza della sublimità dell'espressione linguistica che di solito vive molto più intensamente nella letteratura antica che non in quella successiva» (Benjamin [1928]). Qui il filosofo si sofferma sulla "riflessione" come mezzo artistico di cui si era avvalsa la tragedia antica ma anche il dramma di Calderon de la Barca e di Shakespeare. Tutte le tragedie antiche sono drammi del destino afferma Benjamin, interpretazioni tendenziose del passato mitico, in cui è celebrata nella morte e nel sacrificio dell'eroe l'avvento di una nuova legge.

Aby Warburg nella sua critica al vacuo e ridondante formalismo barocco, fa appello alla sensibilità artistica di Rembrandt in grado di opporre al "trionfalismo imperatoriale" romano il pathos greco nella dimensione essenziale di "barbara energia" e dunque di rovesciamento dei canoni classici, che, affondando le sue radici nella drammaturgia – con riferimento anche all'opera di Lessing – attraverso una «nuova unità piena di energia di parole e musica», parlava di azioni tragiche e dilemmi di coscienza<sup>8</sup>.

Già nelle prime riflessioni di Benjamin del 1916 sul significato del linguaggio nel *Trauerspiel*, il lamento funebre si dissolve e si risolve nel linguaggio del sentimento puro, nella musica, il *Trauerspiel* raccoglie l'infinita risonanza del suo suono. «Nel *Trauerspiel* – scrive Benjamin – il lutto evoca se stesso ma anche si redime. Questa tensione e soluzione del sentimento nella sua propria sfera è rappresentazione» (Benjamin [1916]).

In conclusione anche Warburg, come Benjamin, aveva in animo dunque di dedicare alla tragedia antica e al dramma barocco ampi spazi della sua riflessione come testimonia anche l'annata dei *Vorträge der Bibliothek Warburg* dedicata al dramma e, in ultimo, il passaggio quasi poetico che chiude con parole silenziose la lettera scritta nel 1927 all'amico Carl Neumann a proposito del saggio su Rembrandt:

<sup>8</sup> Alla storia del dramma sono dedicati i *Vorträge der Bibliothek Warburg* del 1927-28, a cura di F. Saxl, nel 1930.

Nel giardino dei salti del pensiero: Ovidio, Claudiano, Seneca, Laocoonte, Tacito, l'Apollo del Belvedere, sono solo pochissime delle innumerevoli maschere del pathos nel coro della tragedia *Energieia*, nella quale sono solo pochi gli attori principali: Mania, Sophrosyne, Mneme e Virtus; gli atti di queste tragedie li chiamiamo allora "epoche della cultura". Oppure, se non vuol saperne di metafore antiche, propongo [...] la seguente citazione: Qual è il possedimento ereditario dell'uomo? Solo la pausa eternamente transeunte tra impulso e azione<sup>9</sup>.

#### Bibliografia

- Benjamin, W., 1916: *Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel un Tragödie*, in R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser (a cura di): *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt, 1974-1989, II, 1, pp. 137-140.
- Benjamin, W., 1928: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Trad. it. *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1971.
- Cieri Via, C., 2010: *Menschenopfer. Aby Warburg: quelques réflexions sur Rembrandt*, Survivance d'Aby Warburg, sens et destin d'une iconologie critique, Paris.
- Goethe, W. 1907: *Materialen zur Geschichte der Farbenlehre*, in *Sämtliche Werke*, vol. 40.
- Gombrich, E.H. 1971: *Aby Warburg: eine intellektuelle biographie*. Trad. it. *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano 1983.
- Kemp, W., 1982: *Walter Benjamin e la scienza estetica. Walter Benjamin e Aby Warburg*, "Aut aut", pp. 234-263.
- Lessing, G.E., 1893: *Drammaturgia d'Amburgo*, ed. it. a cura di Paolo Chiarini, Laterza, Bari 1956.
- Pinotti, A. (a cura di), 2003: *Giochi per melanconici. Sull'Origine del dramma barocco tedesco*, Mimesis, Milano.
- Pinotti, A., 2005: *La sfida del Batavo monocolo Aby Warburg, Fritz Saxl, Carl Neumann sul "Claudius Civilis" di Rembrandt*, "Rivista di storia della filosofia", 60/3, pp. 493-539.
- Saxl, F., 1932: *Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst*, in *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, a cura di D. Wuttke, Koerner, Baden Baden 1992, pp. 419-432.
- Schama, S., 1999: *Rembrandt's eyes*, Lane, London.
- Schiavoni, G., 2001: *Walter Benjamin. Il figlio della felicità*, Einaudi, Torino.
- Warburg, A., 1932: *Gesammelte Schriften*, t.I, Leipzig.

<sup>9</sup> WIA, GC, lettera di Aby Warburg a Carl Neumann; trad. it. dell'Autore. Cfr. Pinotti (2005): 493-539.

Warburg, A., 1987: *La Rinascita del paganesimo antico*, La Nuova Italia, Firenze.

Warburg, A., 2004: *Opere I. La rinascita del paganesimo antico e altri saggi*, a cura di M. Ghelardi, Aragno Editore, Torino.

Warburg, A., 2006: *Opere II. La rinascita del paganesimo antico e altri saggi*, a cura di M. Ghelardi, Aragno Editore, Torino.