

Abstract

Since Spengler borrowed from the mineralogical terminology the term “pseudomorphism” to apply it to the morphology of cultures and to the interpretation of the relationship between different cultural traditions, this concept has widely been used in the vocabulary of philosophy and human sciences. This article intends to reconstruct some milestones in the history of the effects of such a loan, while investigating the oscillations of its semantic spectrum and its methodological and epistemological implications. Spengler employed the concept in a negative sense, to describe a phenomenon of morphological constraint: a new culture is compelled by the inertial force of a previous culture to take on alien forms to express its own contents. Among Spengler’s readers, Jonas had recourse to the notion of “pseudomorphosis” in order to explore the links between the Gnosis and the Greek, Oriental and Christian traditions; Mumford used it to analyse the connections between recent technological inventions and the old forms of power and economy; Adorno conceived pseudomorphosis as a pernicious mimesis (philosophy mimicking sciences; art imitating the conceptual language; music imitating painting). All share the idea that pseudomorphism consists of a false manifestation of form, which ends up masking the expression of an authentic and original content. Moreover, the adoption of old forms to communicate new contents encourages merely superficial and largely unfounded analogies and similarities. Panofsky also adopts the notion in his iconology, impressing however to the concept different semantic nuances at different moments of his work. In *Studies of Iconology* (1939) he recognizes the heuristic value of pseudomorphism, which is capable of bringing to expression, during the Renaissance, contents that had remained unexpressed in ancient times thanks to the mediation of surviving medieval elements: a complex articulation of the pseudomorphic function in three times, that highlights a poietic retroactive movement exerted by the present on the remote past thanks to the metabolic activity of the recent past, in the wake of Warburg’s investigations on the *Nachleben der Antike*. Such acknowledgment is however lost in the subsequent reflections: in *Tomb Sculpture* (1964) Panofsky reaffirms the negative and simplistic

sense of pseudomorphism as an apparent but groundless formal analogy. Taken in this pejorative sense, the term is assumed by art historians like Rosenblum and Bois. But the reevaluation, in recent times, of the phenomena of anachronism (Didi-Huberman, Nagel, Wood, Powell) is promoting a new sensibility for the heuristic potentials of the pseudomorphic retroaction. To be fully accomplished, this requalification must be accompanied by a coherent theory of similarities.

1. *Geologia e morfologia della cultura*

Oswald Spengler era appassionato di scienze naturali, e in particolare di mineralogia. Dal lessico di questa disciplina importò un termine che, grazie al successo di pubblico del suo controverso *Il tramonto dell'Occidente*, esercitò una notevole influenza sul vocabolario della filosofia e più in generale delle scienze umane del secolo scorso: la nozione di *pseudomorfo*.

Il tramonto venne pubblicato in due momenti distinti: la prima parte, *Forma e realtà*, nel 1918 a Vienna; la seconda, *Prospettive della storia mondiale*, a Monaco di Baviera nel 1922. L'anno successivo uscì, sempre a Monaco, l'edizione in due volumi. Il capitolo terzo della seconda parte è dedicato ai «Problemi della civiltà araba»; il primo paragrafo si intitola «Le pseudomorfo storiche [*Historische Pseudomorphosen*]». Ascoltiamo il modo in cui Spengler dapprima descrive il fenomeno mineralogico, e quindi lo traspone in ambito storico:

Si supponga uno strato di calcare che contenga cristalli di un dato minerale. Si producono crepacci e fessure; l'acqua si infiltra e a poco a poco, passando, scioglie e porta via i cristalli, di modo che nel conglomerato non restano più che le cavità da essi occupate. Sopravvengono fenomeni vulcanici che fendono la montagna; colate di materiale incandescente penetrano negli spacchi, si solidificano e danno luogo ad altri cristalli. Ma esse non possono farlo in una forma propria: sono invece costrette a riempire le cavità pre-esistenti, e così nascono forme falsate [*gefälschte Formen*], nascono cristalli nei quali la struttura interna contraddice la conformazione esterna, un dato minerale apparendo ora sotto le specie esteriori di un altro. È ciò che i mineralogi chiamano pseudomorfo¹.

Dunque, schematizzando, un contenuto sostanziale, che per sua natura assumerebbe una forma autonoma, si trova costretto dalle circostanze ad adattarsi a una precedente forma propria di una sostanza diversa, manifestandosi così esteriormente in una «falsa forma» (*pseudos/morphé*). Il nuovo minerale *assomiglia* esteriormente al vecchio, pur consistendo internamente di una sostanza totalmente diversa. Pensando, in spirito goethiano, a una morfologia generale come scienza delle forme che sappia indagare tanto il mondo naturale quanto

¹ Spengler 1923: 926. Sulla nozione di pseudomorfo in Spengler cfr. Cacciatore 1999-2000 e Cacciatore 2004.

quello storico, Spengler riformula l'argomento in senso *kulturmorphologisch* nel capoverso immediatamente successivo, applicandolo così ai rapporti fra culture diverse:

Chiamo pseudomorfose storiche i casi nei quali una vecchia civiltà straniera grava talmente su di un paese che una civiltà nuova, congenita a questo paese, ne resta soffocata e non solo non giunge a forme sue proprie e pure di espressione [*reiner, eigener Ausdrucksformen*], ma nemmeno alla perfetta coscienza di se stessa. Tutto ciò che emerge dalle profondità di una giovane animità va a fluire nelle forme vuote di una vita straniera; una giovane sensibilità si fissa in opere annose e invece dell'adergersi in una libera forza creatrice nasce soltanto un odio sempre più vivo per la costrizione che ancora si subisce da parte di una realtà lontana nel tempo².

Fra i casi più eclatanti di pseudomorfose storiche Spengler annovera quello della civiltà araba, che – pur portatrice di un nuovo sentimento del mondo e di un inedito rapporto dell'uomo a Dio (è quella che Spengler chiama «anima magica») – fin dalla sua preistoria subisce le configurazioni formali dei conquistatori, e viene forzata in «stampi» estranei, ellenistici o romani. Le guerre fra Mario e Silla, fra Cesare e Pompeo, fra Antonio e Ottaviano, andrebbero a parere di Spengler non ridotte a fenomeni di guerra civile romana, bensì lette sullo sfondo del «tentativo sempre più preciso di questo Oriente di emanciparsi da un Occidente che stava divenendo storico, la lotta di un mondo che stava svegliandosi»³. In particolare per quel che riguarda la battaglia navale di Azio, combattuta il 2 settembre del 31 a.C., non Ottaviano, bensì Antonio (alleato di Cleopatra e del Regno Tolemaico di Egitto) «avrebbe dovuto essere il vincitore»⁴. Se avesse saputo sopraffare la Repubblica romana, avrebbe consentito all'anima magica di affermarsi liberamente e compiutamente nel proprio «paesaggio» naturale; la sua disfatta segnò invece il consolidarsi di un fenomeno pseudomorfo, in base al quale le esangui strutture dell'antica «anima apollinea» continuarono a imporre le proprie soffocanti forme a una sostanza culturale a esse estranea.

Quel che accadde effettivamente ad Azio si potrebbe paragonare a quel che sarebbe successo se nella battaglia combattuta tra Tours e Poitiers nel 732 avessero vinto gli arabi-berberi capitanati da 'Abd al-Rahmān al-Ghāfiqī e non – come invece accadde – i franchi comandati da Carlo Martello. In caso di vittoria musulmana, gli arabi avrebbero «fatto del “Frankistan” un loro califfato nord-orientale»:

Allora la lingua, la religione, le usanze sociali arabe sarebbero divenute quelle correnti dei ceti superiori, presso la Loira e il Reno sarebbero sorte città gigantesche quanto

² Ivi: 926-927.

³ Ivi: 930.

⁴ Ivi: 931.

Granada e Kairuan, il sentimento gotico sarebbe stato costretto a esprimersi nelle forme, da tempo divenute rigide e inerti, della moschea e dell'arabesco, e invece della mistica tedesca noi avremmo avuta una specie di sufismo⁵.

In questo scenario fantapolitico immaginato da Spengler (una specie di esperimento mentale che non sfigurerebbe di fianco all'ucronia disegnata da Philip K. Dick in *La svastica sul sole*), l'anima magica araba avrebbe finito per giocare nei confronti dell'anima «faustiana» del gotico nord-europeo lo stesso ruolo che l'anima apollinea greco-romana giocò nei confronti dell'anima magica: l'imposizione forzosa di uno stampo estraneo soffocante⁶.

Leggere in questi nostri giorni di uno scenario «Frankistan» delineato in un libro del 1922 dà certamente da pensare; se si googola il termine, la prima occorrenza ad apparire è la voce omonima di *Uncyclopedia*:

The Islamic Republic of Frankistan (French: *La république islamique du Frankistan*) is an Islamic country located in Western Europe, known as France until the Jihad of 2005. The country borders with Germany, Italy, Poland and Pakistan. It has the largest Muslim population in the World⁷.

Ma nel ragionare di pseudomorfosi effettivamente accadute o immaginate Spengler non si limita al caso della cultura araba. Menziona anche la Russia di Pietro il Grande: la fondazione di Pietroburgo nel 1703 – città che Dostoevskij definì massimamente astratta e artificiale – segna la fatale vittoria pseudomorfica degli «amici della civiltà occidentale» sul partito della Vecchia Russia, con la conseguente sovrapposizione di modelli esteriori tardobarocchi, e poi illuministici e ottocenteschi, all'«elemento russo originario»⁸, che li avvertiva come profondamente alieni.

2. Dalla filosofia della cultura alla teoria delle arti

Spengler non è stato il primo in assoluto a importare il concetto di pseudomorfosi nell'ambito della filosofia e delle scienze umane. Prima di lui, ci aveva già pensato, per esempio, Marx in una recensione a uno studio di George Howell⁹. Ma è senza dubbio stato il *Tramonto* a fare da volano alla diffusione del termine, ispirando una serie di autori che, in maniera più o meno esplicita

⁵ Ivi: 931.

⁶ Per una caratterizzazione comparativa delle anime apollinea, faustiana e magica cfr. ivi: 277-330.

⁷ <http://uncyclopedia.wikia.com/wiki/Frankistan> [ultimo accesso mercoledì 1° giugno 2016].

⁸ Spengler 1923: 933.

⁹ Marx 1878. Sullo pseudomorfo, e in generale sulle metafore tratte da Marx dall'ambito delle scienze naturali, cfr. Prawer 1976: 365.

(e non di rado sottacendo la fonte, giudicata ideologicamente controversa), la ripresero adattandola alla metodologia delle proprie ricerche.

Per rimanere nel campo della storia e teoria della cultura, nel suo *Technics and Civilization* del 1934 Lewis Mumford dedica un paragrafo a «*the present pseudomorph*»; nella sua prospettiva, un'apparente contraddizione fra le recenti scoperte scientifiche e innovazioni tecnologiche (quella che Mumford definisce «neotecnica», che ha preso avvio a partire dagli anni Trenta dell'Ottocento) e la conservazione, anzi il consolidamento di antiquate logiche sociali e di vecchi rapporti di potere e di produzione:

A che cosa attribuire questo insuccesso della macchina? Non è possibile trovare la risposta in un puro e semplice ritardo dell'evoluzione culturale. Credo invece nella validità chiarificatrice di un concetto enunciato da Oswald Spengler nel secondo volume del *Declino dell'Occidente*, quello della pseudoforma culturale. [...] Nella cultura una simile metamorfosi è possibile: forze, attività, istituzioni nuove possono, invece di cristallizzarsi indipendentemente nelle strutture a loro proprie, calarsi nelle forme di una civiltà già esistente. È forse questo il fatto cruciale della nostra situazione. Noi non siamo entrati ancora nella fase neotecnica, sul piano della civiltà; se dovesse usare la terminologia odierna, uno storico del futuro definirebbe l'attuale transizione come un periodo «mesotecnico». [...] Qual è stato infatti il vantaggio di tutte queste grandi scoperte e invenzioni scientifiche, di questa riaffermazione dei valori organici, di questo affinamento tecnologico? Non abbiamo fatto che impiegare le nostre nuove macchine ed energie per dare ulteriore impulso alle iniziative dei capitalisti e dei militari di mestiere, non abbiamo saputo volgere queste iniziative a scopi più umani. Da tutti i settori si possono trarre esempi di pseudomorfismo¹⁰.

Per esempio, in architettura, l'impiego delle nuove costruzioni in acciaio e vetro ha finito per incentivare la densità abitativa metropolitana, negando l'accesso alla luce che quei materiali parevano poter consentire; gli aeroplani hanno finito per peggiorare i rapporti fra le nazioni aumentando la paura reciproca invece che promuovere gli scambi pacifici; i micidiali gas tossici sono adoperati contro gli esseri umani invece che contro gli scarafaggi; la scienza comportamentale viene asservita alla pubblicità ingannevole invece che all'oggettiva misurazione comparativa del valore e dell'efficacia dei prodotti: nel complesso, non solo «le vecchie forme tecnologiche impediscono l'evolversi dell'economia neotecnica», ma «anche le invenzioni nuove sono state non di rado rivolte al mantenimento, al ringiovanimento e alla stabilizzazione del vecchio ordine»¹¹. È quella dinamica che una trentina d'anni più tardi McLuhan avrebbe teorizzato come sindrome mediologica del «*rear-view mirror*»¹².

¹⁰ Mumford 1934: 283-285.

¹¹ Ivi: 285.

¹² «Di fronte a una situazione assolutamente nuova, tendiamo sempre ad attaccarci agli oggetti,

Se ci volgiamo invece all'ambito della storia e teoria delle religioni, il lettore di Spengler che più ha messo a frutto la nozione di pseudomorfosi è stato senza dubbio Hans Jonas, che ha impiegato il termine nei suoi studi volti a rivendicare alla visione del mondo gnostica un'autonomia tanto rispetto alla tradizione greca e cristiana, quanto rispetto alle religioni di matrice orientale al cui ambito viene frequentemente ricondotta. Così leggiamo in *The Gnostic Religion* del 1958:

Se avviene che una sostanza cristallina diversa occupi la cavità lasciata in uno strato geologico da cristalli che si sono disintegrati, essa è costretta dallo stampo a prendere una forma cristallina che non le è propria, e senza analisi chimica l'osservatore sarebbe portato a considerarla come un cristallo di tipo originale. [...] Lasciando da parte la più ampia prospettiva storica nella quale Spengler situa la sua osservazione, egli ha dato un brillante contributo alla diagnosi di una situazione storica, che se adoperato con discernimento, può essere grandemente di aiuto per la nostra comprensione¹³.

Ma già nella introduzione metodologica al più ampio *Gnosis und spätantiker Geist* Jonas aveva dedicato un paragrafo proprio a «I problemi della cultura araba» di Oswald Spengler», apertamente riconoscendo il proprio debito nei confronti di «un'importante figura significativamente emarginata nel dibattito scientifico», la cui «mano maestra», «con geniale intuizione morfologica» ha saputo offrire con il concetto di pseudomorfosi uno strumento di grande «produttività metodico-ermeneutica»¹⁴. Occorre dunque per Jonas procedere a una «analisi svelante»¹⁵, che sappia leggere dietro o al di sotto delle forme pseudomorfe greche, cristiane e orientali assunte dal messaggio gnostico l'originario e autentico suo nucleo. Quel che tuttavia tale analisi svelante consente di comprendere non è, semplicisticamente, l'individuazione del contenuto al di sotto della forma, come se bastasse spogliare il corpo nudo della gnosi dal suo rivestimento linguistico-concettuale, in primo luogo greco, per poterla ritrovare nella sua autenticità originaria. L'assunzione di una forma non è senza effetti sul contenuto:

La gnosi ha certo rianimato gli stampi trovati, e nel caso specifico li ha riconquistati per un senso più originario, risultando però essa stessa estraniata, «ingannata» di nuovo dalle idee adottate per la sua oggettivazione; ciò rende perspicua la ripercussione della pseudomorfosi sul contenuto dell'autointerpretazione¹⁶.

all'aroma del passato più prossimo. Guardiamo il presente in uno specchietto retrovisore. Arretriamo nel futuro» (McLuhan 1967: 74-75). Sui rapporti fra Mumford e McLuhan cfr. Carey 2005.

¹³ Jonas 1958: 57.

¹⁴ Jonas 1934-1954: 110-112.

¹⁵ Ivi: 127.

¹⁶ Ivi: 351. In connessione con le riflessioni di Jonas sulle pseudomorfosi si vedano anche le osservazioni di Blumenberg 1958 e 1966: 18, 91, 192.

Se Mumford e Jonas dichiarano apertamente il proprio debito nei confronti di quello che il secondo definisce un «dilettante» geniale», un altro suo lettore, Theodor W. Adorno – che peraltro, pur riconoscendone la «potenza», non gli aveva risparmiato critiche severe¹⁷ – ripesci il concetto di pseudomorfoso sorvolando sulla (verosimile) fonte, e vi ricorre più volte nella sua opera. In *Negative Dialektik* la nozione fa la sua comparsa fin dall'*Introduzione*, a delimitare i campi dell'artistico e del filosofico:

Arte e filosofia hanno un elemento comune non nella forma o nel procedimento formativo, bensì in un atteggiamento che rifiuta la pseudomorfoso. Entrambe restano fedeli al loro contenuto al di là della loro opposizione; l'arte, indurendosi contro i propri significati; la filosofia, rifiutando di attaccarsi ad ogni immediato¹⁸.

Sempre nell'*Introduzione*, questa volta però rivolgendosi alle relazioni fra ambito filosofico e ambito scientifico, Adorno parla del bisogno di sistema della filosofia che aspira al sapere assoluto come di «qualcosa di più che pseudomorfoso dello spirito rispetto al metodo irresistibilmente affermantesi delle scienze matematiche e naturali»¹⁹.

Anche in *Ästhetische Theorie* il termine ricorre in più di un'occasione (sempre senza alcun riferimento a Spengler), a indicare varie situazioni nelle quali l'arte abdica a se stessa per darsi una forma non sua propria, bensì estranea: è, per esempio, il caso dell'«arte meccanica in quanto pseudomorfoso», dell'arte che per un malinteso senso di naturalezza si sforza di imitare la natura («pseudomorfoso dell'arte nella natura»), dell'arte che si cosalizza trasformandosi in «pseudomorfoso della scienza», delle opere d'arte che «compiono una pseudomorfoso nel concetto», aspirando alla sua atemporale staticità²⁰.

Ma i fenomeni pseudomorfoso per Adorno non riguardano solo la degenerazione delle relazioni reciproche fra macrocampi (arte/natura, arte/filosofia, filosofia/scienza); si può verificare una pseudomorfoso anche all'interno di uno specifico campo (l'arte), nell'ambito circoscritto dei rapporti fra due arti particolari (nella fattispecie la musica e la pittura). Nel saggio dedicato a *Strawinsky e la restaurazione* un paragrafo è appunto incentrato sulla «Pseudomorfoso con la pittura». Si tratta di un fenomeno degenerativo – anche alimentato dalle ingenuità del *Gesamtkunstwerk* wagneriano (e qui Adorno si schiera con Thomas Mann) – che interessa la linea che conduce da Debussy a Strawinsky (analoga

¹⁷ «La vegetale anima delle civiltà di Spengler, il vitale *In-Form-Sein*, l'inconscio mondo simbolico arcaico del cui vigore espressivo egli s'inebria – tutte queste testimonianze di una vita sovrana sono messaggere della fatalità, là dove esse realmente si manifestano» (Adorno 1938: 62).

¹⁸ Adorno 1966: 14.

¹⁹ Ivi: 19.

²⁰ Adorno 1970: 47, 104, 138, 239.

a quella che in pittura conduce dall'impressionismo al cubismo), linea che comporta una sostanziale «abdicazione» del musicale provocata da una indebita spazializzazione del tempo:

Il pathos di tutta la pittura, anche di quella astratta, consiste in ciò che è; tutta la musica invece presuppone un divenire, e a questo essa vuol sottrarsi in Strawinsky, con la finzione del puro e semplice "esserci". [...] La spazializzazione diventa assoluta: l'aspetto atmosferico, in cui tutta la musica impressionista racchiude qualcosa del tempo soggettivo dell'esperienza, è tolto di mezzo²¹.

L'argomento – che sostanzialmente rilancia nel Novecento la distinzione fra arti spaziali e arti temporali operata da Lessing nel *Laocoonte* (puntualmente citato nel saggio, anche se in chiave critica per il suo approccio normativo²²) – viene ripreso nel più tardo scritto *Su alcune relazioni tra musica e pittura* (dedicato all'ottantesimo compleanno di Daniel-Henry Kahnweiler, critico d'arte e fra i primi galleristi che promossero l'arte cubista), a ribadire la condanna della costellazione Strawinsky-Debussy:

Nella loro contrapposizione le arti si compenetrano a vicenda. Non tuttavia per assimilazione, per pseudomorfofi. La musica illustrativa, nella quale si registra sempre una perdita della forza di organizzazione temporale, rinuncia mediante l'assimilazione al principio di sintesi il quale soltanto può adeguarla allo spazio; e la pittura che si atteggiava a dinamica, quasi volesse cogliere processi temporali – come volevano i futuristi e come tentano di fare alcuni astrattisti con figure rotanti – si esaurisce al limite nel creare l'illusione del tempo. [...] Appena un'arte imita l'altra, se ne distanzia negando la coazione del proprio materiale e degenera in sincretismo immaginando vagamente una continuità adialettica delle arti in generale. [...] Le arti convergono solo là dove ognuna persegue solamente il proprio principio immanente. [...] La pseudomorfofi con la pittura – una delle chiavi per comprendere Stravinskij, erede in questo di Debussy che si formò all'ombra schiacciante della pittura francese della sua epoca – va oggi intesa come uno stadio del processo di convergenza. La pseudomorfofi obbedisce ancora al principio romantico contro il quale insorge, in quanto realizza la spazializzazione del tempo soltanto in maniera fittizia, trattandolo disinvoltamente come se fosse spazio, con tutte le incongruenze di un gioco di prestigio²³.

L'esito pseudomorfofi deriva, in fondo, da un difetto dialettico: dal non aver compreso, cioè, che le arti tanto più si avvicinano quanto più si distanziano l'una dall'altra, mentre una loro malintesa fusione imitativa, magari sulla scorta della passione romantica per le sinestesi, non fa che sfociare in un loro allon-

²¹ Adorno 1949: 182-184.

²² Adorno 1965: 311.

²³ Ivi: 302.

tanamento reciproco, o nell'unilaterale predominio dell'una sulle altre, come è appunto il caso della pittoricizzazione pseudomorfica della musica.

3. Iconologia e archeologia dell'immagine

Se si restringe ulteriormente la visuale, si possono mettere a fuoco processi pseudomorfici anche rimanendo all'interno di una singola arte. È quel che propone di fare Panofsky per la storia delle arti visive nel capitolo terzo dei suoi *Studi di iconologia* dedicato all'iconografia di «Padre Tempo». La questione di fondo è il rapporto del Rinascimento col passato classico e cristiano: si assiste non solo a una possente «reintegrazione dei motivi e dei temi classici» (al punto che, almeno dal punto di vista iconografico, nulla farebbe pensare di essere al cospetto di prodotti postmedievali), ma anche a una «sintesi figurativa ed emotiva tra il passato pagano e il presente cristiano»²⁴, di per sé piuttosto minacciosa per l'ortodossia.

Panofsky descrive diversi metodi che sono stati operativi in tale fenomeno di sintesi, sia isolatamente sia in combinazione: la «*re-interpretazione* delle immagini classiche» consiste nell'investire deliberatamente tali immagini di un nuovo «contenuto simbolico [*symbolical content*]», che può essere o profano o religioso, ma in nessun caso classico. Tale re-interpretazione può a sua volta darsi «per via di contrasto» o «per via di assimilazione»: il primo caso si verifica quando elementi dell'iconografia classica (sarcofaghi, rovine, simboli pagani) vengono inseriti in scene cristiane; il secondo, quando le figure cristiane si modellano sulle figure pagane, come reincarnandosi in esse (il Cristo che replica l'Apollo del Belvedere, le Madonne che ripetono le Veneri o le Fedre). Quest'ultima strategia era peraltro messa in campo in piena consapevolezza dagli artisti rinascimentali, come dimostra una riflessione di Dürer molto esplicita al riguardo: «I pagani attribuivano la massima bellezza al loro pagano Dio Abblo [scil. Apollo], e noi perciò lo useremo per il Cristo Signore che è l'uomo più bello; e proprio come rappresentavano in Venere la donna più bella, castamente noi dispiegheremo le medesime fattezze nell'immagine della Santa Vergine, madre di Dio»²⁵.

A fianco di tale deliberato investimento re-interpretativo sussiste ad avviso di Panofsky un modo non intenzionale, attestato da «numerosi altri casi in cui le tradizioni classiche riportate in luce si fondevano quasi naturalmente, o persino automaticamente [*quite naturally, or even automatically*], con le tradizioni

²⁴ Panofsky 1939: 89.

²⁵ Riportato in Panofsky 1939: 90. Per il passo originale trascritto dai manoscritti conservati al British Museum cfr. Conway 1889: 203: «dan zw gleicher weis wÿ sÿ dy schönsten gestalt eines menschen haben zw gemessen irem abgot abblo also wolln wir dy selb mos prawchen zw crÿsto dem herrn der der schönste aller welt ist / vnd wÿ sy prawcht haben fenus als das schönste weib also woll wir dÿ selb zirlich gestalt krewschlich darlegen».

medievali tuttora vive»²⁶. In questa seconda modalità – involontaria, quasi naturale e automatica – il rapporto storico fra Rinascimento e antichità non può istituirsi saltando a piè pari il Medioevo che divide e connette le due epoche. L'età medievale non è una parentesi insignificante sopra la quale sia possibile gettare un ponte a essa indifferente: può accadere che un personaggio classico venga consegnato al Rinascimento in un «travestimento profondamente non-classico [*utterly non-classical disguise*]]»²⁷. L'epoca rinascimentale lo può riportare all'«aspetto originario [*original appearance*]]», non senza tuttavia che spesso si conservino «tracce [*traces*]]» del processo di restaurazione:

Alcuni tra gli abbigliamenti o attributi [*garments or attributes*] medievali avrebbero continuato ad aderire alla forma rimodellata [*remodelled form*], inserendo così nel contenuto [*content*] dell'immagine nuova un elemento medievale. Ciò condusse a quanto amerei definire una “*pseudomorfofi*”: certe figure del Rinascimento risultarono investite di un significato [*meaning*] che, malgrado tutta l'apparenza classicheggiante, non era comparso affatto nei prototipi classici, sebbene fosse stato frequentemente adombrato nella letteratura classica. A causa dei propri precedenti medievali, l'arte del Rinascimento riuscì spesso a tradurre in immagini quanto l'arte classica aveva giudicato inesprimibile²⁸.

Senza menzionare Spengler (che pure è la sua fonte più probabile)²⁹, Panofsky ne riprende la nozione di pseudomorfofi, per tuttavia rimescolare le carte dei rapporti fra epoche storiche e condizioni di possibilità dell'espressione di un contenuto in una forma: nel Rinascimento si restaurano le forme antiche, spogliandole dei travestimenti medievali; però in questo processo di ripulitura qualcosa di medievale resiste, e retroagisce sul nucleo originario antico, conducendo a espressione contenuti che nella stessa antichità non avevano potuto manifestarsi (almeno in immagine, essendo invece stati pronunciati in letteratura).

Se nelle precedenti interpretazioni del concetto di pseudomorfofi la forma vecchia si impone sul contenuto nuovo, conferendogli un aspetto tradizionale che lo rende irricognoscibile nella sua novità, qui la relazione temporale si complica, articolandosi non su due piani (il vecchio e il nuovo), bensì su tre: il passato remoto (l'Antichità), il passato prossimo (il Medioevo), il presente (il Rinascimento); la forza d'inerzia del passato prossimo retroagisce sul passato remoto, portando a espressione nel presente ciò che in quell'antico passato era rimasto inespresso. Si potrebbe concludere allora che il presente nuovo è il risultato di un passato prossimo che, imponendo le proprie forme su un passato remoto, ne dispiega visivamente dei contenuti che quel passato remoto non aveva saputo

²⁶ Panofsky 1939: 90.

²⁷ Ivi: 90 [traduzione modificata].

²⁸ Ivi: 90-91.

²⁹ Nagel e Wood 2010: 48.

o potuto esprimere. In questa lettura panofskyana assistiamo evidentemente a una pseudomorfosi del concetto stesso di pseudomorfosi.

Emerge qui con nettezza una funzione positiva, poetica dei processi pseudomorfici, che nelle concezioni pessimistiche tanto di Spengler e Mumford, quanto di Jonas e di Adorno non veniva in alcun modo riconosciuta. Per Spengler, infatti, un idealtipico fenomeno pseudomorfico in epoca tardoantica è l'impiego in architettura della forma della basilica, eidetico nella sua tragicità:

Il tipo architettonico della pseudomorfosi è la basilica, anche fra ebrei e pagani. Avendo preso in prestito dall'antichità i mezzi e da tali mezzi non potendosi liberare, esso esprime l'opposto dell'antichità stessa: questa è l'essenza e la tragedia della pseudomorfosi [das Wesen und die Tragik der Pseudomorphose]³⁰.

Dal canto suo, Mumford concepiva la pseudomorfosi come una esiziale rivitalizzazione di rapporti sociali e di ideologie fossili operata dalla moderna tecnologia. Per Jonas, lo abbiamo sentito, gli effetti della pseudomorfosi sui contenuti autentici della gnosi costituirono un «inganno» che finì per distorcerli e deformarli. Quanto ad Adorno, pseudomorfosi è, alla lettera, una «falsa formazione» che svia filosofia e arte (e nell'Arte ogni singola arte) dalla loro autentica manifestazione. Pur nella diversità delle quattro posizioni, un punto condiviso è l'accezione di forma nel senso di stampo estraneo, che nel migliore dei casi costringe il contenuto in apparenze inautentiche, nel peggiore lo soffoca impedendogli di manifestarsi. Per Panofsky, per contro, sono proprio degli elementi appartenenti all'ambito dell'apparenza formale («*garments or attributes*») – indagati sulla scorta dei due *case-studies* di Padre Tempo e del Cieco Cupido³¹ – che consentono l'emersione di antichi *contents* che all'epoca non avevano trovato alcuno stampo iconico in cui esprimersi, e che solo nella pseudomorfosi diventano comprensibili come *meaning* manifesto in un'apparenza intuitiva.

Panofsky sarebbe successivamente ritornato sui fenomeni pseudomorfici nel tardo studio sulla scultura funeraria, *Tomb Sculpture*, uscito nel 1964. Qui viene presentata una definizione generale di «pseudomorfosi»: l'emergere di una forma A, morfologicamente analoga [*morphologically analogous to, or even identical with*] o persino identica a una forma B, ma senza alcuna correlazione dal punto di vista genetico³². I casi analizzati da Panofsky riguardano una somiglianza esteriore nell'apparenza sensibile di sepolcri appartenenti a culture differenti, che tuttavia non riflette una identità di senso. È, per esempio, il caso di alcuni sarcofagi cartaginesi, nei quali si addiuviene a una peculiare sintesi

³⁰ Spengler 1923: 319.

³¹ Panofsky 1939: rispettivamente ai capp. 3 e 4.

³² Panofsky 1964: 34.

fra il sarcofago antropomorfo di origine egizia e il sarcofago domatomorfo (a forma di edificio) perlopiù di derivazione greca: l'effigie del defunto viene posta, in una posizione oltremodo scomoda, sulla sommità del coperchio a guisa di tetto. Contribuisce alla crasi la contraddittoria compresenza di una rigidità tipicamente egizia con una vitalità tipicamente greca: «Si ha la strana impressione di trovarsi di fronte a esseri umani che sembrano stare in piedi benché siano in realtà sdraiati sui coperchi dei loro sarcofagi, e che paiono capaci di azioni autonome a dispetto della loro immobilità»³³. Si tratta di una tensione che non riguarda solo lo stile, ma anche il *medium*: la collocazione dell'effigie sul coperchio è coerente con la rappresentazione bidimensionale della pittura, ma si manifesta in tutta la sua problematicità quando resiste pur assumendo le tre dimensioni del volume scultoreo.

Il fenomeno della transmediazione dal pittorico allo scultoreo si ripete, *mutatis mutandis*, in epoca medievale, nella transizione dal primo romanico al gotico, che coincide con il passaggio dal mosaico al bassorilievo, dal bassorilievo all'altorilievo e da questo alla statua a tutto tondo: riaffiora il conflitto fra la postura dell'effigie (coricata nell'immobilità propria del trapassato) e la sua vitalità, così come si istituisce per esempio nel caso di tombe di arcivescovi, raffigurati allo stesso tempo mentre giacciono con la testa su un cuscino e incoronano un paio di monarchi³⁴.

Ma in questo tardo lavoro le proprietà euristiche e persino maieutiche della pseudomorfo intraviste in *Studies in Iconology* sono ormai solo un ricordo, e vengono messe da parte a tutto vantaggio di un appiattimento del processo pseudomorfo sul fenomeno dell'ibridazione sincretica di due diverse tradizioni iconografiche o di due differenti media.

Intermedio fra gli *Studies* e *Tomb Sculpture* è *Renaissance and Resuscitations*, che raccoglie e rielabora alcune lezioni svedesi tenute nel 1952. Qui Panofsky deve affrontare di petto i prestiti, i ritorni, gli affioramenti, le lunghe durate che si tendono da un'epoca all'altra e che costituiscono varie forme di revival nel corso della storia della cultura. Non lo soccorre tuttavia la nozione di pseudomorfo (che non compare mai nel volume), bensì quella di *disjunction*:

Un fenomeno curioso e a mio avviso di fondamentale importanza, che può definirsi «principio di disgiunzione [*principle of disjunction*]»: ogni volta che nel maturo e tardo Medio Evo un'opera d'arte prende in prestito una forma [*form*] da un modello [*model*] classico, a questa forma [*form*] si attribuisce quasi sempre un significato [*significance*] non classico, solitamente cristiano; ogni volta che nel maturo e tardo Medio Evo un'opera d'arte prende in prestito un tema [*theme*] dalla poesia, dalla leggenda, dalla storia o dalla mitologia del mondo classico, questo tema è senza eccezioni rappresentato secondo una forma [*form*] non classica, solitamente contemporanea. [...] Nelle arti figurative del

³³ Ivi: 34.

³⁴ Ivi: 79-85.

maturato e tardo Medio Evo il «principio di disgiunzione» si verifica quasi senza eccezione, o soltanto con quelle eccezioni che possono attribuirsi a circostanze particolari; dal che risulta il paradosso che, indipendentemente dalla generica differenza tra scultura e pittura (una differenza che comincia ora a esser sensibile), uno stile intenzionalmente classico si trova piuttosto nella sfera ecclesiastica che in quella secolare, nella decorazione delle chiese, dei chiostri e degli oggetti liturgici piuttosto che nelle rappresentazioni di soggetti mitologici o comunque classici³⁵.

Lo sfondo sembra, a prima vista, quello che era già degli *Studies*: si tratta di render conto del ruolo giocato dal Medio Evo nei processi di sopravvivenza (o vita postuma) dell'antichità: quello che Aby Warburg, mutuando il termine da Springer³⁶, aveva designato come il *Nachleben der Antike*. Ma lo schema disgiuntivo proposto da Panofsky in *Renaissance and Renascences* non pare più essere all'altezza delle sofisticate interrelazioni a tre tempi adombrate nelle pseudomorfose degli *Studies*: esso si limita piuttosto a un semplicistico chiasma di forma e contenuto: se la forma è classica, il contenuto è medievale; se il contenuto è classico, la forma è medievale. Siamo ormai molto lontani da quel complesso movimento retroattivo che, ancor prima del Panofsky degli *Studies*, era stato oggetto delle attenzioni dello stesso Warburg: le sue ricerche intorno al *Nachleben* delle antiche formule di *páthos* avevano mostrato che una medesima postura corporea può ritrovarsi in figurazioni culturalmente eterogenee, per esempio nel transfert dal mondo pagano al mondo cristiano (la menade bacchica si ripresenta nella Maddalena cristiana di Bertoldo di Giovanni³⁷; il gesto di Medea che accompagna i figli alla morte che lei stessa darà di propria mano diventa, in Agostino di Duccio, il gesto di una madre che conduce al sicuro il figlio scampato all'annegamento grazie all'intervento di San Bernardino³⁸).

Ma Warburg era andato anche oltre la segnalazione di tali inversioni: ricostruendo la catena di influenze iconografiche che dal *Déjeuner sur l'herbe* di Manet risale, attraverso le mediazioni rinascimentali delle incisioni di Marcantonio Raimondi e di Giulio Bonasone, a un bassorilievo ellenistico murato su una parete di Villa Medici a Roma e raffigurante il giudizio di Paride, egli aveva messo in luce con profonda acribia micrologica quegli «spostamenti apparentemente del tutto insignificanti» [*anscheinend ganz unbedeutenden Abweichungen*]³⁹ che nella forma dell'immagine successiva che eredita la precedente introducono un cruciale, e poetico, scarto di senso. Quando l'iconologia si fa archeologia delle

³⁵ Panofsky 1960: 105-106 [traduzione modificata].

³⁶ Springer 1867.

³⁷ Cfr. Warburg 1914, e le tavole 25 e 42 dell'Atlante *Mnemosyne* (Warburg 2002: 42-43 e 76-77).

³⁸ Cfr. Warburg 1924: 225-226, e le tavole 25 e 41 dell'Atlante *Mnemosyne* (Warburg 2002: 42-43 e 72-73).

³⁹ Cfr. Warburg 1929: 786 e la tavola 55 dell'Atlante *Mnemosyne* (Warburg 2002: 100-101).

immagini, la replicazione delle forme appare al contempo come ricostruzione del passato e come sua creativa costruzione⁴⁰.

4. Pseudomorfofi e anacronismo

Nella storia degli effetti sulla storiografia artistica e sulla teoria delle immagini di questi ultimi decenni la curvatura peggiorativa e semplificatoria impressa dal Panofsky di *Tomb Sculpture* alla nozione di pseudomorfofi ha indubitabilmente oscurato l'accezione poetica intuita negli *Studies*. Vediamo qualche esempio eloquente.

Nel 1975 Robert Rosenblum si chiede che cosa consenta di accostare un dipinto del 1810 come *Monaco sulla spiaggia* di Caspar David Friedrich e un quadro del 1956 come *Verde su blu* di Mark Rothko? Basta il fatto che entrambi, una volta esposti, sconcertarono i rispettivi pubblici per il fatto di non rappresentare pressoché nulla?

Se questi dipinti si assomigliano [*look alike*] nella loro rinuncia a quasi tutto tranne che a un vuoto cupo e luminoso, non si tratta forse di un semplice esempio [*merely an example*] di ciò che Erwin Panofsky ha definito «pseudomorfofi», ossia la comparsa fortuita, in momenti diversi della storia dell'arte, di opere le cui strette analogie formali celano il fatto che il loro significato è completamente diverso? Oppure questo implica che potrebbe esistere un vero collegamento [*true connection*] fra Friedrich e Rothko, che la somiglianza [*similarity*] della loro struttura formale è il risultato di una somiglianza [*similarity*] di sensibilità e di intenzione?⁴¹

Ecco che l'accezione semplificata di pseudomorfofi nel senso di *Tomb Sculpture* (che è infatti il testo di riferimento per Rosenblum)⁴² è ormai ulteriormente appiattita fino a diventare sinonimo di una somiglianza infondata e meramente esteriore.

Dal canto suo, Yve-Alain Bois loda Guy Brett, curatore dell'esposizione *Force Fields. Phases of the Kinetic* al Macba di Barcellona (2000), per aver proposto accostamenti di artisti e opere che non cadono vittima di trappole pseudomorfofiche: «Brett's staged confrontations work because they are never dogmatic – and never marred with pseudomorphism»⁴³.

⁴⁰ Cfr. Pinotti 2013.

⁴¹ Rosenblum 1975: 10 (traduzione modificata).

⁴² Ivi: 219, nota 1.

⁴³ Bois 2000: 146. Cfr. già Bois 1985, e la sua conferenza sullo pseudomorfismo tenuta nell'aprile 2005 al CASVA (Center for Advanced Study in the Visual Arts) di Washington, recentemente rielaborata in Bois 2015.

Georges Didi-Huberman mette in guardia contro un pericolo alleato della pseudomorfosi, quello che chiama l'«archetipismo», un pernicioso fraintendimento epistemologico consistente nel trasformare tutte le immagini che si assomigliano formalmente in altrettante derivazioni storiche di un'essenza sovrastorica:

Esso porta non alla semplificazione dei modelli di tempo, ma alla loro negazione pura e semplice, alla loro diluizione in un essenzialismo della cultura e della *psyche*. La principale insidia di tale inganno è lo specchietto per allodole in cui si risolve la percezione analogica [*perception analogique*]. Quando le somiglianze [*ressemblances*] diventano pseudomorfismi, quando inoltre servono a far emergere un significato generale e atemporale, allora ovviamente il *survival* diviene una mistificazione, un ostacolo epistemologico. Segnaliamo sin d'ora che il *Nachleben* warburghiano ha potuto essere, qua e là, interpretato e utilizzato proprio in questo senso⁴⁴.

Ma, come lo stesso Didi-Huberman ammette, è stato proprio un «cosiddetto pseudomorfismo» – quello che ha attirato la sua attenzione su un registro decorativo a macchie del Beato Angelico perché gli ricordava (del tutto anacronisticamente) un *dripping* di Pollock – a consentirgli di focalizzare le sue ricerche su un oggetto iconico fino ad allora trascurato dagli studiosi: una «somiglianza fuori posto [*ressemblance déplacée*]», dei «rapporti di analogia» che, pur non potendo resistere a lungo all'analisi formale e iconologica, hanno cionondimeno reso possibile l'individuazione di una questione degna di studio⁴⁵.

Pseudomorfismi e anacronismi⁴⁶, alleandosi in una euristica che spiazza le tradizionali cautele della storiografia artistica, si ritrovano *ad abundantiam* in studi recenti quali *Anachronic Renaissance* di Alexander Nagel e Christopher Wood⁴⁷, *Medieval Modern* di Nagel⁴⁸, e *Depositions* di Amy Knight Powell. Quest'ultima in particolare, muovendo contro l'accezione peggiorativa della nozione di pseudomorfosi acclimatata fra gli storici dell'arte a partire dal Panofsky di *Tomb Sculpture*, recupera e rilancia la passione surrealista per le somiglianze apparentemente ingiustificate dal punto di vista filologico al fine di trasformare la «pseudomorphic resemblance» in uno strumento in grado di costruire «formal comparisons that bridge but do not collapse the historical distance separating the early modern world from the more recent past»⁴⁹.

⁴⁴ Didi-Huberman 2002: 61-62.

⁴⁵ L'aneddoto è raccontato in Didi-Huberman 2000: 23, e si riferisce alle ricerche esposte in Didi-Huberman 1990.

⁴⁶ Cfr. i saggi raccolti in Mengoni 2013.

⁴⁷ Nagel e Wood 2010 (in part. il cap. V: “The plebeian pleasure of anachronism”).

⁴⁸ Nagel 2012 (in part. il cap. IV: “Airplanes and altarpieces”).

⁴⁹ Powell 2012: 10-11. Powell (269, nota 7) conosce il precedente degli *Studies in Iconology*, ma non ne rileva la fondamentale discrepanza rispetto a *Tomb Sculpture*.

I tempi sembrano dunque maturi per una riqualificazione della pseudomorfosi che si emancipi dalle semplificazioni che la irrigidiscono di volta in volta nelle improprie antitesi forma/contenuto, apparenza/essenza, falso/autentico, e ne consenta il pieno riconoscimento come fenomeno morfologico che configura in profondità la storia delle manifestazioni culturali, così come del resto la storia naturale dei minerali. Un tale riconoscimento dovrà comportare, al contempo, la presa in carico della funzione retroattiva – insieme ricostruttiva e costruttiva – della memoria culturale (colta da Warburg e dal Panofsky degli *Studies*), e l'elaborazione di una efficace teoria delle somiglianze.

Bibliografia

ADORNO, TH.W.

- 1938, *Spengler dopo il tramonto*, in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura* (1955), Torino, Einaudi, 1972: 39-63
- 1949, *Strawinsky e la restaurazione*, in *Filosofia della musica moderna*, tr. it. di G. Manzoni, Torino, Einaudi, 2002: 131-206
- 1965, *Su alcune relazioni tra musica e pittura*, in *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-65*, ed. it. a c. di G. Borio, Torino, Einaudi, 2004: 301-314
- 1966, *Dialettica negativa*, tr. it. di C.A. Donolo, Torino, Einaudi, 1970
- 1970, *Teoria estetica* (postumo), ed. it. a c. di F. Desideri e G. Matteucci, Torino, Einaudi, 2009

BLUMENBERG, H.

- 1958, *Epochschwelle und Rezeption*, "Philosophische Rundschau", VI, 1/2: 94-119
- 1966, *La legittimità dell'età moderna* (1988²), Genova, Marietti, 1992

BOIS, Y.-A.

- 2000, *Force fields. Phases of the kinetic*, "Artforum", XXX, 3: 145-146.
- 2015, *On the uses and abuses of look-alikes*, "October", 154: 127-149

CACCIATORE, F.

- 1999-2000, *Il concetto di pseudomorfosi nel Tramonto dell'Occidente di Spengler*, "Archivio di storia della cultura", XII, 4: 115-132
- 2004, *L'alleanza fra rivoluzione bianca e rivoluzione di colore. Ancora sulle pseudomorfosi storiche di Spengler*, in M. Guerri e M. Ophälders (a c. di), *Oswald Spengler. Tramonto e metamorfosi dell'Occidente*, Milano, Mimesis: 125-134

CAREY, J.W.

- 2005, *McLuhan and Mumford: the roots of modern media analysis*, in G. Genosko (a c. di), *Marshall McLuhan: Theoretical Elaborations*, London - New York, Routledge, vol. 2: 31-47

CONWAY, W.M.

- 1889, *Literary Remains of Albrecht Dürer*, with transcripts from the British Museum manuscripts and notes upon them by L. Eckenstein, Cambridge, Cambridge University Press

DIDI-HUBERMAN, G.

- 1990, *Beato Angelico. Figure del dissimile*, tr. it. di P. Peroni, Milano, Abscondita, 2009

- 2000, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, tr. it. di S. Chiodi, Torino, Bollati Boringhieri, 2007
- 2002, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, tr. it. di A. Serra, Torino, Bollati Boringhieri, 2006
- JONAS, H.
 - 1934-1954, *Gnosi e spirito tardoantico*, ed. it a c. di C. Bonaldi, Milano, Bompiani, 2010
 - 1958, *Lo gnosticismo*, ed. it. a c. di R. Farina, Torino, Società editrice internazionale, 1995
- MARX, K.
 - 1878, *Mr. George Howell's history of the International Working-Men's Association* "The Secular Chronicle, and Record of Freethought Progress", August 4 (<https://www.marxists.org/archive/marx/works/1878/08/04.htm>)
- MCLUHAN, M. e FIORE, Q.
 - 1967, *Il Medium è il Massaggio. Un inventario di effetti*, tr. it. di R. Petrillo, Milano, Feltrinelli, 1968
- MENGGONI, A. (a c. di)
 - 2013, *Anacronie. La temporalità plurale delle immagini*, "Carte Semiotiche. Rivista di Semiotica e Teoria dell'immagine", n.s., Annali 1
- MUMFORD, L.
 - 1934, *Tecnica e cultura*, tr. it. di E. Gentili, Milano, il Saggiatore, 1964
- NAGEL, A.
 - 2012, *Medieval Modern. Art Out of Time*, London, Thames & Hudson
- NAGEL, A. and WOOD, CH.S.
 - 2010, *Anachronic Renaissance*, New York, Zone Books
- PANOFSKY, E.
 - 1939, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, tr. it. di R. Pedio, Torino, Einaudi, 1975
 - 1960, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, tr. it. di M. Taddei, Milano, Feltrinelli, 1971
 - 1964, *La scultura funeraria. Dall'antico Egitto a Bernini*, ed. it. a c. di P. Conte, Torino, Einaudi, 2011
- PINOTTI, A.
 - 2013, *Archéologie des images et logique rétrospective. Note sur le "Manétisme" de Warburg*, "Images Re-vues", hors-série 4, <http://imagesrevues.revues.org/3043>
- POWELL, A.K.
 - 2012, *Depositions. Scenes from the Late Medieval Church and the Modern Museum*, New York, Zone Books
- PRAWER, S.S.
 - 1976, *La biblioteca di Marx*, tr. it. di M. Papi, Milano, Garzanti, 1978
- ROSENBLUM, R.
 - 1975, *La pittura moderna e la tradizione romantica del Nord da Friedrich a Rothko*, tr. it. di C. Schiffer e C. Maiocchi, Milano, 5 Continents, 2006
- SPENGLER, O.
 - 1923, *Il tramonto dell'Occidente. Lineamenti di una morfologia della Storia mondiale*, ed. it. a c. di R. Calabrese Conte, M. Cottone, F. Jesi, Parma, Guanda, 1991
- SPRINGER, A.
 - 1867, *Das Nachleben der Antike im Mittelalter*, in *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, Marcus, Bonn: 1-28

WARBURG, A.

- 1914, *L'ingresso dello stile ideale anticheggiante nella pittura del primo Rinascimento*, in Warburg 2004: 583-683
- 1924, *Duccio fine aprile 924*, in Warburg 2008: 225-226
- 1929, *Il Déjeuner sur l'herbe di Manet. La funzione di modello delle divinità pagane elementari in rapporto alla evoluzione del moderno sentimento della natura*, in Warburg 2008: 783-803
- 2002, *Mnemosyne. Atlante delle immagini*, ed. it. a c. di M. Ghelardi, Torino, Nino Aragno
- 2004, *Opere I. La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, ed. it. a c. di M. Ghelardi, Torino, Nino Aragno
- 2008, *Opere II. La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, ed. it. a c. di M. Ghelardi, Torino, Nino Aragno