



Citation: D. Padularosa (2020) Il Carnevale romano di Goethe come manifestazione di una *Pathosformel*. *Lea* 9: pp. 465-478. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12451>.

Copyright: © 2020 D. Padularosa. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Il Carnevale romano di Goethe come manifestazione di una *Pathosformel*

Daniela Padularosa

Sapienza Università di Roma
(daniela.padularosa@uniroma1.it)

Abstract

The paper aims to analyse the Roman Carnival described by Goethe in the light of the aesthetic-cultural theories developed in the early 20th century by Aby Warburg, starting from his idea of *Pathosformel*. Goethe's *Roman Carnival*, published in May 1789, is deeply connected to the epochal crisis which from the French Revolution will lead to the end of the *Ancien Régime*. The crisis that affects Europe is also reflected in Goethe's life: his *Italian Journey* (1786-1788) means indeed a flight from the court of Weimar and an attempt to overcome a moment of malaise. Goethe's Italian "rebirth" can finally be compared with Warburg's "recovery", starting from his Kreuzlingen lecture on the *Serpent Ritual* (1923), a primitive celebration in which the author took part during his journey to Mexico in 1895.

Keywords: Aby Warburg, Goethe, *Pathosformel*, rebirth, Roman Carnival

1. Premessa

Goethe scrive il suo saggio *Das römische Carneval* al suo rientro dal viaggio in Italia e lo pubblica per la prima volta nel maggio 1789, appena pochi mesi prima dello scoppio della Rivoluzione francese. Il testo, che, come nota Luigi Reitani nella sua "Introduzione" all'edizione italiana (Reitani 2014), fa largo uso della tecnica del *tableau*, molto usata all'epoca in Francia per rappresentare gli aspetti dinamici e polimorfi della metropoli moderna, e sarebbe dovuto uscire contemporaneamente in lingua tedesca e francese, guarda alla Francia e si inserisce quindi nel contesto della crisi epocale che dalla Rivoluzione porterà al tramonto dell'*ancien régime*. La crisi storico-culturale che colpisce la Francia e di riflesso l'Europa intera colpisce però anche lo stesso Goethe che cerca proprio nel viaggio in Italia, compiuto tra il 1786 e il 1788, una via di "fuga" per superare un momento di grandi incertezze e di malessere interiore. In questo contesto la

descrizione del Carnevale romano, a cui l'autore assiste nel 1788, sembra farsi metafora anticipatrice dell'esplosione caotica e dionisiaca della Rivoluzione francese, della *Umwertung aller Werte*, vale a dire della radicale inversione di senso che avviene nella società, ma rappresenta allo stesso tempo il processo di liberazione interiore, di crescita, di autoaffermazione e di vera e propria "rinascita", *Wiedergeburt*, di cui fa esperienza l'autore durante il suo soggiorno italiano. E se il Carnevale, che trae le sue origini dai Saturnali romani e si afferma poi nel corso dei secoli XV-XVII, rimanendo per lo più invariato sino all'epoca di Goethe, rappresenta un "rito di passaggio" che celebra la periodica "rinascita" del tempo, è facile vedere in questo folle evento l'epitome dell'esperienza italiana di Goethe e della sua rinascita personale.

A partire dalla crisi – insieme esistenziale, artistica e sociale – che colpisce Goethe e la sua epoca, il presente contributo intende riflettere sull'evento del Carnevale romano alla luce delle teorie estetico-culturali sviluppate nel primo Novecento da Aby Warburg. Nei suoi studi più noti sulla pittura rinascimentale lo storico dell'arte amburghese parla del *Nachleben der Antike* (Warburg 1932), e si rivolge poi anche alla cultura delle popolazioni cosiddette "primitive" per ritrovarvi le tracce originarie di elementi "sopravvissuti" nel tempo, *Pathosformel* in grado di rivelare i turbamenti di una cultura, il malessere del tempo. Le sopravvivenze di cui parla Warburg sembrano manifestarsi come elementi non statici, fissi, evidenti e costanti, ma "intermittenti", mobili, movimenti del tempo, *flash*, in grado di rivelare nell'istante l'apparizione di qualcosa di eterno e ricorrente. Questa teoria, secondo la quale nulla muore, ma tutto sopravvive trasformandosi, è basata sulla dialettica di trasformazione e sopravvivenza, morte e rinascita, e sembra seguire lo stesso principio di polarità di quiete e movimento, forma plastica e dinamismo del divenire, sistole e diastole, di cui parlerà Goethe nei suoi studi sulla natura e sull'arte classica. Il concetto warburghiano di *Pathosformel*, che rimanda all'intreccio di una carica emotiva e di una formula iconografica, si fa rivelatore della polarità di *pathos* e *ethos* all'interno dell'opera d'arte, vale a dire di un elemento dinamico, patetico e sentimentale e di un elemento stabile e universale. Se Warburg è stato fortemente influenzato dalle teorie estetiche di Goethe e in generale dell'epoca classico-romantica, il testo goethiano sul Carnevale romano, scritto a sua volta sotto l'influsso delle teorie classiciste di Karl Philipp Moritz (cfr. Moritz 2015 [1788]), può essere letto come un tentativo di dare una forma organica e compiuta al movimento caotico e incessante degli spettacoli romani. Ma proprio l'assenza di unità nella rappresentazione del Carnevale, che può essere descritto solo come successione di scene, come un "montaggio" di frammenti, rivela da un lato la capacità di Goethe di cogliere sul nascere i primi "sintomi" della modernità, dall'altro la sua frustrazione di fronte all'approssimarsi del nuovo mondo.

Se quindi possiamo leggere il Carnevale romano di Goethe come un'allegoria della storia e della Rivoluzione francese, e se per Warburg la rappresentazione artistica in quanto manifestazione culturale è un prodotto e un sintomo della storia, il presente contributo vuole allora indagare la possibilità di considerare la festa del Carnevale come la manifestazione di una *Pathosformel* che si ripete nella storia dell'uomo e si presenta come rivelatrice di una crisi o di un cambiamento in atto nella storia della cultura. Allo stesso tempo, però, la festa del Carnevale può essere interpretata da un punto di vista antropologico come una festa rituale, un passaggio iniziatico verso una catartica rinascita.

2. Il Carnevale romano: morte e rinascita

Sebbene la critica non si sia occupata ancora in modo approfondito del testo goethiano, è significativo il fatto che sia stata comunque sottolineata la sua importanza dal punto di vista "antropologico" (Bachtin 1995; Reitani 2014): quella di Goethe non è infatti una mera descrizione della festa del Carnevale, ma è un testo "polifonico" in cui si sedimentano diversi

significati e diverse prospettive interpretative. In Italia Goethe giunge per studiare l'arte classica e rinascimentale, per approfondire i suoi studi sulla natura e sulla morfologia, ma è anche attratto dalle manifestazioni culturali, dai costumi e dalle usanze dei "popoli". Sulla scia di Herder che, come era avvenuto in precedenza durante la crisi di Strasburgo, è innalzato a mentore per superare la sua crisi esistenziale (Witte, Schmidt 337), Goethe si interessa in Italia anche agli aspetti folkloristici, legati per l'appunto alle manifestazioni dell'anima del "popolo". Non è giusto tuttavia scindere i vari aspetti degli studi goethiani, perché, nella sua rinascita classicista l'autore fa esperienza del principio di "unità" di tutte le manifestazioni culturali che, pur nella loro differenza, si corrispondono e conservano nella loro individualità tracce dell'universale. Quando Goethe nel 1829, molti anni dopo il viaggio reale, pubblicherà il resoconto del "Secondo soggiorno a Roma" all'interno del *Viaggio in Italia*, inserirà poche pagine dopo la cronaca del *Carnevale romano* un frammento del testo di Karl Philipp Moritz, *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (*Sull'imitazione formatrice del bello*, 1990), scritto a Roma nello stesso anno 1788 in cui Goethe assiste al Carnevale e che, come spiega Goethe stesso, era stato il frutto dei lunghi dialoghi sull'arte intercorsi tra i due. Proprio a Moritz sarà inoltre affidata la correzione delle bozze della prima edizione del *Römisches Carneval*, che può quindi a ragione essere interpretato anche alla luce delle nuove teorie estetiche maturate da Goethe in Italia.

Sebbene siano presenti nel testo goethiano diversi ammonimenti e giudizi tutt'altro che positivi nei confronti della festa del Carnevale, che trovano conferma nelle lettere all'amica del cuore Charlotte von Stein e al duca Carl August, il fatto stesso che Goethe abbia partecipato da "spettatore" alla festa e ne abbia pubblicato un resoconto così dettagliato e sensibile, ci fa pensare che egli abbia visto nel Carnevale qualcosa in più di una semplice festa e che quei giudizi negativi altro non siano che il frutto del moralismo di corte, a cui l'autore non poteva sottrarsi nelle lettere agli amici del ducato di Weimar.

Per quanto il testo sia breve e sia stato considerato un testo "minore", esso risulta essere invece di grande importanza per tracciare le tappe del percorso di evoluzione artistica e personale di Goethe e per comprendere la "svolta" nella sua concezione estetica e il suo approdo al classicismo. Di ritorno a Weimar dall'Italia, infatti, Goethe pubblicherà, contrariamente a quanto ci si aspetterebbe, solo pochi scritti, tra questi il *Carnevale romano* e il testo *Semplice imitazione della natura, maniera, stile* (*Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil*, 1789) che affronta più apertamente questioni artistiche. L'importanza del Carnevale romano è quindi molteplice e abbraccia gli avvenimenti storico-culturali della fine di un'epoca, le vicende interiori dell'autore nella sua crisi personale e si inserisce, infine, nel dibattito estetico-artistico che parte dalle riflessioni di Winckelmann sull'arte greca, per superarle in seno ad una moderna e dinamica morfologia delle forme. È interessante notare qui che il saggio di Moritz *Sull'imitazione formatrice del bello* supera le teorie winckelmanniane sul bello dell'arte per due ragioni: da un lato Moritz sottolinea l'elemento "dinamico", "vivente" e "in divenire" della bellezza classica, la quale viene percepita in un rapido momento di oscura intuizione e poi rappresentata dalla "forza formatrice" (*Bildungskraft*) dell'artista; dall'altro lato l'autore sottolinea l'importanza dell'organicità dell'opera d'arte e della nostra percezione del "das edle, große Ganze"¹, andando così implicitamente a criticare la descrizione delle opere greche operata da Winckelmann, il quale procede per frammenti, offrendoci una composizione di parti che distruggono e profanano l'unità classica². Nel saggio

¹ Ed. orig. Moritz 1997 [1788], 972. Trad. di D'Angelo in Moritz 1990, 76: "nobile e grandioso intero".

² Si veda a questo proposito quanto scrive Moritz nel saggio "In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?" (1997 [1788-1789], 1003; trad. di D'Angelo in Moritz 1990b, 103: "La segnatura del bello. In che misura si possono descrivere le opere d'arte?"), in cui l'autore fa particolare riferimento alla descrizione dell'Apollo del

sul Carnevale romano, Goethe si propone a sua volta di rappresentare il dinamismo della festa, il movimento incessante del Corso, e allo stesso tempo la sua opera si rivela una “Komposition aus Bruchstücken”³, mostra il carattere “decadente”, disarmonico e inorganico della modernità.

Contravvenendo in parte ai principi estetici winckelmanniani e anticipando le teorie romantiche e la filosofia di Nietzsche, Goethe ammette la presenza di un elemento “inquietante”, “dinamico”, “caotico”, se non addirittura “brutto”, nella natura e nell’arte, che va “domato” in una forma organica ben strutturata (Ponzi 2007). L’autore ritrova questo elemento non solo nel grande capolavoro del Laocoonte, ma anche in alcune rappresentazioni artistiche e culturali, come le statue di Villa Palagonia che aveva ammirato a Bagheria, vicino Palermo⁴, o in particolari e potenti manifestazioni della natura, come l’eruzione del Vesuvio, a cui aveva assistito durante il suo soggiorno a Napoli: “Hier sah ich nun alle die Feuer und Lichter und ihre Widerscheine, nur bei bewegtem Meer noch schwankender”⁵. A pochi mesi di distanza da queste due importanti esperienze nel sud Italia, Goethe ritrova proprio nella goliardia e nella promiscuità delle sfilate del Carnevale romano quello stesso elemento “mostruoso” e “distruittivo” che aveva trovato nell’esplosione di lava e nelle statue di mostri di Villa Palagonia e che gli serviranno in seguito da modello per alcune scene del *Faust*, ma anche per i suoi scritti scientifici, in particolare quelli sulla Teoria dei colori. Egli rimane infatti colpito, affascinato e turbato insieme, da questo evento, in cui, come nell’eruzione del Vesuvio, ha luogo una vera e propria “festa del fuoco”, in cui l’elemento distruttivo è intimamente congiunto con un elemento di gioia e di vitalità. Il 2 giugno 1787 Goethe descrive così la grandiosità e la maestosità dello spettacolo di fuoco:

Wir standen an einem Fenster des oberen Geschosses, der Vesuv gerade vor uns; die herabfließende Lava, deren Flamme bei längst niedergegangener Sonne schon deutlich glühte und ihren begleitenden Rauch schon zu vergolden anfang; der Berg gewaltsam tobend, über ihm eine ungeheure feststehende Dampfswolke, ihre verschiedenen Massen bei jedem Auswurf blitzartig gesondert und körperhaft erleuchtet. Von da herab bis gegen das Meer ein Streif von Gluten und glühenden Dünsten; übrigens Meer und Erde, Fels und Wachstum deutlich in der Abenddämmerung, klar, friedlich, in einer zauberhaften Ruhe. Dies alles mit einem Blick zu übersehen und den hinter dem Bergrücken hervortretenden Vollmond als die Erfüllung des wunderbarsten Bildes zu schauen, mußte wohl Erstaunen erregen.⁶

Belvedere di Winckelmann, e in quello “Über die Allegorie” (Moritz 1997 [1789], 1008-1011; trad. di D’Angelo in Moritz 1990c, 115-118: “Sull’allegoria”).

³ Ed. orig. Moritz 1997 [1788-1789], 1003. Trad. di D’Angelo in Moritz 1990b, 103: “composizione di frammenti”.

⁴ Nel *Viaggio in Italia* Goethe riporta in data 9 aprile 1787 la descrizione di Villa Palagonia. Al tempo la villa era una tappa obbligata per tutti i viaggiatori che dall’estero si recavano in Sicilia; sebbene l’architettura bizzarra e stravagante della villa suscitasse per lo più orrore tra i visitatori che cercavano in Sicilia la bellezza e l’armonia della classicità, Goethe le dedica numerose pagine, offrendoci anche minuziose descrizioni di particolari. Per esprimere la mostruosità, la mancanza di senso, di gusto e di armonia della villa, Goethe, che proprio a Palermo si era sentito rinato nello spirito dei Greci e di Omero, perché vi aveva trovato “der Schlüssel zu allem” (ed. orig. Goethe 1976, 328; trad. ivi di Castellani in Goethe 2013 [1983], 280: “la chiave di tutto”), utilizza parole come “Raserei” (“follie”), “Mißbildungen” (“aborti artistici”), “Tollheit” (“aberrazioni”), “Wahnsinn” (“sragionare”) (ed. orig. ivi, 316-322; trad. ivi, 269-274). Il suo atteggiamento risulta quindi contraddittorio: pur cercando l’armonia e la bellezza, egli si sofferma, come farà in seguito con il *Carnevale romano*, su quanto vi è di dissonante e squilibrato nella cultura.

⁵ Ed. orig. Goethe 1976 [1816-1817], 442-443. Trad. di Castellani in Goethe 2013 [1983], 381-382: “Ecco finalmente davanti a me la visione dei fuochi, delle luci e dei loro riflessi, resi ancora più vacillanti dal mare mosso”.

⁶ Ed. orig. ivi, 444. Trad. ivi, 383: “Eravamo a una finestra dell’ultimo piano, col Vesuvio proprio di fronte, il sole era tramontato da un pezzo e il fiume di lava rosseggiava vivido, mentre il fumo che l’accompagnava andava prendendo una tinta dorata; la montagna mugghiava cupa, sovrastata da una gigantesca nube immobile, le cui masse a ogni nuovo getto si squarciavano balenando e illuminandosi come corpi solidi. Di lassù fin quasi al mare

La metafora del fuoco, tanto presente in Goethe anche nella sua ambigua relazione con l'elemento nettuniano e che nel Carnevale romano è rappresentato dalla processione dei "moccoli"⁷, possiede una forza devastante, ma catartica, perché prelude ad una metaforica rinascita.

Furio Jesi, per spiegare il "tempo della festa" come un "tempo intermedio", in cui la storia e la vita quotidiana vengono interrotte e sospese per far posto a un tempo stra-ordinario (Jesi 2013), fa ricorso proprio alla metafora della "festa del fuoco", con la quale Angelo Conti aveva interpretato la descrizione piena di *pathos* fatta da Benedetto Croce che, come Goethe prima di lui, aveva assistito all'eruzione del vulcano di Napoli. Per Jesi la "festa di fuoco" rappresenta l'essenza stessa della festa, in cui l'ordine cosmico viene soppresso per far posto a un tempo "mitico" e permettere un'autentica "epifania dell'antico" (Jesi 1977, 4).

La polarità, e solo apparente contraddizione, tra l'elemento mostruoso e il bello plastico, tra il *pathos* dinamico e perturbante e la semplice e pacata grandezza delle opere greche, tra la furia distruttiva e demoniaca e la catarsi divina, emerge in modo singolare anche dal saggio goethiano *Das römische Carneval*. Ed è proprio in questo che il Goethe classico si fa anticipatore delle più moderne teorie estetiche e in particolare di Aby Warburg che, a più di un secolo di distanza, ripercorre le orme del poeta di Weimar e ne riprende le teorie morfologiche sull'eterna metamorfosi delle forme (Pinotti 2001). Warburg rintraccia ad esempio nelle rappresentazioni dei culti antichi nel Quattrocento delle tracce mnestiche di una cultura sopravvissuta che rimangono latenti e vengono riattivate in particolari momenti culturali, in momenti di crisi o di decadenza sociale. Queste stesse tracce Warburg le ritrova osservando i rituali dei popoli primitivi e, sebbene non faccia mai esplicito riferimento al Carnevale⁸, anche nelle feste e nelle danze popolari rinascimentali (Warburg 1895 e 1905). In quelle che egli definisce "epoche di transizione" si manifestano in modo più o meno esplicito quegli elementi di *pathos* che si rivelano essere il sintomo stesso della crisi, vale a dire del passaggio da un momento storico, non più sentito come attuale, verso un'altra epoca, non ancora sentita come realmente presente. Le *Pathosformel* indicano la presenza di un elemento caotico, che "turba" la serenità plastica, tradizionalmente attribuita all'arte classica, e che si presenta come un aspetto euforico e dionisiaco che mette in discussione la cultura in cui viene "riattivato". Studiando il Rinascimento lo storico dell'arte amburghese si rende conto che gli artisti italiani, ma in modo analogo anche quelli tedeschi, erano ricorsi al modello antico per rappresentare non la staticità marmorea e la nobiltà morale, bensì il movimento, il *pathos*, il dolore della morte e della perdita, come avviene nel famoso disegno di Albrecht Dürer *Morte di Orfeo* (Warburg 1893 e 1905):

correva una lingua di braci e di vapori incandescenti; e mare e terra, rocce e alberi spiccavano nella luminosità del crepuscolo, chiari, placidi, in una magica fissità. All'abbracciare tutto questo con un solo sguardo, mentre dietro il monte, quasi a suggellare la visione incantevole, sorgeva la luna piena, c'era di che trasecolare".

⁷ Alla descrizione dei "moccoli" Goethe dedica una parte del *Carnevale romano* (ed. orig. Goethe 1976 [1789], 673-676; trad. di Bellingacci in Goethe, 2014, 99-102). In particolare durante l'ultima sera di Carnevale tutti i partecipanti alla festa erano soliti accendere i "moccoli", vale a dire dei piccoli ceri che illuminavano l'intero Corso romano. Così scrive Goethe: "Kaum wird es in der engen und hohen Straße düster, so sieht man hie und da Lichter erscheinen, an den Fenstern, auf den Gerüsten sich bewegen und in kurzer Zeit die Zirkulation des Feuers dergestalt sich verbreiten, daß die ganze Straße von brennenden Wachskerzen erleuchtet ist. [...] Nun wird es für jeden Pflicht, ein angezündetes Kerzchen in der Hand zu tragen, und die Favoritverwünschung der Römer 'Sia ammazzato' hört man von allen Ecken und Enden wiederholen" (ed. orig. ivi, 673-674; trad. ivi, 99-100: "Non appena nelle strade alte e strette si fa buio, ecco spuntare qua e là dei lumi: brulicano alle finestre e sui palchi, e in breve tempo quelle fiamme circolano e si diffondono al punto che l'intera strada appare illuminata da ceri ardenti. [...] Ora diventa un obbligo generale portare in mano un moccolletto acceso e da ogni angolo si sente ripetere la maledizione preferita dai romani: *Sia ammazzato*").

⁸ Alcune immagini del Carnevale ricorrono nella Tavola 32 dell'Atlante *Mnemosyne* (cfr. Warburg 2000).

Die tragische “klassische Unruhe” gehöre [...] wesentlich zur Kultur der griechisch-römischen Altertums, das man gleichsam im Symbol einer “Doppelherme von Apollo-Dionisos” schauen müsse.⁹

L'antichità viene concepita quindi da Warburg non secondo i canoni imposti da Winkelmann di “nobile semplicità e pacata grandezza”, ma come un’“erma bifronte”, in cui si fronteggiano le due divinità di Apollo e Dioniso. Se in queste parole lo storico dell’arte sembra rifarsi in modo abbastanza esplicito al Nietzsche della *Nascita della tragedia*, in altri scritti egli descrive lo sviluppo della cultura e dell’arte come una lotta tra due elementi, uno scontro creativo che mostra tutto la “zweifachen Reichtum der Antike”¹⁰ nel suo sforzo costante di dare forma al movimento. Egli rintraccia ad esempio tali formule di *pathos* nella presenza nell’arte del primo Rinascimento di dettagli, elementi ornamentali che danno vita e vitalità alle opere d’arte, le mettono letteralmente in movimento (come i capelli sciolti al vento o i veli delle “ninfe” nei quadri di Botticelli e Ghirlandaio, Warburg 1893 e 1898; cfr. Cieri Via 2011, 28-62). La gestualità ricca di *pathos* della tragedia antica rivive così nell’arte figurativa moderna sotto forma di elementi “mobili”, di “bewegte Beiwerke”¹¹, che rivelano la presa di distanza, la lotta interiore con la pesante staticità dell’epoca che l’ha preceduta.

In un saggio del 1895, “I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589”, il giovane Warburg spiega come questa lotta interiore tra due epoche culturali e tra due concezioni estetiche sia particolarmente evidente nelle feste mitologiche o allegoriche rinascimentali, come appunto il Carnevale, le Sbarre, le Giostre o le Bufole¹². Sulla scia del pensiero di Jacob Burckhardt, che concepiva la festa rinascimentale come un “Übergang aus dem Leben in die Kunst” (Burckhardt 1860, 401), vale a dire una transizione dalla vita all’arte, Warburg descrive i festeggiamenti pubblici dei secoli XV-XVII come “forme intermedie tra la vita reale e l’arte drammatica” (Warburg 1932b [1895], 281), in cui la società del tempo aveva l’occasione di vedere le figure famose dei tempi antichi e in cui gli intermezzi musicali servivano a conferire un senso più profondo alle maschere mitologiche e alla gestualità degli attori. I canti carnascialeschi di Lorenzo il Magnifico o di Poliziano, ad esempio, si inserivano come elementi “dionisiaci” all’interno delle sfilate e delle danze e riattivavano in questo modo quello stesso spirito di liberazione, esultazione e vittoria dei riti bacchici antichi.

3. La messa in scena dell’alterità

Goethe, da parte sua, aveva descritto il Carnevale romano dalla posizione privilegiata dello straniero che osserva dall’alto (il balcone che affaccia su Via del Corso, luogo nevralgico della festa, che conosciamo dal ritratto di Tischbein) la scena in corso. L’oggetto della descrizione non è un’immagine fissa e regolare, ma sono immagini in movimento (Reitani 2014, 28): egli descrive l’indescrivibile, il dinamismo e il movimento continuo, indescrivibile perché inafferrabile dalla parola, sfuggente come le maschere sui carri. Il saggio inizia con l’affermazione: “Indem wir eine Beschreibung des Römischen Karnevals unternehmen, müssen wir den Einwurf befürchten, daß eine solche Feierlichkeit eigentlich nicht beschrieben werden könne”¹³. Se l’autore aveva

⁹ Ed. orig. Warburg 1932e [1914], 176. Trad. di Cantimori in Warburg 1966, 307: “Ci decidiamo a [...] considerare questa irrequietezza classica una qualità essenziale dell’arte e della civiltà antica [...] quasi simboleggiata in una erma bifronte di Apollo e Dioniso”.

¹⁰ Ed. orig. *ibidem*. Trad. *ibidem*: “duplice ricchezza stilistica degli antichi”.

¹¹ Ed. orig. Warburg 1932a [1893]. Trad. *ivi*, 15: “accessori mossi”.

¹² Le “bufole” erano feste mascherate che venivano celebrate nella Firenze rinascimentale durante il Carnevale.

¹³ Ed. orig. Goethe 1976 [1789], 639. Trad. di Bellingacci in Goethe 2014, 65: “Accingendoci a descrivere il Carnevale romano, paventiamo l’obiezione che questa festa sia in realtà indescrivibile”.

ammirato il gruppo scultoreo del Laocoonte perché in esso, nonostante la freddezza marmorea, affiorava chiaramente il movimento continuo dei muscoli che si contraevano reagendo al dolore provocato dal serpente – egli afferma di vedere “so wird man den ganzen Marmor in Bewegung sehen”¹⁴ –, ora, con la descrizione del Carnevale, egli tenta un esperimento analogo, vale a dire quello di afferrare il movimento o, per dirla con Warburg di “afferrare l’idea delle cose nell’evanescenza delle loro manifestazioni” (Warburg in Forti 2004, 408). Ma mentre il *Laocoonte* è dominato da una legge artistica interiore che, secondo Goethe, riproduce la stessa legge dell’eterna metamorfosi delle forme della natura, che, pur mutando, conservano la loro identità e unità (Venuti 1994; Hadot 2004; Zecchi 2008), nel Carnevale romano tutto è caos, non c’è legge che plasmi e dia forma al movimento, che è quindi l’oggetto stesso del saggio.

Se da un lato il testo pubblicato da Goethe nel 1789 è affiancato da una serie di disegni che mostrano “visivamente” le maschere del Carnevale, dall’altro l’autore descrive con la parola il movimento dei gesti, la gestualità marcata ed esagerata di quelle maschere, il loro continuo spostamento da una parte all’altra della strada. Nel tentativo di dare forma all’informe, di mostrare l’invisibile del visibile, di contenere il caos, il saggio di Goethe risulta così essere un’opera insieme letteraria e pittorica; la descrizione di un dramma, di un’azione scenica in fieri.

Goethe è consapevole della modernità del suo esperimento, quanto è consapevole della necessità di adottare un linguaggio letterario capace di cogliere la peculiarità della “massa” della città moderna, come si viene a sviluppare a partire dalla fine del Settecento, tanto che deciderà di far stampare il testo non con il consueto carattere gotico, ma con un font moderno (cfr. Reitani 2014, 22). Il saggio sul Carnevale romano è dunque un testo di passaggio per Goethe che non ha ancora abbracciato completamente l’estetica classicista e che anzi vi si avvicina attraverso la descrizione del “moderno”.

Possiamo quindi per una duplice ragione servirci di una nota espressione di Stoichita e Coderch che descrivono il Carnevale come “a *mise-en-scène* of otherness”¹⁵, per comprendere l’esperienza di Goethe: durante il Carnevale tutti sono mascherati e mostrano quindi un lato diverso di sé, un io che è anche un altro. Il motivo del travestimento, della finzione e dell’inganno è ricorrente nella vita di Goethe che, moderno Odisseo, era arrivato in Italia sotto falso nome, spacciandosi per un pittore e alterando persino il suo *status* sociale (cfr. Baioni 1996; Ponzi 2015). “Hast du dir scherzlich nicht selbst die geistliche Maske gewählt?”, recita un verso delle *Römische Elegien* (“Elegia VI”)¹⁶, che collega il passato autobiografico di Goethe con la realtà presente della festa.

L’estraneità della festa del Carnevale è però anche quella analizzata brillantemente da Furio Jesi sulle orme di Kerényi, sebbene egli non citi mai espressamente l’opera goethiana (Jesi 1977). L’estraneità di cui parla Jesi è quella di colui che partecipa alla festa come straniero, come Goethe a Roma che non smette di paragonare la freddezza dei popoli nordici alle esuberanti abitudini dei popoli mediterranei, sottolineando continuamente la propria differenza e la polarità tra nord e sud, tra tedesco e italiano:

Noch bedenklicher wird diese Einwendung, wenn wir selbst gestehen müssen, daß das Römische Karneval einem fremden Zuschauer, der es zum erstenmal sieht und nur sehen will und kann, weder einen ganzen noch einen erfreulichen Eindruck gebe, weder das Auge sonderlich ergötze, noch das Gemüt befriedige.¹⁷

¹⁴ Ed. orig. Goethe 1963 [1953], 60. Trad. di Venuti 1994, 73: “l’intero marmo in movimento”.

¹⁵ Ed. orig. Stoichita, Coderch 1999, 15. Trad. propria: “messa in scena dell’alterità”.

¹⁶ Ed. orig. Goethe 1929 [1795], 9. Trad. di Fertonani in Goethe 1979, 37: “Per scherzo tu stesso non ti sei mascherato d’abate?”.

¹⁷ Ed. orig. Goethe 1976 [1789], 639. Trad. di Bellingacci in Goethe 2014, 65: “Questa obiezione si fa ancora più seria nel momento in cui noi stessi siamo costretti ad ammettere che il Carnevale romano, per un osservatore

Lo spettatore straniero partecipa alla festa, ma non alla festività, che non conosce e alla quale non è familiare. Egli è estraneo alla qualità collettiva della festa e, come uno che osserva la danza, ma non ode la musica (Jesi 1977, 6), egli si muove senza essere visto, si “mescola” alla folla. L’osservazione di una cultura diversa può, tuttavia, fungere “legittimamente da modello conoscitivo della nostra” (ivi, 8). Nel tempo della festa i “diversi” esaltano in modo oltremodo esagerato la loro diversità, ma allo stesso tempo, proprio l’*essere in festa* è indice di una uguaglianza fra gli esseri umani e di una universalità del rito. In questo senso il Carnevale è la festa dell’alterità in cui tuttavia tutti si riconoscono uguali. Lo spettatore straniero ed estraneo riconosce la sua alterità rispetto alla festività in corso, ma anche la sua uguaglianza con la collettività degli uomini. Parlando delle feste e dei rituali in maschera degli indigeni, Furio Jesi afferma:

I “selvaggi” in festa sono, sì, diversi, e anzi nella festa raggiungono la massima densità della propria differenza. Ma proprio perché la festa è acme della loro peculiarità umana, in stato di festa essi posseggono ed esibiscono anche la massima densità, concentrazione, della loro umanità universale. Sono, insomma, eccezionalmente “uomini come tutti gli altri” nel momento stesso in cui sono più diversi che mai. L’umanità nella sua massima concentrazione coincide paradossalmente con l’acme della differenza. (Ivi, 13)

Questo riconoscersi nell’altro corrisponde a una prassi iniziatica, tipica del Carnevale e delle feste rituali – come ha sottolineato Victor Turner (1966) –, in cui l’io, distaccandosi da se stesso, va incontro all’altro, per ritornare in sé con uno spirito rinnovato. È quel principio di morte e rinascita che è alla base della festa del Carnevale e dai Saturnali e che Goethe sperimenta a Roma anche nelle sue relazioni amorose, attraverso gli incontri erotici con Faustina. Non a caso le *Elegie romane*, concepite contemporaneamente al Carnevale romano, presentano una stessa retorica basata sui riti di iniziazione legati alla natura e alle figure mitologiche che li governano.

[...]

Lass uns beide das Fest im stillen freudig begehen!
Sind zwei Liebende doch sich ein versammeltes Volk.
Hast du wohl je gehört von jener mystischen Feier,
Die von Eleusis hieher frühe dem Sieger gefolgt?
Griechen stifteten sie, und immer riefen nur Griechen,
Selbst in den Mauern Roms: “Kommt zur geheiligten Nacht! [...].
 (“Elegia XII”)¹⁸

Nel *Carnevale romano* ci troviamo di fronte alla manifestazione di quel *stirb und werde*, sul quale Goethe ha basato a partire dal viaggio in Italia e dal suo incontro con Karl Philipp Moritz, la sua nuova teoria estetica, che riflette a sua volta la legge interiore e i ritmi della natura. A partire da questo sentimento di rinnovamento si sviluppa anche la rinascita personale, esperita e vissuta da Goethe durante il viaggio in Italia proprio attraverso l’incontro (amoroso/erotico) con l’altro da sé, con l’estraneo – l’Italia, la Grecia, la donna amata. A Roma l’autore è sopraffatto da una nuova vitalità, si sente rinato e rigenerato nello spirito. Ed è qui che, dopo tanti anni dedicati al lavoro alla corte di Weimar, e dopo i tentativi di cimentarsi nell’arte pittorica, egli

straniero che lo veda per la prima volta e lo voglia e lo possa *solo* vedere, non fa un’impressione né completa, né piacevole, non soddisfa particolarmente l’occhio e nemmeno allietta lo spirito”.

¹⁸ Ed. orig. Goethe 1929 [1795], 16. Trad. di Fertonani in Goethe 1979, 51: “[...] / Lascia che noi due celebriamo la festa in tacita gioja! / Due amanti sono, da soli, un’assemblea di gente. / Non ti parlarono mai dei mistici riti che in tempi, / remoti hanno seguito da Eleusi qui il vincitore? / Li fondarono Greci e sono Greci soltanto a gridare / perfino tra le mura di Roma: “Venite alla notte sacrata! [...]”.

comprende appieno la sua vocazione letteraria: nella “sacra notte” italiana avviene la rinascita di Goethe come poeta, rinascita che si ripeterà poeticamente nella rinascita di Faust all’alba dell’etere nella seconda parte della tragedia. Questa rinascita nell’estraneo è in realtà un riconoscersi nell’estraneo, riconoscere l’estraneo dentro di sé e accettare quindi la polarità del mondo:

Froh empfind’ ich mich nun auf klassischem Boden begeistert,
Vor- und Mitwelt spricht lauter und reizender mir [...]
Und belehr’ ich mich nicht, indem ich des lieblichen Busens
Formen spähen, die Hand leite die Hüften hinab? [...].
 (“Elegia V”)¹⁹

Nella goliardia sfrenata delle feste romane, nella passione erotica, nel riconoscere l’aspetto corporeo e dionisiaco della vita e dell’arte, avviene la conversione di Goethe al classicismo e si concretizza la sua *Bildung* umanistica. A Roma Goethe scopre la polarità dell’arte classica, i “due mondi” dai quali essa prende vita, o, per riprendere l’espressione di Warburg, l’“erma bifronte” della classicità.

Michail Bachtin, che per primo ha sottolineato l’aspetto rituale del *Carnevale romano* di Goethe, spiega inoltre come la rinascita non possa avvenire senza essere preceduta da una simbolica morte: l’elemento “distruttivo” e dionisiaco del Carnevale romano si rivela secondo Bachtin nella iterazione della frase “*Sia ammazzato chi non porta moccolo! Sia ammazzato chi non porta moccolo*”²⁰, che è insieme un augurio di morte, ma anche un’espressione di vitalità e gioia e che quindi contiene il senso ultimo della festa (Bachtin 1995, 267-281), la quale può essere esperita come festa del popolo (il Carnevale) o come festa d’amore (l’“Elegia XII”).

4. Il rituale del serpente

Ancora una volta la scrittura di Goethe sembra anticipare quella di Aby Warburg che, nel 1895, esattamente un secolo dopo Goethe, animato dallo stesso bisogno di risolvere una crisi personale e intellettuale, parte per il Messico per studiare i rituali dei popoli cosiddetti primitivi. Nello stesso anno in cui aveva pubblicato il saggio sui costumi negli intermezzi fiorentini, Warburg compie questo viaggio che apparentemente non sembra avere nessuna attinenza con i suoi studi sulla presenza dell’antico nella cultura rinascimentale. Egli farà un resoconto di questo viaggio solo molti anni dopo, nel 1923, e descriverà il viaggio verso Oraibi come estremamente pericoloso, tormentato da una spaventosa tempesta, utilizzando termini e metafore molto simili a quelle usate da Goethe per descrivere il suo viaggio verso la Sicilia, avvenuto pochi mesi prima della festa romana; approdato in Sicilia, sommerso dalla natura generosa di Villa Giulia, e dopo esser sfuggito alla morte per mare, egli aveva “scoperto” il vero significato della cultura greca (trad. di Castellani in Goethe 2013 [1983]; ed. orig. Goethe 1976 [1816-1817]). Anche Warburg a Oraibi, tra le tribù dei Pueblo riscoprirà il senso dei culti greci, un approccio al divino “primitivo e delirante”, l’importanza quindi dei riti dionisiaci e la presenza costante nell’arte greca di un elemento di *pathos* come l’altra faccia della serenità della classicità, un elemento che non muore e sopravvive nei secoli e che è presente anche nei rituali primitivi.

¹⁹ Ed. orig. Goethe 1929 [1795], 8. Trad. di Fertoni in Goethe 1979, 35: “Di gioia ora mi sento ispirato su classico suolo; / passato e presente mi parlano con voce più alta, più fascino. [...] / Non mi erudisco mentre spio le forme dell’amabile / seno, guido la mano giù per i fianchi? [...]”.

²⁰ Trad. di Bellingacci in Goethe 2014, 100. Ed. orig. Goethe 1976 [1789], 674.

The elementary form of emotional release through Indian magical practice may strike the layman as a characteristic unique to primitive wildness, of which Europe knows nothing. And yet two thousand years ago in the very cradle of our own European culture, in Greece, cultic habits were in vogue which in crudeness and perversity far surpass what we have seen among the Indians.²¹

Nel saggio “I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589”, pubblicato lo stesso anno del viaggio in Messico, Warburg aveva descritto un intermezzo in cui veniva messa in scena l’uccisione del drago-serpente da parte di Apollo. Le incisioni di Carracci e i disegni di Buontalenti, che raffigurano i momenti salienti di questo intermezzo, rappresentano la “lotta del Nume col mostro”, la paura del coro e poi il suo “giubbilo per la liberazione” da esso (Warburg 1932b [1895], 284). Il Dragone, o il serpente, i cui simboli si equivalgono, viene quindi indicato come l’elemento mobile che sopravvive, il dionisiaco in eterna lotta con il dio della plasticità, della bellezza e dell’armonia. “Qui di carne si sfama / Lo spaventoso serpe: in questo loco / Vomita fiamma, e foco, e fischia, e rugge” (madrigale di Ottavio Rinuccini per il terzo intermezzo, cit. in Warburg 1932b [1895], 285).

Proprio al rituale del serpente è dedicato il saggio di Warburg, pubblicato postumo, che l’autore narra durante la famosa conferenza di Kreuzlingen. A distanza di trent’anni dal viaggio, Warburg, internato dall’aprile del 1921 nel sanatorio, dove era affidato alle cure di Ludwig Binswanger, trova nella narrazione di questo particolare rituale primitivo una cura interiore, la liberazione e la catarsi dalla sua infermità psichica (Binswanger 2007; it. 2005). Il resoconto del viaggio in Messico rappresenta infatti il primo passo verso la sua guarigione che si manifesta quindi come un rito di passaggio, di cui il serpente si fa simbolo. Nei rituali di Oraibi, raccontati da Warburg e documentati da sue fotografie, i danzatori mascherati danzano per ore cinti da serpenti vivi con lo scopo di scongiurare l’arrivo della tempesta e non compromettere il raccolto. Il serpente è un mediatore tra l’uomo e la natura, tanto che in molti disegni della popolazione di Oraibi il lampo, simbolo della tempesta, viene disegnato come una saetta con la faccia e la coda del serpente. In questa raffigurazione del rituale primitivo sembra ancora riecheggiare il madrigale di Ottavio Rinuccini per gli intermezzi delle feste medicee citato da Warburg: “Muovi lampo, e saetta, / A far di lei vendetta, / Contra ’l mostro crudel, che la divora” (madrigale di Ottavio Rinuccini per il terzo intermezzo, cit. in Warburg 1932b [1895], 286).

Il serpente, secondo Warburg, ha due significati, contrastanti e contraddittori, che vengono riattivati e si alternano in maniera costante nella storia dell’uomo. Nel rituale dei Pueblo, il serpente è sia il demone da sconfiggere e demonizzare (il lampo che preannuncia la tempesta), sia il mezzo con il quale annientarlo (la maschera con i serpenti vivi). Anche nell’antichità il serpente aveva un doppio ruolo, molto simile: simboleggiava da un lato il potere ctonio da sconfiggere, la quintessenza del dolore tragico di Laocoonte, dall’altro il principio vitale della redenzione divina contenuto nel bastone di Asclepio.

L’efficacia del rito e la riuscita della festa risiedono inoltre nel loro carattere collettivo, nella condivisione e nella partecipazione di tutti i membri al rituale festivo. A questo proposito Warburg riporta una frase che viene ripetuta senza sosta durante la danza in maschera con i serpenti: “Wer einen Tänzer ohne Maske sieht, stirbt”²². Questa frase rituale non solo conferma

²¹ Ed. orig. Warburg 1988, 38. Trad. di Carchia, Cuniberto in Warburg 2006 [1998], 49: “Per il profano è naturale guardare alla manifestazione elementare di questa religiosità come a una peculiarità della barbarie primitiva, sconosciuta all’Europa. E tuttavia, duemila anni fa, proprio nella terra in cui ebbe origine la nostra civiltà europea, in Grecia, si praticavano culti ancora più barbarici e stravaganti di quelli in uso presso gli indiani”.

²² Ed. orig. ivi, 47. Trad. ivi, 41: “Chi vede un danzatore senza maschera morirà”.

l'invulnerabilità della maschera di cui parla anche Goethe nel *Carnevale romano*, ma ricorda molto l'altra frase qui citata: “*Sia ammazzato chi non porta moccolo!*”, in cui Bachtin legge il vero e originario significato del Carnevale come festa della morte e della rinascita e quindi del rinnovamento dei ritmi della natura. Il fuoco dei moccoli del Carnevale romano è presente nei rituali di Oraibi sotto forma di serpente, elemento contraddittorio, che, come il fuoco, rappresenta insieme la vita e la morte, l'aspetto distruttivo e quello vitale del divino. Nella festa il demonico e il divino si sovrappongono: “Fromm sind wir Liebende, still verehren wir alle Dämonen, / Wünschen uns jeglichen Gott, jegliche Göttin geneigt” (“Elegia IV”)²³.

5. Conclusioni

In “dieses moderne Saturnal”²⁴ che è il Carnevale, fatto di libertà e baldoria, di estasi orgiastica e stordimento collettivo, si rinnova il rito di iniziazione che prelude al rinnovamento ciclico della natura e che si osserva in alcuni rituali primitivi, nei Bacchanali antichi o nelle feste rinascimentali. In Goethe il viaggio in Italia rappresenta una rinascita attraverso l'arte, per Warburg il resoconto del viaggio in Messico apre la via alla sua guarigione interiore posta sotto il segno doppio del serpente:

Die Rückkehr aus der Erde, wo die Toten ruhen, macht sie – verbunden mit der Fähigkeit zur Erneuerung der Hülle – zum natürlichsten Symbol der Unsterblichkeit und der Wiedergeburt aus Krankheit und Todesnot.²⁵

Warburg si concentra sulle formule di *pathos* come sintomi di un disagio della cultura: è nei momenti di crisi che un'epoca fa affiorare nelle manifestazioni culturali il suo bisogno di cambiamento, la sua originalità, il suo movimento esistenziale, la sua forza per la sopravvivenza. La stessa cultura europea appare come il risultato di tendenze conflittuali, “scissa in una tragica schizofrenia” (Agamben 2005, 138). La crisi, la malattia, il *pathos* dell'epoca si manifestano nell'arte come movimento e cambiamento, come bisogno di superare e trasformare una condizione critica e sfavorevole. L'arte si rivela essere un movimento dinamico, che ha una vita sua propria, una *dynamis* interiore, che non si esaurisce, ma si protrae nel tempo e nello spazio. Essa diventa così, sin dalle prime ricorrenze legate al culto, una sorta di esorcismo, un atto di liberazione da un *pathos* interiore che viene esternato nell'opera e liberato attraverso il movimento artistico.

Da questa prospettiva l'arte appare come uno *Zwischenraum*, una sfera intermedia tra la coscienza storica e l'inconscio culturale, un tempo di festa, in cui le forme antiche che ricompaiono periodicamente non vanno intese semplicemente come motivi ricorrenti, ma piuttosto come motivi “sopravvissuti” (Didi-Huberman 2002), cioè latenti, che non sono in sé né negativi né positivi, perché vengono “polarizzati” nell'incontro con la nuova epoca, assumendo di volta in volta significati nuovi.

Considerato da questo punto di vista *Carnevale romano* di Goethe rappresenta un testo davvero poliedrico, in cui si possono rintracciare diversi significati. Da una prospettiva antropologica, il Carnevale risulta essere un rituale di iniziazione, un rito di passaggio, in cui il “vecchio” muore

²³ Ed. orig. Goethe 1929 [1795], 6. Trad. di Fertonani in Goethe 1979, 31: “Devoti siamo noi amanti, adoriamo in silenzio tutti i demòni, / ci auguriamo ogni dio, ogni dea a noi propizi”.

²⁴ Ed. orig. Goethe 1976 [1789], 676. Trad. di Bellingacci in Goethe 2014, 101: “saturnale moderno”.

²⁵ Ed. orig. Warburg 1988, 61. Trad. di Carchia, Cuniberto in Warburg 2006 [1998], 54: “Il ritorno dalla terra, dove riposano i morti, e insieme la capacità di rinnovare la spoglia fanno del serpente il simbolo più naturale dell'immortalità e della rinascita da una malattia o da un pericolo mortale”.

per far posto al “nuovo”. Questo rito di passaggio riguarda sia l’evoluzione interiore di Goethe stesso, la sua *Bildung* e la formazione di una nuova estetica classicista, ma può essere interpretata anche a livello storico-culturale come il passaggio dal vecchio mondo alla modernità, di cui la Rivoluzione francese è l’evento concreto e reale. Si può infine rintracciare un’interpretazione “morfologica”, che vede nell’esplosione caotica, simboleggiata dal Carnevale, un elemento da “domare” e da “contenere” e che invece difficilmente riesce a trovare una forma adeguata. Goethe si era proposto di descrivere “l’indescrivibile”: se con il saggio sul Carnevale egli è riuscito nel suo intento “estetico”, la storia gli ha mostrato invece l’altra faccia, l’impossibilità, cioè, di contenere il *pathos* delle forze dionisiache della modernità. L’ideale estetico che Goethe sta maturando in Italia nello stesso periodo in cui assiste al Carnevale romano e che poggia su valori classicisti e umanistici, secondo i quali l’arte deve riprodurre organicamente la morfologia delle forme della natura, la loro forza interiore di eterna metamorfosi, si scontra quindi con l’avvento del moderno, che prende forma concreta nella Rivoluzione francese. L’organicità a cui Goethe aspira è costantemente minacciata dall’inorganico, dal frammento e dalla storia. È proprio nel frammento e nel particolare che Warburg agli inizi del Novecento, quando il moderno sembra aver fatto *tabula rasa* del passato, troverà invece le tracce dell’antico sopravvissuto; nella presenza quasi invisibile, sedimentata e latente, di sintomi patologici, di elementi di attrito o di formule di *pathos*, si cela una verità dell’arte che, secondo Warburg, dà significato a un’intera epoca culturale. Ed è proprio in questo che Goethe, nonostante la sua avversione per il mondo caotico della modernità che sta sopraggiungendo, si rivela assolutamente moderno e capace di cogliere con il suo sguardo acuto le prime avvisaglie di un mondo che sul nascere era già destinato a degradarsi.

“Freiheit und Gleichheit [können] nur in dem Taumel des Wahnsinns genossen werden”²⁶.

Con queste parole termina il saggio sul *Carnevale romano*, che risuona come un ammonimento e che anticipa profeticamente ciò che avverrà nella Rivoluzione francese. L’ebbrezza dionisiaca, orgiastica e collettiva della festa, che rende l’uomo libero e uguale a tutti gli altri uomini, può essere esperita solo nella fugacità dell’attimo, nel suo passare oltre. Se la festa celebra l’epifania dell’antico, la sua “sopravvivenza” nella contemporaneità non può essere vissuta che come un’apparizione evanescente che sfugge a qualsiasi definizione razionale e che nell’attimo in cui si avvicina ci mostra anche la sua indelebile distanza.

Riferimenti bibliografici

- Agamben Giorgio (2005), “Aby Warburg e la scienza senza nome”, in Id., *La potenza del pensiero*, Vicenza, Neri Pozza, 123-146.
- Bachtin Michail M. (1995 [1979]), *L’opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso carnevale festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. di Milli Romano, Torino, Einaudi. Ed. orig. (1965), *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul’tura srednevekov’ja i Renessansa*, Moskva, Chudožestvennaja literatura.
- Baioni Giuliano (1996), *Il giovane Goethe*, Torino, Einaudi.
- (1998), *Classicismo e rivoluzione*, Torino, Einaudi.
- Binswanger Ludwig (2007), *Die unendliche Heilung. Aby Warburgs Krankengeschichte*, hrsg. von Chantal Marazia, Davide Stimilli, Zürich-Berlin, Diaphanes Verlag. Trad. di Chantal Marazia, Davide Stimilli (2005), *La guarigione infinita. Storia clinica di Aby Warburg*, a cura di Davide Stimilli, Vicenza, Neri Pozza.
- Burckhardt Jacob (1860), *Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, Basel, Schweighauser. Trad. di Diego Valbusa (1996 [1876]), *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Firenze, Sansoni.

²⁶ Ed. orig. Goethe 1976 [1789], 677. Trad. di Bellingacci in Goethe 2014, 103: “La libertà e l’uguaglianza possono essere godute solo nell’ebbrezza della follia”.

- Careri Giovanni (2003), “Aby Warburg. Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire”, *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, vol. 165, 41-76, doi: 10.2307/25157044.
- Cieri Via Claudia (2002), “Aby Warburg. Il concetto di Pathosformel fra religione, arte e scienza”, in Marco Bertozzi (a cura di), *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dei*, Modena, Franco Cosimo Panini, 114-140.
- (2011), *Introduzione a Aby Warburg*, Roma-Bari, Laterza.
- Didi-Huberman Georges (2002), *L'image survivante*, Paris, Minuit. Trad. di Alessandro Serra (2006), *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Fehrenbach Frank, Hrsg. (2018), *Kraft, Intensität, Energie. Zur Dynamik der Kunst*, Berlin De Gruyter.
- Fontana Alessandro (1972), “La scena”, in Ruggiero Romano, Corrado Vivanti (a cura di), *Storia d'Italia*, vol. 1, *I caratteri originari*, Torino, Einaudi, 794-867.
- Forti Micol (2004), “Dal realismo all'espressionismo. Warburg e l'arte contemporanea”, in Claudia Cieri Via, Pietro Montani (a cura di), *Lo sguardo di Giano. Aby Warburg fra tempo e memoria*, Torino, Nino Aragno Editore, 377-411.
- Goethe J.W. von (1929 [1795; 1914]), *Römische Elegien*, Rom, C.E. Rappaport. Trad. di Roberto Fertonani (1979), *Elegie romane*, Milano, Mondadori.
- (1963 [1789]), “Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil”, in Id. (1963 [1953]), *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Bd. XII, *Schriften zur Kunst*, Hamburg, Christian Wegner Verlag, 30-34.
- (1976 [1789]), *Das römische Carneval*, in Id., *Italienische Reise. Mit vierzig Zeichnungen des Autors*, hrsg. und mit einem Vorwort von Christoph Michel, Frankfurt am Main, Insel, 2 Bde., 639-677. Trad. di Isabella Bellingacci (2014), *Il Carnevale romano*, introduzione e note di Luigi Reitani, Roma, Salerno Editrice.
- (1976 [1816-1817]), *Italienische Reise. Mit vierzig Zeichnungen des Autors*, hrsg. und mit einem Vorwort von Christoph Michel, Frankfurt am Main, Insel, 2 Bde. Trad. di Emilio Castellani (2013 [1983]), *Viaggio in Italia*, Milano, Mondadori.
- (1948 [1832]), “Faust”, in Id., *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Bd. III, *Dramatische Dichtungen*, Hamburg, Christian Wegner Verlag. Trad. di Franco Fortini (1990 [1970]), *Faust*, Milano, Mondadori.
- (1963 [1953]), “Über Laokoon”, in Id., *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Bd. XII, *Schriften zur Kunst*, Hamburg, Christian Wegner Verlag, 56-66. Trad. e cura di Roberto Venuti (1994), “Laocoonte”, in Id., *Laocoonte e altri scritti sull'arte (1789-1805)*, Roma, Salerno Editrice, 67-82.
- Gombrich E.H. (1970), *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, London, Warburg Institute.
- Hadot Pierre (2004), *Le Voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de nature*, Paris, Gallimard.
- Jesi Furio (1977), “Conoscibilità della festa”, in Id. (a cura di), *La festa. Antropologia, etnologia, folklore*, Torino, Rosenberg & Sellier, 4-30.
- (1979), *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*, Torino, Einaudi.
- (2013), *Il tempo della festa*, Milano, Edizione Nottetempo.
- Michaud Philippe-Alain (1998), *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula.
- Moritz K.P. (1997 [1788]), “Über die bildende Nachahmung des Schönen”, in Id., *Werke in zwei Bänden*, Bd. II, *Popularphilosophie, Reisen, Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 958-991. Trad. di Paolo D'Angelo (1990a), “Sull'imitazione formatrice del bello”, in Id., *Scritti di estetica*, Palermo, Aesthetica, 65-93.
- (1997 [1788-1789]), “In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?”, in Id., *Werke in zwei Bänden*, Bd. II, *Popularphilosophie, Reisen, Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 992-1003. Trad. di Paolo D'Angelo (1990b), “La segnatura del bello. In che misura si possono descrivere le opere d'arte?”, in Id., *Scritti di estetica*, Palermo, Aesthetica, 95-104.
- (1997 [1789]), “Über die Allegorie”, in Id., *Werke in zwei Bänden*, Bd. II, *Popularphilosophie, Reisen, Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1008-1011. Trad. di Paolo

- D'Angelo (1990c), "Sull'allegoria", in Id., *Scritti di estetica*, Palermo, Aesthetica, 115-118.
- Nietzsche F.W. (2013 [1872]), *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Berlin, Insel. Trad. di Giametta Sossio (1972), *La nascita della tragedia*, con una nota introduttiva di Giorgio Colli, Milano, Adelphi.
- Pinotti Andrea (2001), *Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*, Milano, Mimesis.
- Ponzi Mauro (2007), "Arte e natura: il cambio di paradigma nella poetica di Goethe", *links. Rivista di letteratura e cultura tedesca*, vol. 7, 13-36.
- (2015), *La natura della malattia. Genesi dei motivi del Werther*, Roma, Aracne.
- Ponzi Mauro, Witte Bernd, a cura di (2005), *Goethe e l'antico*, Roma, Lithos.
- Rang F.C. (1983 [1927-1928]), *Historische Psychologie des Karnevals*, Berlin, Brinkmann und Bose.
- Reitani Luigi (2014), "Introduzione", in J.W. von Goethe, *Il Carnevale romano*, Roma, Salerno Editrice, 7-60.
- Stoichita V.I., Coderch A.M. (1999), *Goya. The Last Carnival*, London, Reaktion Books.
- Turner Victor (1995 [1969]), *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Piscataway, Aldine Transaction.
- Venuti Roberto (1994), "Introduzione", in J.W. von Goethe, *'Laocoonte' e altri scritti sull'arte*, Roma, Salerno Editrice, 7-23.
- Warburg Aby (1932a [1893]), "Sandro Botticelli's *Geburt der Venus* und *Frühling*", in Warburg 1932f, Bd. I, 1-60. Trad. di Emma Cantimori, "La Nascita di Venere e la Primavera di Sandro Botticelli", in Warburg 1966, 1-58.
- (1932b [1895]), "I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589", in Warburg 1932f, Bd. I, 259-300.
- (1932c [1898]), "Sandro Botticelli", in Warburg 1932f, Bd. I, 61-68.
- (1932d [1905]), "Dürer und die italienische Antike", in Warburg 1932f, Bd. II, 443-450. Trad. di Emma Cantimori, "Dürer e l'antichità italiana", in Warburg 1966, 193-200.
- (1932e [1914]), "Der Eintritt des antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance", in Warburg 1932f, Bd. I, 173-176. Trad. di Emma Cantimori, "L'ingresso dello stile ideale anticheggiante nella pittura del primo Rinascimento", in Warburg 1966, 283-307.
- (1932f), *Gesammelte Schriften*, Bd. I, *Die Erneuerung der Heidnische Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, hrsg. von Bibliothek Warburg, Leipzig-Berlin, Teubner. Trad. di Emma Cantimori (1966), *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, Firenze, La Nuova Italia.
- (1988), *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, Berlin, Wagenbach. Trad. di Gianni Carchia, Flavio Cuniberto (2006 [1998]), *Il rituale del serpente*, Milano, Adelphi.
- (2000), *Der Bilderatlas Mnemosyne*, hrsg. von Martin Warnke, Claudia Brink, Berlin, De Gruyter. Trad. di Bettina Müller, Maurizio Ghelardi (2002), *Mnemosyne. Atlante delle immagini*, Torino, Aragno.
- Witte Bernd, Schmidt Peter, Hrsgg. (1997), *Goethe Handbuch, in vier Bänden*, Bd. III, *Prosaschriften*, Stuttgart-Weimar, Metzler.
- Zecchi Stefano (2008), "Il tempo e la metamorfosi", in J.W. Goethe, *La metamorfosi delle piante*, a cura di Stefano Zecchi, trad. di Bruno Groff, Bruno Maffi, Stefano Zecchi, Milano, Guanda, 7-26.