

la rivista di **en**gramma  
luglio/agosto **2018**

**157**

**Mnemosyne.  
Palinsesti**

La Rivista di Engramma  
**157**

La Rivista di  
Engramma

**157**

luglio/agosto 2018

# Mnemosyne. Palinsesti

a cura di  
Anna Fressola e Anna Ghiraldini

*direttore*

monica centanni

*redazione*

sara agnoletto, mariaclara alemanni,  
maddalena bassani, elisa bastianello,  
maria bergamo, emily verla bovino,  
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,  
silvia de laude, francesca romana dell'aglio,  
simona dolari, emma filipponi,  
francesca filisetti, anna fressola,  
anna ghiraldini, laura leuzzi, michela maguolo,  
matias julian nativo, nicola noro,  
marco paronuzzi, alessandra pedersoli,  
marina pellanda, daniele pisani, alessia prati,  
stefania rimini, daniela sacco, cesare sartori,  
antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson,  
christian toson

*comitato scientifico*

lorenzo braccesi, maria grazia ciani,  
victoria cirlot, georges didi-huberman,  
alberto ferlenga, kurt w. forster, hartmut frank,  
maurizio ghelardi, fabrizio lollini,  
paolo morachiello, oliver taplin, mario torelli

**La Rivista di Engramma**

a peer-reviewed journal

**157 luglio/agosto 2018**

[www.egramma.it](http://www.egramma.it)

*sede legale*

Engramma  
Castello 6634 | 30122 Venezia  
[edizioni@egramma.it](mailto:edizioni@egramma.it)

*redazione*

Centro studi classicA luav  
San Polo 2468 | 30125 Venezia  
+39 041 257 14 61

©2019

edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-94840-65-0

ISBN digitale 978-88-94840-52-0

finito di stampare dicembre 2019

L'editore dichiara di avere posto in essere le  
dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti  
sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato  
ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come  
richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

## Sommario

- 7 *Mnemosyne. Palinsesti. Editoriale*  
Anna Ghiraldini e Anna Fressola
- 11 *Il Geburtstagsatlas di Ernst H. Gombrich (1937).  
Indice dei materiali pubblicati in Engramma*  
Seminario Mnemosyne, coordinato da Monica Centanni,  
Anna Fressola e Maurizio Ghelardi
- 13 *I documenti relativi al Geburtstagsatlas di Ernst H. Gombrich*  
Thays Tonin
- 25 *Il Geburtstagsatlas di Ernst H. Gombrich: Tavole A, B, C*  
Clio Nicastro
- 45 *La danza delle Pathosformeln*  
Anna Fressola
- 73 *Riemersione del pathos dell'annientamento*  
Giulia Bordignon
- 99 *Maria 'Niobe barocca': deduzione formale e riemersione  
engrammatica*  
Seminario Mnemosyne, coordinato da Monica Centanni  
e Giulia Bordignon
- 109 *El teatro de la mente. De Giulio Camillo a Aby Warburg*  
Corrado Bologna e Victoria Cirlot
- 119 *La página web de la Warburg Library: una aproximación  
arqueológica*  
Pedro Incio
- 145 *Bibliography. Works by Aby Warburg and secondary literature*  
Marilena Calcara e Monica Centanni

# Il Geburtstagsatlas di Ernst H. Gombrich: Tavole A, B, C

Introduzione, testo tedesco e traduzione italiana a cura di Clio Nicastro\*

## Introduzione alla traduzione delle Tavole A, B, C del *Geburtstagsatlas* di Ernst H. Gombrich (1937)

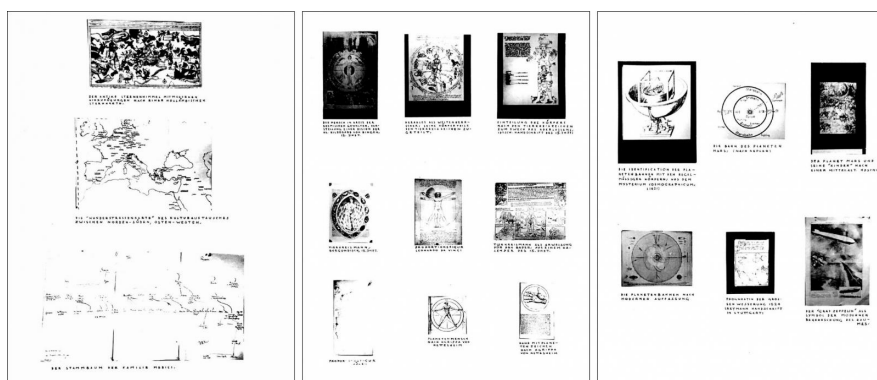
In Engramma 151, interamente dedicato al *Geburtstagsatlas für Max M. Warburg* confezionato da Ernst Gombrich nel 1937, sono state dettagliatamente messe in evidenza le differenze sostanziali tra l'interpretazione dell'atlante warburghiano del giovane Gombrich e l'approccio di ricerca con cui le tavole furono concepite da Warburg e dal Kreis della Kulturwissenschaftliche Bibliothek (Seminario Mnemosyne 2017a, 2018a; Seminario Mnemosyne 2017b, 2018b).

Come mostra Victoria Cirlot, la cifra interpretativa dell'“Atlante del compleanno” risulta evidente in maniera particolare nell'Introduzione all'Atlante, in cui Gombrich evita il termine *Zwischenraum*, laddove invece accoglie un altro concetto caro a Warburg, quello di *Denkraum* (Cirlot 2017, 2018). L'impostazione terminologica e concettuale del futuro direttore del Warburg Institute è coerente con la scelta di sostituire al fondo nero dei montaggi warburghiani tavole composte su fondo bianco, su cui le immagini sono disposte secondo un ordine preciso, a distanza regolare. Si tratta, di fatto, dell'azzeramento del movimento oscillatorio, nucleo portante del pensiero warburghiano, una questione che ritorna inevitabilmente nel commento alle tre tavole introduttive A, B e C.

Gombrich si impegna certo in un lavoro descrittivo e meticoloso, ed è evidente che propende per una lettura in chiave kantiana che privilegia il tema della ricerca dell'orientamento. Del resto, il saggio di Kant *Che cosa significa orientarsi nel pensiero?* (Kant 1786) era già un esplicito riferimento warburghiano, ma non il solo, anche perché, come è stato da più parti sostenuto, è impossibile leggere i pannelli introduttivi di

Mnemosyne senza addentrarsi nell'intreccio storico e personale degli anni di Kreuzlingen (De Laude 2015). Un periodo che, come noto, Gombrich nella biografia dello studioso amburghese liquida come un momento di totale appannamento della vita intellettuale di Warburg.

Nonostante Gombrich tenti di convogliare in una dimensione dialettica una modalità di pensiero in lotta tra polarità che non si lasciano imbrigliare nella sintesi, la sua attenta lettura di A B C offre un'occasione fondamentale per riflettere su temi e metodi di un'opera destinata a rimanere in divenire. Quali sono le forme che l'immagine-simbolo assume come strumento di orientamento del pensiero, dello spazio geografico e del tempo storico-generazionale? Qual è il rapporto tra rappresentazione e paragone visivo? È praticabile una direzione alternativa – quella offerta dal dispositivo storico-ermeneutico dell'Atlante – rispetto alla concezione teleologica del progresso?



1 | Tavole A, B e C del *Geburtstagsatlas für Max M. Warburg* di Ernst H. Gombrich.

### Traduzione italiana

Nota: al testo tradotto in italiano segue l'originale trascritto dal tedesco; nella trascrizione si mantengono le sottolineature presenti nella copia dattiloscritta; nella traduzione alle parole o locuzioni sottolineate corrispondono termini evidenziati con corsivi enfatici.



---

## Tavola A

I tre esempi di questa tavola hanno la duplice funzione di porre una distanza dall'ambiente circostante e di stabilire un ordine. Il primo mostra in modo paradigmatico la funzione di orientamento dell'immagine: una carta del cielo del tardo XVI secolo. Nell'oscurità della notte l'uomo cerca di orientarsi tramite il cielo stellato. Ma la quantità disorientante di stelle sembra sottrarsi a qualsiasi denominazione. Solo l'organizzazione visiva di singoli punti affinché rappresentino contorni memorizzabili e il confronto di questi disegni con le cose conosciute dell'ambiente circostante consente di trovare un orientamento. Perciò il procedimento dovrebbe essere scomposto nelle sue parti per essere compreso. Solo che nel pensiero primitivo si presenta come un insieme unitario.

Le costellazioni, che ci danno l'impressione di essere geometricamente astratte, sono state sufficienti per essere trasformate grazie alla fantasia formatrice degli uomini in orsi, in pesci o in cancri, in nomi concreti, così come sempre l'uomo primitivo attribuisce agli ornamenti astratti un nome e un significato concreti. E tale inserimento provoca la perdita dello spazio del pensiero: la forma astratta in cielo è adesso un cancro e deve dunque avere le caratteristiche che gli sono proprie. Tuttavia l'immagine, fintanto che rimane rintracciabile come costellazione, non perde per questo la sua funzione di orientamento; e persino l'immagine animata resta uno strumento di orientamento. Essa ancora oggi sopravvive nelle denominazioni scientifiche delle costellazioni - a dispetto dei tentativi dell'Illuminismo.

La seconda immagine ci mostra un'altra fase dell'orientamento. Per l'"Orientamento sulla terra" viene scelta la *carta dello spazio culturale europea*, che stabilisce i centri, le vie migratorie e le ripercussioni delle rappresentazioni astrologiche, dunque "dell'orientamento in cielo". Questa "carta migratoria dei pianeti" tocca un tema centrale di Mnemosyne. Inoltre, essa rappresenta un'immagine-simbolo evoluta dell'orientamento: essa è allo stesso tempo rappresentazione della superficie terrestre e segno, perché nella mappa si sovrappone uno schema di relazioni fedeli e una rappresentazione astratta di una realtà mai osservata nel corso dello sviluppo della cartografia. Così la mappa offre un stadio intermedio tra

l'immagine e il puro schema di segni, che ci viene mostrato nel terzo esempio, quello *storico*, ovvero quello dedicato all' "Orientamento nel tempo".

Qui è scelto per l'*albero genealogico*, che simboleggia il succedersi delle generazioni, quello di una certa famiglia, il cui ambito di vita e la cui rilevanza europea illustra un'ulteriore parte fondamentale di questa ricerca: la famiglia Medici, congiuntamente alla sua parentela borghese fiorentina – committenti dei maggiori artisti del primo Rinascimento – e ai suoi successori principeschi, che sapevano nascondere i loro intrighi politici dietro lo splendore di feste e di cortei ricchi di simboli, rappresentano il terzo motivo portante di questa analisi storico-simbolica. Il carattere chiarificatore e di orientamento proprio dell'immagine ha raggiunto nella schematicità dell'albero genealogico la dignità di un diagramma scientifico. Ogni rappresentazione visiva è eliminata, soltanto le relazioni attinenti al decorso biologico scandito dal tempo vengono tradotte grazie a un'intuizione visiva. In questa tavola, la forbice dell'orientamento tra immagine e segno trova la sua evidente espressione.

---

## **Tavola B**

Accanto all'immagine vi è, fin dalle origini dello sviluppo culturale, il paragone visivo. Questa tavola è dedicata appunto al ruolo che essa assume nell'orientamento. Ciò che è sconosciuto viene equiparato con ciò che si conosce al fine di renderlo comprensibile. Non possediamo strumenti abbastanza raffinati per giudicare il ruolo svolto da questa forma di pensiero intellegibile per dominare mentalmente l'ambiente circostante. Ma forse non abbiamo nessun altro organo ragionevole per la comprensione.

"L'uomo non comprenderà mai come egli sia antropomorfo" (Goethe). È noto che tutte le rappresentazioni del cosmo si basino sul paragone e sull'equiparazione. Nella sua Gnosis, [Hans] Leisegang ha dimostrato molto bene come l'equiparazione mistica tra uomo e cosmo sviluppi una tecnica di pensiero propria, che attraverso l'introspezione vorrebbe far propri i segreti dell'universo. Qui è solo possibile accennare a quale

significato per l'orientamento abbia il fatto che, nella rappresentazione dell'unità di macrocosmo e microcosmo, l'intero universo sia ricondotto a una formazione unitaria, vale a dire all'organismo umano. La rappresentazione di una legge unitaria che governa l'universo affonda qui le sue radici. Il ruolo dell'idea di microcosmo nello sviluppo della scienza sembra avvalorare tale concezione. La tavola raccoglie alcuni tipi di illustrazione di questo paragone, che mostrano le possibilità e i pericoli interni di queste immagini-simbolo. Occorre evitare un equivoco: queste immagini non devono essere interpretate storicamente ma come una serie sistematica che mostra ai due punti limite da un lato un pensiero visivo primitivo e, dall'altro, la conquista di uno spazio del pensiero. Certo è che il Rinascimento, distaccandosi o, per così dire, demolendo il Medioevo, ha contribuito ancora una volta allo sviluppo umano. L'oggetto di analisi di Mnemosyne è come l'antica pre-coniazione si inserisce per aiutare e animare "la questione dell'orientamento" [G. Bruno].

All'inizio troviamo l'*immagine del cosmo di Hildegard von Bingen*. Liebeschuetz e Reitzenstein hanno collocato questa rappresentazione nel suo sviluppo. Nonostante abbia la sua individuale coniazione, essa simboleggia il significato generale della rappresentazione del microcosmo in due direzioni.

Accanto all'intuizione visiva della legge cosmico-geometrica, vi è un significato magico che va di pari passo a tale rappresentazione. Il simile può avere effetto solo sul simile, giacché fin dai tempi più remoti in Asia Orientale e in Europa è stato elaborato un sistema sempre più ricco di correlazioni, secondo cui il cosmico e l'organico si sovrappongono in un intreccio molteplice interagendo l'uno con l'altro. Nella visione di Hildegard, come in altre immagini del cosmo, alcune di queste linee-forza, che conducono dal macrocosmo al microcosmo, sono contrassegnate da tratti e, allo stesso tempo, qui l'uomo riposa all'interno del cosmo quasi come il frutto umano di un amore materno. Anche in questo caso, analogia e causa sono un'unica cosa. Le radici della successiva immagine-tipo, che rappresenta l'*uomo* nella sfera dei simboli cosmici dello *zodiaco*, penetrano ancora più a fondo nell'immaginario magico. La rappresentazione sembra in qualche modo risalire agli inni egizi del periodo delle Piramidi. Stando ad essi, l'uomo - in origine probabilmente solo il re - dopo la morte veniva trasformato nel sommo

dio dei cieli. Le singole parti del suo corpo apparivano come singole divinità del cielo e allo stesso tempo – secondo una perfetta, magica equazione – le parti del corpo umano sono state assegnate ognuna a un dio. Tali parti del corpo umano sono invocate nell'inno per una, diciamo così, divinizzazione frammentaria nell'aldilà. Questa relazione è presente anche in Asia Minore. Rappresentazioni di questo genere potrebbero essere l'archetipo della miniatura tardo-greca, in cui *Eracle appare come il signore del cielo* e le sue membra corrispondono ai segni dello zodiaco. Allo stesso tempo l'archetipo di quest'immagine può forse essere alla base di una serie di illustrazioni che nei manoscritti medici rappresentano l'«*uomo zodiacale*».

La credenza da cui esso discende è attribuita ai Caldei già in epoca tardo-ellenistica. Si trova sia in Manilio sia nei Neoplatonici. Queste immagini descrivono “il dominio” sulle parti del corpo attraverso i dodici segni dello zodiaco. Siamo di fronte non solo all'influenza generale del cosmo sull'uomo, ma anche a un dominio che ha conseguenze pratiche. Durante la manipolazione delle parti del corpo interessate, soprattutto tramite salasso, si dovrebbe tener conto di questo dominio. La pratica medica si avvale presto di questa dottrina, nonostante un Concilio del VI secolo avesse minacciato con un anatema questo sistema di correlazioni. Fin dal XIII secolo l'uomo zodiacale è praticamente presente in tutti i manoscritti medici e l'uomo del salasso, che dovrebbe indicare in maniera evidente il mese e la zona in cui il salasso deve essere eseguito, diventa una presenza costante in quasi tutti i calendari e le stampe del tardo Medioevo. Qui coesistono due tipi di illustrazione visiva. Nella *prima* l'uomo è *circondato* dai segni zodiacali e le correlazioni sono indicate da linee. Si tratta di un'immagine molto simile a quella dell'uomo inscritto nel cosmo. *Altre* collocano i segni zodiacali direttamente *sulle* parti del corpo interessate, creando così uno schema con effetti mostruosi. Esso dà l'impressione che i segni zodiacali siano posti sul corpo come ventose. La rappresentazione cosmica di una legge degli influssi è qui condensata visivamente in uno schema di segni quasi repellente. Anche se per i medici praticanti le diverse forme di rappresentazione dello schema del salasso – dall'uomo posto all'interno dello zodiaco alla pura descrizione per iscritto – si equivalevano, l'aspetto astruso di quest'ultime raffigurazioni godeva di una maggiore reputazione tra i profani. L'occasione per un simile malinteso diviene particolarmente tangibile nel momento in cui tale

schema è reso dagli artisti attraverso un'intuizione naturalistica, come si vede sul *foglio del "Très Riches Heures"*.

Grazie a una glossa, il successivo *disegno di Leonardo* si fa riconoscere come un'illustrazione del tema della proporzione per il testo di Vitruvio (1/3). La legge, secondo la quale le braccia tese dell'uomo corrispondono alla sua altezza, è qui messa in relazione all'estensione regolare del cosmo.

Saxl e Panofsky hanno rivelato come in questa rappresentazione della proporzione cosmica e umana viga ancora in parte la credenza in un principio cosmico che è onnipresente. I pitagorici e il *Timeo* di Platone mostrano chiaramente il percorso dalla rappresentazione del cosmo alla legge matematica. Un riferimento di Warburg a un analogo indiano conferma la paradigmaticità di questa forma di pensiero. Le relazioni numeriche prendono sempre più il posto delle "forze" antropomorfe, uno sviluppo che ancora oggi non sembra concluso.

Sappiamo che gli artisti rinascimentali, come per esempio Dürer, hanno lottato per affermare questa rappresentazione nel mondo del visibile. La vocazione per l'armonia cosmica è diffusa sia nella riflessione teorico-artistica sia nella teoria musicale e, ciò nonostante, costituisce una differenza decisiva nella concezione del paragone visivo: i segni del cosmo sul corpo umano non sono più visibili come uno schema di segni. L'effetto della legge cosmica deve diventare visibile alla fine solo attraverso la bellezza ottenuta, marchio delle proporzioni "divine".

La rappresentazione del cosmo non attesta sempre e comunque una simile spiritualizzazione verso lo spazio del pensiero. Accanto alle opere degli artisti rinascimentali, Dürer e Leonardo, troviamo, in evidente correlazione, le immagini magiche di *Agrippa von Nettesheim*, in quanto immagini delle forze planetarie. La chiromanzia, originariamente concepita all'interno della stessa dottrina correlata, si conserva fino a oggi come rappresentazione di una legge diffusa in modo capillare. Dai più piccoli segni della linea della mano, l'esperto può risalire all'avvenimento nella sua interezza e così interpretarlo.

---

## Tavola C

La rappresentazione di una legge cosmica, in quanto sistema armonicale, è stata allo stesso tempo un primo stadio e un ostacolo per l'esplorazione scientifica del cosmo. Nel campo delle leggi naturali funziona ancora oggi così. Il suo riconoscimento è stato uno sprone e un obiettivo per ogni scienza della natura che stava nascendo. Ma l'elemento di semplicità che tale legge implicava poteva anche diventare un ostacolo. Il paragone poteva in un certo senso offuscare l'elemento che veniva rapportato. Warburg chiarisce questa duplicità nello sviluppo della teoria di Keplero, che aveva concepito il pianeta Marte – la cui incalcolabilità all'interno del sistema tolemaico aveva creato parecchie difficoltà – ancora in senso astrologico, a dire il vero metaforico, quando scrive: "Per volere di Vostra Maestà, finalmente presenterò pubblicamente un prigioniero d'eccezione, che qualche tempo fa, per ordine di Vostra Maestà, ho catturato nel corso di una guerra estenuante e gravosa".

Siamo di fronte a un gioco barocco, quando Keplero consegna all'imperatore il dio della guerra come prigioniero – colui cioè che nei *manoscritti medievali* sopravvive come minaccioso demone planetario. Ma la serietà di questo gioco dimostra che l'attività astrologica di Keplero non era per lui solo un mezzo per guadagnarsi da vivere. Per lo studio dei rapporti tra le orbite planetarie, egli si basa inizialmente, in maniera aprioristica, sulla rappresentazione pitagorica dell'armonia delle sfere planetarie: le loro orbite avrebbero dovuto comportarsi come i corpi semplici. Un'immagine di questi corpi adorna il frontespizio del suo *Mysterium Kosmographikum* e la misura di quanto Keplero tenga ancora alla concezione visiva armonicale del cosmo risulta evidente anche nel suo scritto polemico *Contra Ursum*. Pure la sua scoperta della reale forma delle orbite planetarie, ellittica più che circolare, si basa su questo tema pitagorico. Infine, nella dottrina di Keplero, l'immagine schematica dell'orbita di Marte è l'eco del significato di orientamento della rappresentazione visiva. Oggi sappiamo che questo "sistema di riferimento galileiano", secondo il quale i pianeti ruotano intorno al sole immobile, ha, rispetto alle altre descrizioni, il solo vantaggio della chiarezza visiva e matematica.

Un caso parallelo significativo potrebbe provare che non si tratta di un caso: negli stessi decenni, l'immagine armonica del mondo svolge lo stesso peculiare, duplice ruolo della scoperta di Harvey della circolazione sanguigna. Per tale scoperta, che si colloca per il suo significato storico sullo stesso piano di quello di Keplero, Harvey si richiama esplicitamente alla verosimiglianza interiore di un ritrovamento: solo così si compie il parallelo tra microcosmo e macrocosmo. Per la circolazione sanguigna vale ciò che Aristotele aveva osservato per la circolazione delle acque terrestri. Il sole è il cuore dell'universo, così come il cuore è il sole dell'organismo. Quanto spesso, persino in queste analogie apparentemente ludiche, intervengano coniazioni antichissime, lo constatiamo dal fatto che già in Tolomeo il cuore è attribuito al sole in quanto divinità planetaria ad esso associata. La stessa concezione del mondo che per migliaia di anni aveva ostacolato la spiegazione causale, in un momento di svolta decisivo si presenta come un asse attorno al quale ruota il mutamento.

Secondo Warburg, lo *Zeppelin* era divenuto il simbolo del dominio sul cosmo attraverso la conoscenza delle sue leggi. La prima traversata oceanica di Eckener lo aveva colpito profondamente. In essa egli aveva visto, non l'audacia sportiva, ma l'incarnazione della futura conoscenza razionale. Il calcolo delle condizioni meteorologiche in base alle oscillazioni minime della colonna di mercurio, l'efficiente servizio di comunicazione radiotelegrafica, che dava la possibilità di prevedere ed evitare tempeste e temporali invece del temerario marinaio che un tempo doveva affidarsi al caso della Fortuna, ebbero tutto ciò faceva dell'immagine dello Zeppelin un simbolo che corrispondeva al metodo illustrativo di Warburg, il quale amava mostrare visivamente e in modo insistente l'inaudita mutazione della concezione e del significato storico del simbolo. Warburg confronta qui l'immagine dello Zeppelin con il frontespizio di una profezia astrologica di Reymann del periodo della Riforma che raffigura un pesce nel cielo. Il *pesce* non è uno strumento del dominio umano sul cosmo, bensì il simbolo della temuta dipendenza dalle forze cosmiche, dato che l'immagine di Reymann intende illustrare una costellazione in cui il segno zodiacale dei Pesci sarebbe dovuto diventare dominante. La semplice associazione di nomi fissa così il significato che a essa è collegato: la terra dovrebbe essere minacciata da grandi alluvioni.

Entrambe le rappresentazioni messe a confronto in questa tavola si fondano sull'immagine che presuppone una legge generale. Ma, mentre nell'antica concezione della conoscenza delle previsioni meteorologiche l'elemento *più grande*, ovvero l'intero cielo stellato, era ritenuta appena sufficiente per la determinazione delle cause, adesso alla ragione, in grado di calcolare preventivamente, bastava il *più piccolo* segno tremolante della colonna di mercurio, la minima oscillazione dello strumento sensibile, per decifrare il cambiamento delle condizioni atmosferiche e per leggere il futuro calcolandolo.

### Originale tedesco

---

#### Tafel A

Der doppelten Funktion der Distanzierung von der Umwelt und Einordnung in die Umwelt dienen die drei Beispiele dieser Tafel. Das erste zeigt paradigmatisch die orientierende Funktion des Bildes: eine Sternkarte des späten 16. Jahrhunderts. In der Dunkelheit der Nacht sucht sich der Mensch am gestirnten Himmel zu orientieren. Aber die unüberschaubare Fülle der Sterne scheint sich einer Benennung zu entziehen. Nur das gestaltende Zusammensehen einzelner Punkte zu bestimmten einprägsamen Umrissen, der Vergleich dieser Umrisse mit bekannten Dingen der Umwelt ermöglicht ein Zurechtfinden. So würde der Vorgang zerlegt aufzufassen sein, im primitive Denken aber ist er eine Einheit.

Die für uns so geometrisch abstrakt wirkenden Konstellationen des Himmels genuegten, um in der gestaltenden Phantasie des Menschen zum Baeren, zum Fisch oder Krebs zu werden, wie den abstrakten Ornamenten der Primitiven immer wieder gegenstaendliche Namen und gegenstaendlicher Sinn beigelegt werden. Und mit dieser Einsetzung des Denkraumverlustes: Das abstrakte Gebilde am Himmel ist ein Krebs und muss demnach die Eigenschaften haben, die diesem zukommen. Dennoch hat das Bild, solange es als Sternbild am Himmel auffindbar bleibt, seine orientierende Funktion nicht verloren, das Bild, auch das besaet gedachte, bleibt Werkzeug der Orientierung. Es lebt heute noch im



wissenschaftlichen Namen des Sternbildes – gegen die Versuche der Aufklaerung – fort.

Eine andere Phase der Orientierung fuehrt uns das zweite Bild vor Augen. Fuer “Orientierung auf der Erde” ist die Karte des europäischen Kulturraumen gewaehlt, die die Zentren, Wanderstrasse und Niederschläge astrologischer Vorstellungen also “der Orientierung am Himmel” festhaelt. Mit dieser “Wanderkarte der Planeten” wird ein Haupt-Thema der Mnemosyne angeschlagen. Darueber hinaus aber steht sie als ein fortentwickeltes Bildsymbol der Orientierung: sie ist Abbild der Erdoberflaeche und Zeichen zugleich, denn in der Landkarte wird ja relationstreues Schema und abstraktes Abbild einer nie geschauten Wirklichkeit im Laufe der Entwicklung der Kartographie eins. So bietet die Landkarte eine Zwischenstufe zwischen dem Bild und dem reinen Zeichenschema, das uns das dritte Beispiel, das der *Geschichte*, also der “Orientierung in der Zeit” gewidmet ist vor Augen fuehrt.

Hier ist fuer den Stammbaum, der die Generationsfolge versinnbildlicht, der Stammbaum jener Familie gewaehlt, deren Lebenskreis und europaeische Bedeutung ein weiterer Hauptteil dieser Arbeit illustriert. Die Familie Medici mit ihren buergerlichen florentiner Verwandten, – Auftraggebern der grossen Frueh-Renaissance Kuenstler – und mit ihren fuerstlichen Nachfolgern, die ihr politisches Intriguenspiel [sic! vere: Intrigenspiel] hinter glaenzenden symbolbeladenen Aufzuegen und Festspielen zu verbergen wussten, die ein dritten Leitmotiv dieser symbolgeschichtlichen Untersuchung sind. Der orientierende, klaerende Charakter des Bildes hat im schematischen Stammbaum die Hoehe des wissenschaftlichen Schemas erreicht. Alles Abbildhafte ist eliminiert, es werden einzig Relationen auf dem [sic! vere: den] Gebiete zeitbedingten biologischen Ablaufes in die visuelle Anschaulichkeit uebersetz. Das Ausgespanntsein der Orientierung zwischen Bild und Zeichen kommt auf der Tafel sinnfaellig zum Ausdruck.

---

## Tafel B

Neben dem Abbild steht vom Anbeginn der Kulturentwicklung an das bildhafte Gleichnis. Seine Rolle in der Orientierung ist dieser Tafel gewidmet. Ein Unbekanntes wird einem Bekannten gleichgesetzt, um es so verstaendlich zu machen. Die Bedeutung dieser Denkform der "Veranschaulichung" fuer die gedankenmaessige Beherrschung der Umwelt kann gar nicht hoch genug eingeschaezt werden. Wir haben vielleicht kein anderes Organ einsichtigen Verstehens.

"Der Mensch begreift nie, wie anthropomorphisch er ist" (Goethe). Dass alle Vorstellungen vom Kosmos mit Gleichnis und Gleichsetzung arbeiten, ist bekannt. Leisegang hat in seiner Gnosis schoen gezeigt, wie die mystische Gleichsetzung von Mensch und Kosmos eine eigene Denktechnik entwickelt, die durch Introspektion der Geheimnisse des Universums habhaft werden moechte. Es kann nur erwaehnt werden, welche orientierende Bedeutung der Tatsache zukommt, dass in der Vorstellung der Einheit vom Macrocosmos und Microcosmos das gesamte Universum als eine Einheit einem einheitlichen Gebilde, dem menschlichen Organismus, zugeordnet wird. Die Vorstellung von einer einheitlichen Gesetzmaessigkeit, die das Universum regiert, hat hier eine Wurzel. Die Rolle der Microcosmos-Idee in der Entwicklung der Wissenschaft, scheint diese Auffassung zu bewahrheiten. Auf der Tafel sind einige Typen der Veranschaulichung dieses Gleichnisses, die die Moeglichkeiten und inneren Gefahren dieses Bildsymbole illustrieren, gesammelt. Einem Missverstaendnis ist vorzubeugen: auch diese Bilder sind nicht als historische befolge, sondern als systematische Reihe aufzufassen, an deren einem Ende bildhaft primitive Denken, an deren andere Ende der gewonnene Denkraum steht. Freilich vollzieht die Renaissance in ihrer Loslousung vom Mittelalter gleichsam in Abriss noch einmal den Prozess der Menschheits-Entwicklung. Wie die antike Vorpraegung helfend und ausloesend beim "Geschaeft der Orientierung" eintritt, ist Gegenstand der Memosyne.

Am Eingang steht das Kosmosbild der Vision der Hildegard von Bingen. Liebeschuetz und Reitzenstein haben es in der Entwicklung eingestellt. Es

versinnbildlicht trotz seiner individuellen Ausprägung die allgemeine Bedeutung der Mikrokosmos-Vorstellung nach zwei Richtungen.

Neben dem Anschaulich werden kosmisch-geometrischer Gesetzmäßigkeit im Bilde, steht die magische Bedeutung, die mit dieser Vorstellung nebenherläuft. Gleiches kann nur auf Gleiches wirken und so wird seit frühester Zeit in Ost-Asien wie in Europa ein immer reicheres System von Zuordnungen ausgearbeitet, nachdem Kosmisches und Organisches einander in vielfacher Verflechtung entspricht und so aufeinander wirkt. In der Vision der Hildegard sind wie in anderen Kosmosbildern manche dieser Kraftlinien, die vom Macrocosmus zum Microcosmus führen, durch Striche angegeben, Gleichzeitig ruht hier der Mensch beinahe so im Innern des Kosmos wie die menschliche Frucht im Lieber der Mutter. Auch hier ist Entsprechung und Verursachung noch eins. Noch tiefer hinab in magischem Vorstellungskreis reichen die Wurzeln des nächsten Bild-Typus, das den Menschen im Kreis der kosmischen Symbole des Tierkreises darstellt. Die Vorstellung scheint in irgend einer Form bis in ägyptische Hymnen der Pyramidenzeit zurückreichen. Nach diesen wird der Mensch – ursprünglich wohl nur der König – nach seinem Tode in den höchsten Himmelsgott verwandelt werden. Dieses höchsten Gottes Körperteile aber sind die einzelnen Götter des Himmels und so sind nach vollzogener magischer Gleichsetzung auch die menschlichen Körperteile je einer Gottheit zugeordnet, die in der Hymne um seine gleichsam stückweise Vergottung im jenseits angerufen werden. Verwandtes ist auch aus Vorderasien bekannt. Vorstellungen dieser Art könnten dem Urbild der späten griechischen Miniatur zugrunde liegen, auf der Herakles als Himmelsbeherrscher erscheint, seine Gliedmassen dem Tierkreiszeichen zugeordnet. Der Architypus dieses Bildes könnte vielleicht gleichzeitig der Architypus einer Illustrationsreihe sein, die die Vorstellung vom “Tierkreisemenschen” im medizinischen Handschriften repräsentiert.

Der Glaube, an den sie anschließt, wird schon im späten Griechentum als chaldaisch bezeichnet. Er begegnet bei Manilius wie bei den Neuplatonikern. Es handelt sich in diesen Bildern um ein “Beherrschtsein” der Körperteile durch die zwölf Zeichen des Zodiakus. Zunächst nur, um eine allgemeine Einflusslehre vom Kosmos auf den Menschen, die aber auch praktische Folgen hat. Bei Manipulationen an den betreffenden

Körperteilen, vor allem beim Aderlass, soll auf diese Herrscher Rücksicht genommen werden. Die medizinische Praktik bemächtigt sich dieser Lehre früh, obwohl ein Konzil des 6. Jahrhunderts dieses ganze Zuordnungssystem mit dem Anathema bedroht. Seit dem 13. Jahrhundert fehlt kaum der Tierkreis in einer medizinischen Handschrift und als Aderlassmann, der sinnfällig angeben soll, in welchem Monat, an welchem Glied der Aderlass vorgenommen werden soll, wird er zum bleibenden Bestand beinahe sämtlicher Kalenderhandschriften und Drucke des ausgehenden Mittelalters. Zwei Typen bildhafter Anschaulichung stehen hier nebeneinander. Der *eine* lässt den Menschen von Tierkreiszeichen *umgeben* sein und vollzieht durch Striche die Zuordnung. Er ist dem Bild des Kosmosmenschen nahe verwandt. *Andere* setzen das Zeichen selbst *auf* den betreffenden Körperteil und schaffen so ein monströses wirkendes Schema. Es hat den Anschein, als sässen die Tierkreiszeichen wie Schröpfköpfe auf dem Körper. Die kosmische Vorstellung einer wirksamen Gesetzmäßigkeit ist hier im bildhaften zu einem fast abstossend wirkenden Merkschema erstarrt. Wenn auch für den ärztlichen Benutzer die verschiedenen Formen der Aderlass-Schemata vom Mann im Tierkreis bis zur blossen schriftlichen Fixierung wohl gleichgeordnet waren, vermag doch das abstruse Aussehen dieser letzteren Gebilde ihnen ein erhöhtes Ansehen bei den Laien gegeben haben. Die Möglichkeit eines solchen Missverständnisses wird besonders dort sinnfällig, wo ein derartiges Schema vom Künstler in naturalistische Anschaulichkeit übersetzt ist, wie in dem *Blatt aus den "Très Riches Heures"*.

Die folgende *Leonardo-Zeichnung* gibt sich durch Beischrift als eine Illustration zu Vitruvs Text (1/3) über die Proportion zu erkennen. Das Gesetz, dass die ausgebreiteten Arme des Menschen seiner Grösse entsprechen, wird dort mit der gleichmässigen Ausdehnung des Kosmos in Zusammenhang gebracht.

Saxl und Panofsky haben herausgearbeitet, wie in dieser Vorstellung kosmische und menschliche Proportion noch ein Stück des Glaubens an ein durchwaltendes Weltprinzip nachschwingt. Die Pythagoräer und Platons *Timaeus* zeigen deutlich den Weg, den die Vorstellung von kosmischer zu mathematischer Gesetzmäßigkeit gegangen ist. Ein Hinweis Warburgs auf eine indische Parallele bestätigt das paradigmatische dieser Denkform. Zahlenverhältnisse treten immer mehr an die Stelle

anthropomorpher "Kräfte", eine Entwicklung, die heute noch nicht abgeschlossen scheint.

Man weiss, wie die Renaissance-Künstler, wie Dürer etwa, um diese Vorstellung in der Welt des Sichtbaren gerungen haben. Die Berufung auf die kosmische Harmonie ist diesen kunsttheoretischen Spekulationen ebenso geläufig wie denen der Musiktheoretiker und doch besteht ein entscheidender Unterschied in der Rolle des bildhaften Gleichnisses: nicht mehr als sichtbare Merkschemata stehen die Kosmischen Zeichen auf dem Menschenkörper. Das Wirken kosmischer Gesetzlichkeit soll im Endresultat nur durch eines sichtbar werden: durch die erreichte Schönheit, die der Stempel der "göttlichen" Proportion ist.

Die kosmische Vorstellung erfährt durchaus nicht überall und immer eine solche Vergeistigung zum Denkraum hin. Neben den Werken der grossen Renaissance-Künstler Dürer und Leonardo stehen, anschaulich verwandt, die magischen Bilder des *Agrippa von Nettesheim* als als (?) Abbilder der Planetenkräfte. Die Chiromantie, ursprünglich auf dieselbe Zuordnungslehre (?) aufgebaut, bewahrt bis auf unsere Tage die Vorstellung einer durchlaufenden Gesetzlichkeit. Der Kundige kann in den kleinsten Anzeichen der Linie der Hand das umfassende Geschehen wiederfinden und deuten.

---

### Tafel C

Die Vorstellung von kosmischer Gesetzlichkeit als von einem harmonikalem System war Vorstufe und Hemmnis der wissenschaftlichen Erforschung des Kosmos zugleich. Im Bild der Naturgesetzte wirkt sie heute noch nach. Ihre Erkenntnis war Ansporn und Ziel jeder erwachenden Naturwissenschaft. Aber das Einfachheitselement, das in ihr lag, konnte auch zum Hemmnis werden. Das Gleichnis konnte das Vergleichene beinahe verdecken. Warburg macht diese Doppelstellung an Kepler's Entwicklungsgang deutlich. Den Planeten Mars, dessen Unberechenbarkeit mittels des ptolemaeischen Systems viel Schwierigkeit bereitet hatte, fasst er, freilich schon gleichnishaft, noch im astrologischen Sinn auf, wenn er schreibt: "Auf Geheiss Eurer Majestaet fuehre ich endlich einmal den hochedlen

Gefangenen zur oeffentlichen Schaustellung vor, dessen ich mich schon vor einiger Zeit unter dem Oberbefehl Eurer Majestataet in einem beschwerlichen und muehevollen Krieg bemaechtig habe”.

Es ist barockes Spiel, wenn er hier den Kriegsgott, der als unheildrohender Planetendaemon in den *mittelalterlichen Handschriften* fortlebt, dem Kaiser als Gefangenen bringt, aber welcher Ernst in diesem Spiele steckt beweist uns Keplers astrologische Taetigkeit, die durchaus nicht nur dem Broterwerb diene. An die Erforschung der Verhaeltnisse der Planetenbahnen geht er zunaechst ganz aprioristisch von der phytagoräischen Vorstellung der Harmonie der Planetensphaeren aus: ihre Bahnen sollten sich wie die einfachen Koerper verhalten. Ein Bild dieser Koerper schmueckt das innere Titelblatt seines “*Mysterium Kosmographikum*” und wie stark Kepler der alten bildhaften harmonikalen Auffassung des Kosmos verpflichtet blieb wird nicht nur in seiner Streitschrift “*Contra Ursam*” deutlich. Auch seine Entdeckung der wahren Gestalt der Planetenbahnen als Elipse neben dem Kreis, zum Gegenstande haben. Das schematische Bild der Marsbahn nach Keplers Lehre zeigt schliesslich die orientierende Bedeutung bildhafter Vorstellung nachwirkend. Wissen wir doch heute, dass dieses „galiläische Bezugssystem“, nach dem die Planeten die stillstehende Sonne umkreisen, nur den Vorzug bildhafter und mathematischer Fasslichkeit vor anderen Darstellungen voraus hat.

Eine auffaellige Parallele mag beweisen, dass es hier nicht um Zufaelliges geht: das harmonikale Weltbild spielt in denselben Jahrzehnten bei Harvey’s Entdeckung des Blutkreislaufes die gleiche merkwuerdige Doppelrolle. Bei dieser Entdeckung, die sich an geschichtlicher Bedeutung wohl der Keplers an die Seite stellen laesst, beruft sich Harvey ausdruecklich auf die innere Wahrscheinlichkeit eines Fundes: Erst so sei die Parallele zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos abgerundet. Fuer den Blutkreislauf gelte nun dasselbe, was Aristoteles fuer den Kreislauf des Wassers in der Welt festgestellt habe. Die Sonne sei das Herz des Universum, wie das die Sonne des Organismus. Wie sehr selbst in solchen scheinbar spielerischem Analogisieren uralte Praegungen eingreifen, erfahren wir aus der Tatsache, dass das Herz schon bei Ptolomaeus wie auch weiterhin der Sonne als der zugehoerigen Planetengottheit zugeordnet wird: dasselbe Weltbild, das einer kausalen Erklaerung

jahrtausendlang im Wege stand, bietet sich im entscheidenden Wendepunkt als Achse an, um die der Umschwung erfolgen kann.

Die Beherrschung des Kosmos durch Kenntnis seiner Gesetze war fuer Warburg im *Zeppelin* zum Symbol geworden. Die erste Ozean-ueberquerung Eckeners hatte ihm den allertiefsten Eindruck gemacht. Nicht die sportliche Kuehnheit, sondern rationales Zukunftswissen sah er darin verkoerpert. Das Berechnen der Wetterlage aus kleinsten Schwankungen der Quecksilbersaeule, der organisierte drahtlose Meldedienst, die damit gegebene Moeglichkeit, Sturm oder Gewitterzentren vorauszuberechnen und zu umfahren, statt wie einstmals der waghalsige Schiffer sich dem Zufall der Fortuna anzuvertrauen, all dies ward im Bilde des Zeppelins zum Symbol, Es entspricht Warburgs anschaulicher Methode, dass er es liebte, die unerhoerte Wandung der Auffassung und den historischen Sinn des Symbols bildhaft eindringlich dadurch vor's Auge zu stellen, dass er das Bild des Zeppelins mit dem Titelblatt einer astrologischen Weissagungsschrift von Reyman aus der Reformationszeit konfrontierte, die einen Fisch in den Lueften zum Gegenstand hat. Dieser Fish ist kein menschliches Geraet zur Beherrschung des Kosmos. Er ist Symbol der gefuerchteten Abhaengigkeit von kosmischen Gewalten. Denn das Bild Reymans will eine Sternbildkonstellation veranschaulichen, in der das Tierkreiszeichen der Fische uebermaechtig werden sollte. Die blosse Namensassoziation gibt die Bedeutung an, die sich damit verband: Grosse Fluten sollten die Erde bedrohen.

Beide Vorstellungen, die hier gegenuebergestellt sind, beruhen auf einem Bilde allgemeiner Gesetzlichkeit. Aber waehrend in der alten Vorstellung fuer die Kenntnis der kuenftigen Wetterlage das groesste, der ganze Sternenhimmel, als Ursachensetzung gerade gross genug war, genuegt dem vorausberechnendem Verstand das kleinste Anzeichen einer schwankenden Quecksilbersaeule, der geringste Ausschlag des empfindlichen Instruments, um die Verschiebung der atmosphaerischen Situation zu erschliessen, um die Zukunft rechnend abzulesen.

\* Alla traduzione italiana ha collaborato con preziosi consigli Maurizio Ghelardi.

---

## Bibliografia

Cirlot 2017, 2018

V. Cirlot, *Zwischenraum/Denkraum: oscilaciones terminológicas en las Introducciones al Atlas de Aby Warburg (1929) y Ernst Gombrich (1937)*, "La Rivista di Engramma" 150 (ottobre 2017); tr. it., "La Rivista di Engramma" 151 (novembre/dicembre 2017); eng. trans. by D. Carrillo-Rangel, "La Rivista di Engramma" 153 (febbraio 2018).

De Laude 2015

S. De Laude, "*Symbol tut wohl!*". *Il simbolo fa bene! Genesi del blocco ABC del Bilderatlas Mnemosyne di Aby Warburg*, "La Rivista di Engramma" 125 (marzo 2015).

Kant 1786

I. Kant, *Was heißt: Sich im Denken orientiren?*, "Berlinische Monatsschrift" (Oktober 1786), 304-330; tr. it. di P. Dal Santo in I. Kant, *Che cosa significa orientarsi nel pensiero*, a cura di F. Volpi, Milano 1996.

Seminario Mnemosyne 2017a, 2018a

Seminario Mnemosyne, coordinato da M. Centanni, A. Fressola, M. Ghelardi, *Ernst H. Gombrich, Geburtstagsatlas für Max M. Warburg (5 giugno 1937). Una prima edizione digitale*, "La Rivista di Engramma" 151 (novembre/dicembre 2017); eng. ed. by E. Thomson, "La Rivista di Engramma" 153 (febbraio 2018).

Seminario Mnemosyne 2017b, 2018b

Seminario Mnemosyne, coordinato da M. Centanni, A. Fressola, M. Ghelardi, *Ernst H. Gombrich, Zur Mnemosyne. Introduzione al Geburtstagsatlas (1937). Testo originale e traduzione italiana con Note e appunti di lessico*, "La Rivista di Engramma" 151 (novembre/dicembre 2017), eng. ed. by E. Thomson, "La Rivista di Engramma" 153 (febbraio 2018).



---

## English abstract

Ernst H. Gombrich's rich and careful description of Plates A,B, and C of the Mnemosyne Atlas mirrors his dialectical approach to Warburg's work, which was already evident in Introduction to the *Geburstagsatlas* (published in Engramma no. 153). Despite the fact that Gombrich conceives "orientation" as the Atlas fulcrum, he seems to take into account only the Kantian notion of the concept. The essay *What Does It Mean To Orient Oneself In Thinking?* was, indeed, a pivotal reference for Warburg, but, when looking at the meaning of orientation it is crucial not to forget Warburg's personal experience in Kreuzlingen. If it is true that Gombrich overlooks the very nature of warburghian polarities embedded in his idea of orientation, it is also true that his texts offer a compelling opportunity to reopen some fundamental issues at stake in Warburg's Atlas. What shape does the image-symbol take as a tool that orients thought, geographical space, and historical-generational time? What is the relationship between representation and visual comparison? What kind of historical temporalities does the Atlas offer as alternatives to a teleological conception of progress?



pdf realizzato da Associazione Engramma  
e da Centro studi classicA luav  
Venezia • novembre 2019

[www.engramma.org](http://www.engramma.org)



la rivista di **engramma**  
luglio/agosto **2018**  
**157 • Mnemosyne. Palinsesti**

**Editoriale**

Anna Fressola, Anna Ghiraldini

**Il Geburtstagsatlas di Ernst H. Gombrich (1937). Indice dei materiali pubblicati in Engramma**

Seminario Mnemosyne

**I documenti relativi al Geburtstagsatlas di Ernst H. Gombrich**

Thays Tonin

**Il Geburtstagsatlas di Ernst H. Gombrich: Tavole A, B, C**

Clio Nicastro

**La danza delle Pathosformeln**

Anna Fressola

**Riemersione del pathos dell'annientamento**

Giulia Bordignon

**Maria 'Niobe barocca': deduzione formale e riemersione engrammatica**

Seminario Mnemosyne

**El teatro de la mente. De Giulio Camillo a Aby Warburg**

Corrado Bologna, Victoria Cirlot

**La página web de la Warburg Library: una aproximación arqueológica**

Pedro Incio

**Bibliography. Works by Aby Warburg and secondary literature**

Marilena Calcara, Monica Centanni