

# L'UMANO SENZA UMANESIMO: WARBURG E NIETZSCHE

Maurizio GHELARDI

(Università Vita-Salute San Raffaele)

Jacob Burckhardt, Friedrich Nietzsche e Hermann Usener avevano mostrato a Warburg l'erma bifronte della Antichità che non era una fonte antiquaria, né aveva le caratteristiche di una rinascenza (*Wiedergeburt*), quanto piuttosto quelle di una sopravvivenza (*Nachleben*).<sup>1</sup> L'Antico era un polo, un vettore. Non un fine in sé. L'evoluzione culturale non era 'indivisibile', ma uno strumento per svelare la duplice radice della cultura europea: «La vecchia fola stupida di popoli e di età che non sapevano il dolore, non ha ... più presa su [Warburg], perché è figlia della vita, sa che essa conosce l'ebbrezza, la passione, sin la follia».<sup>2</sup> Warburg aveva recepito da Nietzsche quali contrasti si celassero nell'anima antica, come cultura antica e spirito antico fossero una sintesi - provvisoria e fragile - di opposti, e come tale dialettica rimandasse agli elementi costitutivi della espressione umana.

A conclusione del seminario che Warburg tiene nel semestre estivo del 1927 su Burckhardt e Nietzsche, si legge: «In Nietzsche e in Burckhardt possiamo scorgere come la veggenza si biforca nelle sue concezioni fondamentali. L'una insegna e modella senza esigere; l'altra esige perché trasforma servendosi dell'antico orgiasmo del primo danzatore».<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Cfr. Maurizio GHELARDI, *Edgar Wind, Percy Schramm e il Warburg Kreis. Sui concetti di Nachleben, Renovatio e Correctio*, "Engramma", 176, 2020, [http://www.engramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=3948](http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3948).

<sup>2</sup> Cfr. Giorgio PASQUALI, *Aby Warburg*, "Pègaso", II, 4, 1930, p. 486.

<sup>3</sup> Le citazioni seguenti sono tratte da Aby WARBURG, *Burckhardt und Nietzsche, Schlußübung* (esercitazione finale), WIA (Warburg Institute Archive), 113.2.3. Si tratta delle conclusioni del seminario che Warburg tenne nel semestre estivo del 1927, parallelamente all'esercitazione sulla *Kulturwissenschaftliche Methode*. Una versione di questo testo è stata pubblicata da Bernd ROECK, *Aby Warburgs Seminariübungen über Jacob Burckhardt im Sommersemester 1927*, "Idea", X, 1991, pp. 86-88. L'edizione da cui qui si cita è in corso di pubblicazione da parte dello scrivente in: Aby WARBURG, *Immagine Parola: Saggi, Conferenze, Frammenti*, Einaudi Editore, Torino 2021; una precedente traduzione in: Aby WARBURG,

Entrambi hanno «raccolto l'onda mnemica»<sup>4</sup> del passato e, sebbene Burckhardt abbia «riportato alla luce la festa» che lo ha costretto a riflettere su un frammento della vita elementare», egli ha avvertito «la pericolosità della propria vocazione». Nietzsche ha cercato invece di «far causa comune con questo demone» abbandonandosi «al soffio del dio della distruzione». «Romanismo e germanesimo trovano in Burckhardt un equilibrio...», mentre in Nietzsche «l'orgiasmo anticheggiante» diventa un impulso che egli non riesce a fronteggiare. «Come poeta, in lui scaturiscono evocazioni che provengono da un ambito musicale mai raggiunto da Burckhardt», sebbene entrambi «continuino a fiorire innestati» sullo «stesso tronco» alimentato da due flussi. «Da un lato – quindi, abbiamo - Agostino di Duccio e Nietzsche, dall'altro Burckhardt e gli architetti: tettonica contro linea». Così, in Nietzsche «la commozione estatica si fonda su una esperienza primordiale, che ha le sue radici nella profondità del culto orgiastico umano; nel secondo [Burckhardt] e negli architetti la tettonica ha la funzione di racchiudere e contenere le radici orgiastiche».

In queste affermazioni Warburg condensa il senso della sua assimilazione della concezione del Rinascimento di Burckhardt, il quale aveva scandagliato la patologia dello spirito umano attraverso lo studio della storia della civiltà: «il nostro punto di partenza: l'unico centro permanente e almeno per noi possibile: l'uomo che soffre, che anela e che agisce, l'uomo qual è, qual è sempre stato e sempre sarà. Perciò la nostra considerazione della storia sarà, in certa misura, patologica».<sup>5</sup>

Warburg, che da Burckhardt riprende l'idea che le feste rinascimentali segnano «nella loro forma più elevata ... un effettivo passaggio dalla vita concreta all'arte»,<sup>6</sup>

---

*La Rinascita del Paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, a cura di M. Ghelardi, Aragno Editore, Torino 2007, pp. 901 sgg.

Nel fascicolo conservato nell'Archivio è conservato un quaderno con la copertina nera che raccoglie appunti per questo seminario, tra i quali si trova anche una versione parziale di questo testo. Da segnalare i rimandi al saggio di Charles ANDLER, *Jacob Burckhardt et Nietzsche: leur philosophie de l'histoire*, "Revue de Synthèse historique", XV, 1907, pp. 121-149 e al libro di Ernst BERTRAM, *Nietzsche. Versuch einer Mythologie*, Bondi, Berlin, 1918, p. 3, da cui Warburg riporta l'affermazione: «ogni sopravvivenza ed ogni effetto prolungato di una individualità oltre la soglia che delimita la sua vita personale ... si sottrae ad ogni influenza meccanica, ad ogni intervento razionale» (Ernst BERTRAM, *Nietzsche. Per una mitologia*, Il Mulino, Bologna 1988, p. 45). L'ultima parte del quaderno contiene appunti sul concetto di Rinascimento e citazioni dalle opere di Burckhardt. Infine, sono conservati i testi delle esercitazioni degli studenti per questo seminario.

<sup>4</sup> Aby WARBURG, *Burckhardt und Nietzsche*, op. cit., WIA 113.2.3.

<sup>5</sup> Jacob BURCKHARDT, *Über das Studium der Geschichte*, Beck, München, 1982; edizione italiana Jacob BURCKHARDT, *Sullo studio della storia*, a cura di M. Ghelardi, Einaudi, Torino, 1998, p. 5.

<sup>6</sup> Jacob BURCKHARDT, *Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, in Jacob Burckhardt, *Werke, Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 4, Beck/Schwabe, München/Basel, 2018, p.100; traduzione italiana in base alla prima edizione del 1860 Jacob BURCKHARDT, *La Civiltà del Rinascimento in Italia. Un tentativo di interpretazione*, a cura di M. Ghelardi, Einaudi, Torino, 2006, p. 133.

cerca di articolare questa enunciazione in un insieme di frammenti che intitola *Festwesen*<sup>7</sup> e che avrebbero dovuto costituire la base di un più ampio progetto di ricerca. Significativo in tal senso è un appunto risalente al 1924 ove si legge:

Le fasi della oscillazione tra i poli della atarassia (contemplatio) e dell'estasi (kinesis) sono riconoscibili come leggi del movimento circolare se noi concepiamo la prassi culturale, le cui forme affievolite abbiamo fissato come feste profane, come una scala intermedia tra religione e concetto in quanto funzione catalitica nella coniazione dei valori espressivi, dato che la prassi culturale raccoglie, formandole, la somma delle impressioni, sebbene tale prassi continui ad essere un movimento sofferente.<sup>8</sup>

A dispetto non solo di Gobineau, ma anche delle superficiali interpretazioni che avevano visto nella *Civiltà del Rinascimento in Italia* il trionfo di una libera e amorale soggettività, Warburg frantuma il concetto di Rinascimento in un mosaico di osservazioni che iscrive in un'ampia storia della civiltà, in cui centrale appare la vicenda delle migrazioni delle culture e dei relativi simboli. Si tratta di una sorta di “polivocità pichiana” che rende enigmatico ogni simbolo: dalle edeniche utopie di Botticelli, alle tormentate visioni di Dürer, dal sereno municipalismo di Ghirlandaio, all'inquietante ciclo dei mesi di Schifanoia:

Il Rinascimento italiano ha cercato di interiorizzare questa eredità di engrammi fobici con una particolare ambivalenza: da un lato, per i nuovi soggetti emancipati del temperamento mondano questa eredità ha rappresentato un utile incitamento, permettendo di comunicare così ciò che era indicibile a quanti lottavano contro il destino e per la propria libertà personale. Dall'altro, visto che un simile incitamento si svolgeva come una funzione mnemica - dato che esso era stato purificato attraverso forme coniate precedentemente attraverso una creazione artistica - la restituzione restava un atto che tra una auto-rinuncia all'impulso dell'Ego e una consapevole forma artistica delimitata - posta tra Dioniso e Apollo - prescriveva al genio artistico il suo luogo interiore ....<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> WIA, 62.1.

<sup>8</sup> Aby WARBURG, *Zum Vortrag von Karl Reinhardt über Ovids Metamorphosen*, stampa privata (Hamburg, o. J. u. S.); traduzione italiana Aby WARBURG, *A proposito della conferenza di Karl Reinhardt sulle Metamorfosi di Ovidio*, in: Aby Warburg, *La Rinascita del Paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, cit., pp. 259-270 (anche di questo testo è in corso di pubblicazione una nuova traduzione, cfr. n. 3. Si tratta della introduzione alla conferenza tenuta il 24 ottobre 1924 da Karl Reinhardt alla *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (WIA, 92.3.1=92.3.3).

<sup>9</sup> Aby WARBURG, *Einleitung*, in A. Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, Brink, Berlin 2000; edizione italiana Aby WARBURG, *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*, Aragno, Torino, 2002, pp. 3-5. Traduzione ripubblicata con testo tedesco a fronte, Aby WARBURG, *Mnemosyne. Einleitung. Introduzione al Bilderatlas (1929)*, “Engramma”, 138, 2016, [http://www.engramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=2991](http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2991). Questa *Introduzione* è l'unico testo compiuto di Aby Warburg sul progetto del famoso *Atlante delle immagini*. Warburg scrisse questo testo nel 1929 per l'edizione che era in programma presso l'editore

Già in quest'ultima affermazione si può cogliere *in nuce* il dialogo che, attraverso Burckhardt, Warburg stabilisce con Nietzsche.

D'altra parte, era stato proprio l'anticlassicismo di Burckhardt, il quale aveva concepito l'arcaismo come l'autentico e genuino carattere della civiltà greca, a spingere Warburg a interpretare la dialettica nietzscheana di apollineo e dionisiaco in senso patologico e antropologico, sicché egli aveva potuto avvicinarsi allo studio dell'uomo rinascimentale ereditato da Burckhardt collocandolo in una costellazione storicamente provvisoria. Per Burckhardt la produttività di una cultura dipende infatti sempre dalla consapevolezza del rapporto tra un fondo 'patologico' dell'uomo e la sua capacità di poter *parler peinture*:

molto presto ci si scontra con la scoperta che la maggior parte dei più alti risultati conseguiti dalla storia dell'arte sono solitamente espressi solo attraverso formule relativizzanti. La fisionomia di un'epoca, di una scuola, di un maestro, di un quadro vengono spiegate solo attraverso l'opposizione con altre epoche, scuole, maestri e quadri oppure cercando solo similitudini dal grande regno delle cose infinite, cosicché invece dell'essenza emerge sempre solo una immagine, al posto dell'autentico nome solo un simbolo. Non riusciamo mai a *descrivere* veramente la vita profonda di uno stile, di un'opera d'arte, ma sempre solo a *circo*scriverla.<sup>10</sup>

L'esistenza di forme pre-linguistiche, che solo in parte potevano risolversi in linguaggio verbale, spinge Warburg ad accostarsi all'antropologia e alla psicologia sperimentale, e a ricondurre la genesi dell'arte figurativa al suo fondo costitutivo. Perciò si propone di raccogliere per la sua ricerca sulla "psicologia della creazione artistica" documenti sia dall'ambito linguistico che da quello delle arti figurative, nonché nel dramma religioso e profano.

La 'costrizione' a confrontarsi con il mondo delle forme costituito da valori espressivi *preconati* - provengano essi dal passato o dal presente - indica per Warburg la polarità come carattere precipuo della cultura del Rinascimento, giacché modelli pagani sono utilizzati per l'iconografia cristiana, ricalchi classici convivono accanto a residui della tradizione medievale, reminiscenze dell'astrologia ellenistica e araba permangono all'interno della stessa cultura riformista. La caratterizzazione del mondo pagano come cosmo olimpico dalle forme chiare era stata acquisita dopo un periodo di strenua

---

Teubner di Lipsia. Il testo era stato dattiloscritto da Gertrud Bing. La prima versione di questa introduzione era stata pubblicata nel volume *Geburtatlas* preparato per festeggiare il settantesimo compleanno di Max Moritz Warburg il 5 giugno 1937. Cfr Maurizio GHELARDI, *Mnemosyne contesa. Editoriale*, „Engramma“, 151, 2017, [http://www.gramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=3335](http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3335).

<sup>10</sup> Jacob BURCKHARDT, *Vorlesungen über Geschichte der Malerei. 1844-1845*, in J. Burckhardt, *Werke, Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 18, hrsg. v. E. Mongi-Vollmer u. W. Schlink, Beck/Schwabe, München/Basel, 2006, pp. 41-42.

resistenza da parte di due forze che, nonostante la loro barbara anti-classicità, si potevano ritenere a buon diritto gli autentici e autorevoli tutori dell'eredità antica. Queste due forze erano da un lato i sopravvissuti simboli mostruosi dell'astrologia ellenistica, dall'altro il cosmo delle forme dell'Antico “alla francese”, così come esse si presentavano nel bizzarro realismo della seconda metà del Quattrocento. Un realismo questo incentrato sull'iconicità dei volti e dell'abbigliamento, un camuffamento apparentemente innocuo che si presentava negli arazzi fiamminghi o nelle illustrazioni dei demoni ovidiani o della liviana grandezza romana.

L'impeto dirompente del linguaggio gestuale, dei valori espressivi antichi, intesi in senso antropologico oltreché archeologico e storico, aveva segnato dunque non tanto e non solo il sorgere di una nuova soggettività, bensì il tramonto dell'idea di un centro unificatore del sapere. E ciò appare in perfetta sintonia con quello che per Burckhardt è il processo che ha condotto dopo i primi due decenni del XVI secolo a una involuzione del Rinascimento, al trionfo del ‘ciceronismo’ e a una pittura (*Schnellmalerei*) che soggiaceva a determinate prescrizioni.<sup>11</sup>

Ciò spiega perché Warburg si fosse soffermato a indagare gli opachi frammenti di senso, i vischiosi grovigli di immagini, i caotici ingorghi di simboli, in sostanza: il conflitto tra stili diversi e tradizioni alternative. Tali sono appunto le piste che, sulla scorta di Burckhardt, Warburg aveva perseguito soprattutto riguardo al legame tra Rinascimento italiano e realismo nordico. Se Warburg aveva assimilato da Burckhardt, oltre alla *Civiltà del Rinascimento*, anche i saggi postumi su *I Collezionisti*, *La Pala d'altare* e *Il Ritratto*,<sup>12</sup> che cosa aveva metabolizzato da Nietzsche?

Anzitutto occorre sottolineare che siamo di fronte a due figure che non possono essere facilmente ‘risolte’: non hanno costruito sistemi, e la loro biografia intellettuale è caratterizzata da uno stretto intreccio tra vita e ricerca.<sup>13</sup> Entrambi sono stati due orchi marini che hanno frantumato e assimilato come carta assorbente tutto quello che si era fatto loro incontro: filosofia, storia dell'arte, principio di causalità e di individuazione,

<sup>11</sup> Cfr. BURCKHARDT, *Die Cultur der Renaissance in Italien*, op. cit., p. 169 sg; BURCKHARDT, *La Civiltà del Rinascimento*, op. cit., p. 190 sg; un esempio di tale involuzione della pittura è per Burckhardt l'importanza che assume l'opera di Giovanni Battista Armenini (1530-1609).

<sup>12</sup> Cfr. Jacob BURCKHARDT, *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien*, Lendorff, Basel, 1898, ripubblicato in Jacob BURCKHARDT, *Werke, Kritische Gesamtausgabe*, op. cit., Bd. 6, 2000; edizione italiana Jacob BURCKHARDT, *L'arte italiana del Rinascimento: La pala d'altare. Il ritratto. I collezionisti*, 3 vol., a cura di M. Ghelardi, Marsilio, Venezia, 1994-1995.

<sup>13</sup> Sul rapporto Warburg-Nietzsche si veda in ultimo Carlotta SANTINI, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis: Aby Warburg, Jacob Burckhardt und Friedrich Nietzsche*, in C. Santini, A. Jensen, *Nietzsche on memory and history*, De Gruyter, Berlin/New York, 2020, pp. 279-300, in particolare pp. 281-282; cfr. anche Helmut PFOTENHAUER, *Das Nachleben der Antike. Aby Warburgs Auseinandersetzung mit Nietzsche*, “Nietzsche Studien”, XIV, 1985, pp. 298-313.

origine del linguaggio... Non solo. Nietzsche e Warburg erano consapevoli di vivere in una società sempre più stratificata, e allo stesso tempo capillarmente dispersa, dove ogni tentativo volto a delimitare gli ambiti conoscitivi appariva destinato alla inadeguatezza. Questa situazione ha profondamente segnato la loro evoluzione intellettuale intrecciandosi alla analisi sintomatologica del loro tempo.

Non è dunque casuale se la prima pietra della *Biblioteca Warburg* sia stata collocata il 25 agosto 1925, esattamente 25 anni dopo la morte di Nietzsche. Warburg possedeva quasi tutte le opere di Nietzsche, tra cui l'edizione Kröner in 19 volumi, e conosceva sicuramente *Così parlò Zarathustra* e *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*.<sup>14</sup> L'impressione è che abbia fatto una lettura sgranata e non sistematica di Nietzsche fino al 1927. Ma era stata soprattutto l'attenta lettura della *Nascita della Tragedia* ad aver avuto su di lui fin dalla sua formazione un grande impatto. Aveva letto la terza edizione nel 1889, mentre si trovava a Strasburgo. L'*Handexemplar* contiene diverse sottolineature, soprattutto del prefisso *Ur* che, come vedremo, rimanda a un principio chiave per Nietzsche e per Warburg, vale a dire all'arcaismo.<sup>15</sup> In un appunto del 17 maggio 1929, pochi mesi prima della morte, confessa: «definire l'erma bifronte dell'Antico come apollineo-dionisiaco, per coloro che scrissero dopo il 1886 non fu (molto) pesante, ma in precedenza si trattava di una vera e propria eresia ...».<sup>16</sup>

Come risulta dal *Tagebuch*, Warburg si era confrontato direttamente con Nietzsche il 9 settembre 1905:

...ora mi è chiaro che l'iconografia storico-stilistica della morte di Orfeo concerne il problema nietzschiano della nascita della tragedia che dovrebbe essere definita come l'origine della tragedia dallo stile apollineo (spirito) della danza dionisiaca. Solo ieri l'altro ho capito che Nietzsche ha scritto sullo sviluppo dello 'stile rappresentativo', fatto finora che mi era sfuggito. Peccato che Nietzsche non abbia familiarità con i dati della antropologia e del folklore! Anche in questo caso il peso specifico di queste discipline avrebbe avuto un effetto regolatore sui suoi voli da uccello sognatore.<sup>17</sup>

<sup>14</sup> Cfr. Maurizio GHELARDI, *Una torretta girevole corazzata in terra straniera*, "Belfagor", fasc. 6, 1998, pp. 649-662.

<sup>15</sup> Due significative sottolineature si trovano nel § 8 e riguardano i passi ove si legge: «per il vero poeta la metafora non è una figura retorica, bensì una immagine sostitutiva che gli si presenta concretamente, in luogo del concetto ... adesso Dioniso non si esprime più attraverso un'energia ma in quanto eroe epico ...» (Friedrich NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, in F. Nietzsche, *Opere*, ed. G. Colli-M. Montinari, Adelphi, Milano, 1972, vol. III, tomo I, p. 59).

<sup>16</sup> Aby WARBURG, *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, hrsg. v. K. Michels u. Ch. Schoell-Glass, Akademie Verlag, Berlin, 2001, 17 Mai, 1929.

<sup>17</sup> WARBURG, *Tagebuch*, op. cit., 9 September 1905 (WIA, 10.3).

L'osservazione è preceduta da un appunto datato 8 settembre che si trova alla fine di una copia del suo saggio su *I costumi teatrali per intermezzi del 1589* pubblicato nel 1895 e conservato nella sua Biblioteca: «vedo oggi per la prima volta che Nietzsche nella sua *Nascita* ha trattato dettagliatamente il tema della nascita dell'opera. Ma quanto erroneamente rispetto al processo storico!!».<sup>18</sup> L'osservazione si riferisce al §19 del saggio nietzschiano dove l'autore sostiene che «l'uomo artisticamente impotente ... non ha il sentore della profondità dionisiaca della musica e trasforma il godimento musicale in una retorica intellettualistica di parole e di accenti ... in uno stile rappresentativo ...».<sup>19</sup> La critica di Warburg si spiega col fatto che negli *Intermezzi* egli sostiene che il melodramma tardo-rinascimentale fiorentino è un esempio di interazione tra parola e musica, tra stile e pathos.<sup>20</sup> Nietzsche invece afferma che l'alternarsi di discorso e canto, tipico dello stile rappresentativo, contraddice la dialettica di dionisiaco e apollineo: solo l'illusione di un'epoca tarda, alessandrina come ad esempio quella tardo-rinascimentale, che si era posta in contrasto con la tragedia originaria fondata sul primato dell'elemento musicale e sulla rappresentazione diretta delle passioni, può illudersi di far risorgere il «dolore elegiaco di una perdita eterna»<sup>21</sup> e la terribile serietà dei primordi dell'umanità.

Al di là di questa divergenza, la posizione di Warburg rispetto a Nietzsche appare a ben vedere più complessa. Nella copia prima citata del saggio sugli *Intermezzi* Warburg aveva apposto una nota datata 1905: «sul sorgere dello stile rappresentativo si veda il mio lavoro sui costumi teatrali: allora a Firenze non avevo tra le mani Nietzsche e la

---

<sup>18</sup> Cfr. Aby WARBURG, *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, (Nachdruck der Ausgabe, 1932), in A. Warburg, *Gesammelte Schriften (Studienausgabe)*, hrsg. v. H. Bredekamp u. M. Diers, Akademie Verlag, Berlin 1998, B. I, p. 421.

<sup>19</sup> Cfr. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, op. cit., p. 127.

<sup>20</sup> Cfr. Aby WARBURG, *I costumi teatrali per gli Intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il Libro di conti di Emilio de' Cavalieri. Saggio storico-artistico*, "Atti dell'Accademia del Regio Istituto Musicale di Firenze: Commemorazione della Riforma melodrammatica", XXXIII, 1895, pp. 133-146, 13 ill. Questo saggio è stato pubblicato e nuovamente tradotto in base alla versione tedesca in: Aby WARBURG, *Die Erneuerung der heidnischen Antike*, op. cit., Bd. I, p. 421. Cfr. inoltre WIA 42.2.3 (*Handexemplar*) e WIA 42.1 (versione originale tedesca, Aby WARBURG, *Theaterkostüme zu den Intermedien von 1589*, ripubblicata in appendice a WARBURG, *Die Erneuerung der heidnischen Antike*, op. cit., pp. 422-438) oltre al testo della recensione in "La Nazione", 17-18 Giugno 1895. Cfr. inoltre WIA 41 per i materiali preparatori. Una nuova traduzione collazionata sull'originale tedesco è in corso di pubblicazione. Nel § 19 de *La nascita della tragedia* Nietzsche aveva invece affermato che «questa musica d'opera totalmente alienata e incapace di devozione» era stata «accolta e curata con entusiastico favore, quasi come la rinascita di ogni vera musica ... dalla mondanità assetata di distrazioni di quei circoli fiorentini» del tardo Cinquecento (NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, op. cit., p. 124).

<sup>21</sup> NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, op. cit., p. 125 sg.

questione del dionisiaco era ancora molto lontana». <sup>22</sup> Alcuni anni prima, in un frammento del 26 febbraio del 1900, aveva messo a confronto Arnold Böcklin e Adolf von Hildebrand: «In Böcklin e Hildebrand l'Antico sopravvive in entrambi le sue accentuazioni del movimento: dionisiaco, intensificatore in Böcklin come contorno e colore; apollineo mitigatore in Hildebrand, la facciata». <sup>23</sup> Dunque, nonostante la sua presa di distanza a proposito del significato del melodramma fiorentino tardo-rinascimentale, già nel 1900 Warburg aveva compreso che la dialettica tra apollineo e dionisiaco costituiva il fondamento della trasformazione dello stile artistico.

Una simile convinzione implica un'opposizione alla concezione classicista, l'importanza dell'arcaismo come elemento costitutivo della religione dell'arte greche che Burckhardt e Nietzsche avevano affermato e che adesso è interpretato da Warburg in senso antropologico. Sotto questa luce si chiarisce l'affermazione sopra ricordata che Nietzsche non avesse familiarità con i dati dell'antropologia e del folklore. E dunque spiega perché Warburg avesse evidenziato nella sua copia della *Nascita della tragedia* il prefisso *Ur*, che indica appunto una radice originaria, arcaica. Detto altrimenti: la presenza costitutiva del dionisiaco nell'agone tragico della cultura chiarisce non solo il tentativo di Warburg di disciplinare e di racchiudere l'elemento arcaico, dionisiaco, entro le formulazioni di pathos, ma presuppone anche la perenne lotta contro il riflesso coatto della proiezione di cause, contro l'antropomorfismo.

Nell'arte tra XV e XVI secolo lo stile abbraccia sia i segni di una concezione religioso-antropomorfica sia quelli di una concezione logico-matematica che, muovendo dal caos delle impressioni, cerca di superare gli antichi simboli astrali che conservano il pathos di un'oscura esistenza primitiva mitopoietica. Perciò Warburg insiste che la sua ricerca mira a raccogliere il “materiale storico artistico per una psicologia dello sviluppo”, che oscilla tra una fissazione delle cause come immagini e una come segni, e che «la creazione e il godimento artistici richiedono l'unione vitale tra due forme di atteggiamento psichico che di solito si escludono», <sup>24</sup> cioè tra «uno smarrimento passionale di sé fino ad un completo immedesimersi con l'impressione, e una fredda e distaccata *sophrosyne* nella considerazione ordinatrice delle cose». <sup>25</sup> Il destino dell'artista, ma anche quello dell'uomo moderno che impara ad orientarsi nel pensiero e nell'universo, si colloca dunque tra il caos dell'eccitazione dolente e la tettonica, in sostanza, tra Nietzsche e Burckhardt. Al pari dell'antropologo culturale

<sup>22</sup> WARBURG, *I costumi teatrali per gli Intermezzi*, op. cit., pp. 133-146.

<sup>23</sup> Aby WARBURG, *Grundlegende Bruckstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde*, hrsg. v. S. Müller, Edizioni della Normale, Pisa, 2011, frammento 394.

<sup>24</sup> WARBURG, *Burckhardt und Nietzsche. Schlußübung*, op. cit.

<sup>25</sup> WARBURG, *Zum Vortrag von Karl Reinhardt über Ovids Metamorphosen*, op. cit., n. 8.



Warburg cerca così il principio costruttivo dell'invariante antropologica che determina le varianti delle diverse culture. Perciò nel 1927 Warburg scrive: per scorgere il carattere dell'Antico nel simbolo dell'erma bifronte Apollo-Dioniso «non è più necessaria nessuna attitudine rivoluzionaria».<sup>26</sup>

In due occasioni Warburg torna sulla funzione costitutiva della dialettica tra apollineo e dionisiaco. Nella conferenza su Dürer inserita nel ciclo *Einführung in die Kultur der italienischen Frührenaissance (1908-1909)* si legge: «Strade diverse ci conducono alla scoperta della bellezza. L'erma bifronte Dioniso e Apollo dovrebbe collocarsi all'ingresso del primo Rinascimento».<sup>27</sup> Mentre in una bozza stesa per introdurre la conferenza romana del 1929 su *L'Antico romano nella bottega di Ghirlandaio* Warburg scrive:

Nietzsche, nella *Nascita della tragedia* (1886), ci ha insegnato a considerare l'Antico attraverso il simbolo della erma bifronte di Dioniso e Apollo. In precedenza, ogni tentativo di considerare l'estasi tragica come un bene caratteristico dell'eredità dell'Antico era sempre stato uno sviamento romantico che non era passibile di dimostrazione, un errore che non si conciliava con i risultati della storia della estetica archeologica del tempo.<sup>28</sup>

L'esperienza vissuta è dunque la matrice primaria nel mondo dell'espressione della commozione tragica.

Warburg ritiene l'uomo un essere cinetico, carico di dolore, lutto, passioni, che cerca di appropriarsi e trasformare la realtà, dapprima inglobandola in modo antropomorfo, quindi oggettivandola in forme. L'apollineo (cioè la forma) è indispensabile alla vita *solo* nella sua tensione tragica con il dionisiaco, e anche la creazione artistica richiede «l'unione vitale tra due forme psichiche: tra una perdita appassionata di sé e una completa identificazione con l'impressione...».<sup>29</sup> Il compito dell'arte consiste nell'accollarsi il dolore e la lacerazione risorgenti della vita. Perciò occorre restituire l'uso di determinate espressioni, che denotano situazioni patologiche primarie, ai contenuti originari e al relativo linguaggio che le aveva espresse, a quello che Warburg definisce più volte il fondamento psico-biologico del comportamento umano.

Del resto, Nietzsche aveva interpretato la tragedia greca non come un genere letterario, bensì come un esempio di antropomorfismo che si riallacciava alla musica. La musica greca, in quanto linguaggio significante, racchiude in sé un senso extra-

<sup>26</sup> WARBURG, *Einleitung, Der Bilderatlas Mnemosyne*, op. cit., p. 4, (trad. it. Op. cit., p. 4).

<sup>27</sup> Aby WARBURG, *Einführung in die Kultur der italienischen Frührenaissance (1908-1909)*, a c. di G. Targia, Aragno Editore, Torino, 2013, p. 420.

<sup>28</sup> Aby WARBURG, *La Rinascita del Paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)* op. cit., p. 865.

<sup>29</sup> WARBURG, *Burckhardt und Nietzsche. Schlußübung*, op. cit.

musicale che non può essere espresso attraverso il linguaggio verbale, poiché si relaziona alla contraddizione e al dolore originari. La musica greca è “tempo allo stato puro”, mentre la moderna partizione matematica del ritmo indica solo la subordinazione alla plasticità, l’assoggettamento del tempo allo spazio e alla durata. Riscoprire l’arcaicità significa relazionarsi a una cultura in cui le sonorità sono legate a un senso affettivo e patologico, quando la percezione del tempo non si è ancora parcellizzata in discorso. L’uomo ha dato nomi alle cose in base alla sensazione che esse hanno prodotto in lui, e la stessa sonorità si regola in base all’effetto che le cose provocano, divenendo caratteristica stessa delle cose.

Nella civiltà moderna le figure sono invece recepite passivamente dallo spettatore e solo in funzione della loro forma. La mobile e caotica materia degli stimoli e delle impressioni sensoriali viene tradotta in un insieme di metafore. E ciò vela se non addirittura sopprime il senso, l’unità interna di senso *nelle* immagini. Lo stesso movimento corporeo presuppone una scala di manifestazioni vitali che abbraccia tutte le azioni mimiche che si collocano tra due estremi, tra l’apollineo e il dionisiaco:

Nella rappresentazione dell’arte percepiamo l’eco di questo abissale abbandono ... quando gli individui camminano, corrono, ballano, afferrano, trasportano. Questo aspetto è un segno essenziale e inquietante di valori espressivi». <sup>30</sup>

Lo scatenamento sfrenato del movimento espressivo corporeo, così come si è realizzato in particolare nell’Asia Minore al seguito degli dèi dell’ebbrezza, «include l’intera scala delle manifestazioni cinetiche della vita di una umanità fobicamente scossa, attraverso un flusso che dall’abbattimento inerme conduce fino all’ebbrezza omicida, e che comprende tutte le azioni mimiche che si trovano tra questi due estremi. [...] Il contorno dello stampo tiasotico» <sup>31</sup> costituisce dunque un contrassegno essenziale e perturbante di questi valori espressivi che parlavano agli occhi degli artisti rinascimentali, ad esempio dai sarcofagi antichi.

Dioniso corrisponde a un’esperienza che è inerente al carattere umano. Ma come si cristallizza lo stimolo dionisiaco in un valore espressivo simbolico stabile? Come ‘scarica’ questa risorgenza dionisiaca l’arte del Rinascimento? Come si trasmette visivamente l’energia simbolicamente domata? Per Warburg il linguaggio del corpo grazie al suo movimento interno ed esterno trasferisce nell’occhio dell’osservatore questa energia nell’immagine come una decodificazione energetica. Solo il corpo medita il sogno di una totalità arcaica, e solo la totalità del suo *Erlebnis* rappresenta la

---

<sup>30</sup> WARBURG, *Mnemosyne. Einleitung. Introduzione*, op. cit., C3.

<sup>31</sup> *Ibid.*

via per la quale l'uomo moderno lascia dietro di sé tutto il ciarpame della storia intesa come progresso. Per Warburg la tradizione iconografica e iconologica si espande così come una ricezione energetica che si colloca ben oltre l'identificazione delle figure e la decifrazione dei significati.

D'altro canto Nietzsche aveva affermato l'interdipendenza tra metodo filologico tipico del positivismo e la dissoluzione del tempo organico della storia. Nel momento in cui l'uomo ha preteso di trasformare la storia in una scienza filologica ha quantificato il passato, ne ha dissolto la continuità organica in una serie lineare di fatti ed eventi. In questa cornice anche il linguaggio ha una diversa funzione. Tra Nietzsche e Warburg esso si trasferisce progressivamente dalle mani dei filologi a quelli degli etno-psicologi, degli antropologi e dei teorici della conoscenza. Le parole sono concepite come portatrici antropologiche di fenomeni costitutivi della esperienza umana, anteriori all'incivilimento della parola. Ciò comporta una sovra-tensione dell'essere: dietro i segni e i suoni stanno forze spirituali radicali e creative. Ed è proprio questo l'aspetto che si rispecchia nella sintassi warburghiana, nel suo tentativo di costruire una grammatica e una sintassi dilatando così l'esperienza, il modo in cui l'uomo cerca di costruire un orientamento nel mondo e nel pensiero. Perciò la ricerca, la stessa prosa warburghiane sembrano accendersi ed estinguersi continuamente, ma soprattutto paiono al fondo liquidare ogni concetto di verità, giacché ogni fondamento che non sia riconducibile a un presupposto psichico e biologico non è che pascolo o steppa.

La riflessione di Warburg si pone dunque come prosecuzione e al tempo stesso ulteriore sviluppo della visione anticlassicista di Burckhardt e di Nietzsche, che si riverbera nel tentativo di dissolvere la concezione storico-lineare di cui fino allora si era nutrita la storia dell'arte grazie alla scomposizione grammaticale dell'ideale classico di bellezza. Le creazioni artistiche sono un prodotto organico di questo processo vitale, giacché in esse si riconoscono risposte adeguate rispetto alle esigenze umane verso il mondo esterno. Sono «forme di equilibrio» che rispondono a un processo di adattamento dell'uomo nella realtà.

La frantumazione filologica del tempo storico operato dal positivismo scientifico, il pluralismo empirico della moderna e l'amebica storia della cultura mascherano per Warburg (come per Nietzsche) la matrice antropologica delle forme artistiche. Di ciò resta esempio l'incompiuto progetto *Mnemnosyne*, non un totem ma una sorta di *sky-line* della riflessione di Warburg. Qui l'utilizzo delle foto, il loro continuo e mai definitivo montaggio, la loro collocazione paratattica e gerarchica, separata da spazi, i loro formati, l'eterogeneità dei materiali visivi, appaiono come un tentativo di costruire un ordine del discorso, un percorso di senso fondato su una logica analogica che si contrappone al positivismo filologico. La rappresentazione del dolore, del lutto e della

morte, del pathos del vincitore, di come si sia costituito il legame sociale, il disincanto del mondo, nonché la funzione dei certi simboli astrali strumenti per orientarsi nel mondo e nell'universo, non sono una giustapposizione di figure iconiche, la loro interpretazione non è riconducibile a un metodo iconologico, a una ricerca delle fonti, poiché nelle immagini si racchiude per un verso il riflesso del desiderio umano di afferrare la più forte espressione della vita, dall'altro l'aspirazione a distanziarsi dall'immediatezza della vita costruendo un oggetto della rappresentazione mentale o visuale.

Ogni senso che l'uomo dà al mondo è determinato dai suoi bisogni e dai suoi impulsi, che operano e si muovono nello spazio e nel tempo come un intreccio. Non a caso nel quaderno di appunti su Giordano Bruno Warburg riprende ancora l'immagine di Dioniso, questa volta attraverso la figura dello Zagreus sofferente dei Misteri e dilaniato dai Titani.<sup>32</sup>

Valga per tutto quello che fin qui abbiamo detto di Warburg ciò che Nietzsche scrive di se stesso: «È vero io sono una foresta e una notte di alberi scuri: ma chi non ha paura delle mie tenebre, troverà declivi di rose sotto i miei cipressi».<sup>33</sup>

### Nota bibliografica

Charles ANDLER, *Jacob Burckhardt et Nietzsche: leur philosophie de l'histoire*, "Revue de Synthèse historique", XV, 1907, pp. 121-149.

Ernst BERTRAM, *Nietzsche. Versuch einer Mythologie*, Bondi, Berlin, 1918, tr. it. Martha Keller, Lea Ritter Santini, *Nietzsche. Per una mitologia*, Il Mulino, Bologna 1988.

Jacob BURCKHARDT, *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien*, Lendorff, Basel, 1898, ripubblicato in J. Burckhardt, *Werke, Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 6, Beck/Schwabe, München/Basel, 2000, ed. it. Maurizio Ghelardi, *L'arte italiana del Rinascimento. La pala d'altare. Il ritratto. I collezionisti*, Marsilio, Venezia, 1994-1995.

Jacob BURCKHARDT, *Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, in Jacob Burckhardt, *Werke, Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 4, Beck/Schwabe, München/Basel, 2018, tr. it. della prima ed. (1860) di Maurizio Ghelardi, *La Civiltà del Rinascimento in Italia. Un tentativo di interpretazione*, Aragno Editore, Torino, 2006.

---

<sup>32</sup>Aby WARBURG, [*Syderalis Abyssus: Giordano Bruno*], in A. Warburg, *Astrologica*, Einaudi, Torino, 2019, p. 412.

<sup>33</sup>Friedrich NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, in F. Nietzsche, *Opere*, op. cit., vol. VI, p. 117.

- Jacob BURCKHARDT, *Über das Studium der Geschichte*, Beck, München, 1982, ed. it. Maurizio Ghelardi, *Sullo studio della storia*, Einaudi, Torino, 1998.
- Jacob BURCKHARDT, *Vorlesungen über Geschichte der Malerei. 1844-1845*, in J. Burckhardt, *Werke, Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 18, hrsg. v. E. Mongi-Vollmer u. W. Schlink Beck/Schwabe, München/Basel, 2006.
- Maurizio GHELARDI, *Edgar Wind, Percy Schramm e il Warburg-Kreis. Sui concetti di Nachleben, Renovatio e Correctio*, “Engramma”, 176, 2020, pp. 13-41.
- Maurizio GHELARDI, *Mnemosyne contesa. Editoriale*, „Engramma“, 151, 2017, pp. 15-78.
- Maurizio GHELARDI, *Una torretta girevole corazzata in terra straniera*, “Belfagor”, fasc. 6, 1998, pp. 649-662.
- Friedrich NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, in F. Nietzsche, *Opere*, ed. G. Colli-M. Montinari, Adelphi, Milano, 1972, vol. VI.
- Friedrich NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, in F. Nietzsche, *Opere*, ed. G. Colli-M. Montinari, Adelphi, Milano, 1972, vol. III, tomo I.
- Giorgio PASQUALI, *Aby Warburg*, “Pegaso”, II, 4, 1930, pp. 484-495.
- Helmut PFOTENHAUER, *Das Nachleben der Antike. Aby Warburgs auseinandersetzung mit Nietzsche*, “Nietzsche Studien”, XIV, 1985, pp. 298-313.
- Recensione a Aby Warburg, *I costumi teatrali per gli Intermezzi del 1589*, “La Nazione”, 17-18 Giugno 1895.
- Bernd ROECK, *Aby Warburgs Seminarübungen über Jacob Burckhardt im Sommersemester 1927*, “Idea”, X, 1991, pp. 86-88.
- Carlotta SANTINI, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis: Aby Warburg, Jacob Burckhardt und Friedrich Nietzsche*, in C. Santini, A. Jensen, *Nietzsche on memory and history*, De Gruyter, Berlin/New York, 2020, pp. 279-300.
- Aby WARBURG, *Burckhardt und Nietzsche, Schlußübung* (esercitazione finale), WIA (Warburg Institute Archive), 113.2.3.
- Aby WARBURG, *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, (Nachdruck der Ausgabe, 1932), in A. Warburg,

*Gesammelte Schriften (Studienausgabe)*, hrsg. v. H. Bredekamp-M. Diers, Akademie Verlag, Berlin 1998, B. I.

Aby WARBURG, *Einleitung*, in A. Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, Brink, Berlin 2000, ed. it. Maurizio Ghelardi, *Mnemosyne. Einleitung. Introduzione al Bilderatlas (1929)*, “Engramma”, 138, 2016.

Aby WARBURG, *Einführung in die Kultur der italienischen Frührenaissance (1908-1909)*, a c. di G. Targia, Aragno Editore, Torino, 2013.

Aby WARBURG, *Grundlegende Bruckstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde*, hrsg. v. S. Müller, Edizioni della Normale, Pisa, 2011.

Aby WARBURG, *I costumi teatrali per gli Intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il Libro di conti di Emilio de' Cavalieri. Saggio storico-artistico*, “Atti dell'Accademia del Regio Istituto Musicale di Firenze: Commemorazione della Riforma melodrammatica”, XXXIII, 1895, pp. 133-146, 13 ill., tr. ted., Aby WARBURG, *Theaterkostüme zu den Intermedien von 1589*, in A. Warburg, *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, (Nachdruck der Ausgabe, 1932), in A. Warburg, *Gesammelte Schriften (Studienausgabe)*, Akademie Verlag, Berlin 1998, B. I, pp. 422-438.

Aby WARBURG, *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*, Aragno Editore, Torino, 2002.

Aby WARBURG, *La Rinascita del Paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, Aragno Editore, Torino 2007.

Aby WARBURG, [*Syderalis Abyssus: Giordano Bruno*], in A. Warburg, *Astrologica*, Einaudi, Torino, 2019.

Aby WARBURG, *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, hrsg. v. K. Michels u. Ch. Schoell-Glass, Akademie Verlag, Berlin, 2001, 17 Mai, 1929.

Aby WARBURG, *Zum Vortrag von Karl Reinhardt über Ovids Metamorphosen*, stampa privata (Hamburg, o. J. u. S.), tr. it. Maurizio Ghelardi, *A proposito della conferenza di Karl Reinhardt sulle Metamorfosi di Ovidio*, in A. Warburg, *La Rinascita del Paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, Aragno Editore, Torino 2008.

## **Sitografia**

Maurizio GHELARDI, Edgar Wind, Percy Schramm e il Warburg-Kreis. Sui concetti di Nachleben, Renovatio e Correctio, “Engramma”, 176, 2020, [http://www.egramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=3948](http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3948).

Aby WARBURG, Mnemosyne. Einleitung. Introduzione al Bilderatlas (1929), “Engramma”, 138, 2016, [http://www.egramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=2991](http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2991).

Maurizio GHELARDI, Mnemosyne contesa. Editoriale, „Engramma“, 151, 2017, pp. 15-78, [http://www.egramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=3335](http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3335).