

la rivista di **en**gramma
novembre/dicembre **2017**

151

Mnemosyne contesa

La Rivista di Engramma
151

La Rivista di
Engramma

151

novembre/dicembre
2017

Mnemosyne contesa

a cura di
Monica Centanni e Anna Fressola

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

151 novembre/dicembre 2017

www.egramma.it

sede legale

Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@egramma.it

redazione

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

©2020

edizioni**egramma**

ISBN carta 978-88-94840-43-8

ISBN digitale 978-88-94840-27-8

finito di stampare gennaio 2020

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 contesa. Editoriale*
Monica Centanni e Anna Fressola
- 11 *Ernst H. Gombrich, Geburtstagsatlas für Max M. Warburg*
(5 giugno 1937)
Seminario Mnemosyne, coordinato da Monica Centanni,
Anna Fressola e Maurizio Ghelardi
- 79 *Ernst H. Gombrich, Zur Mnemosyne. Introduzione*
al Geburtstagsatlas (1937)
Seminario Mnemosyne, coordinato da Monica Centanni,
Anna Fressola e Maurizio Ghelardi
- 91 *Esercizi di confronto tra le Tavole 7, 30, 37*
del Geburtstagsatlas di Gombrich e le corrispondenti
del Mnemosyne Atlas
Salvatore Settis, Alessandra Pedersoli e Simone Culotta
- 121 *Zwischenraum/Denkraum*
Victoria Cirlot
- 147 *Ronald B. Kitaj: Aby Warburg e Ernst Gombrich,*
due ritratti a confronto
Matias J. Nativo e Alessia Prati
- 165 *Bibliography. Works by Aby Warburg*
and secondary literature
Marilena Calcara e Monica Centanni

Mnemosyne contesa

Editoriale di Engramma n. 151

Monica Centanni e Anna Fressola



Ronald B. Kitaj, *Warburg as Maenad*, olio e collage su tela, 1961-1962, Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf.

Engramma 151 è dedicato al rapporto tra Ernst H. Gombrich e Aby Warburg, misurato su un oggetto preciso: la tormentata vicenda editoriale del *Mnemosyne Atlas*.

Alla sua morte, nell'ottobre del 1929, Aby Warburg lascia incompiuto lo straordinario progetto del *Bilderatlas*, del quale era imminente la pubblicazione per l'editore Teubner (sul tema v., in *Engramma*, la presentazione di *Mnemosyne*). Giorgio Pasquali nel 1930 scriveva che l'Atlante era "pronto per la pubblicazione" e che la sua edizione avrebbe cambiato la storia degli studi e della divulgazione delle ricerche in campo umanistico (v. G. Pasquali, *Ricordo di Aby Warburg*, "Pegaso" II/4 (1930), 484-495; ed. digitale: "La Rivista di Engramma" 25, maggio/giugno 2003). Com'è noto, il grande progetto di Warburg resta sospeso

per due ragioni: la morte del suo 'regista' e le concomitanti vicende storiche (la migrazione a Londra dell'Istituto Warburg a seguito dell'avvento al potere in Germania del partito nazionalsocialista).

Nel 1937, a Londra, il giovane Ernst Gombrich, entrato da poco a far parte del Warburg-Kreis, in occasione del settantesimo compleanno di Max

Warburg, aveva l'incarico di confezionare un'edizione privata del Bilderatlas: il *Geburtstagsatlas für Max M. Warburg*. L'operazione, pensata come un dono privato, prese l'avvio con tutta probabilità per sollecitazione di Gertrud Bing e di Fritz Saxl, ovvero dello stesso Max: va comunque incontro a un desiderio della famiglia che continuava a credere nella possibilità di un esito editoriale dell' "impresa Mnemosyne". Conservato in due copie dattiloscritte - una presso il Warburg Institute di Londra, una al Warburg-Haus di Amburgo - il *Geburtstagsatlas*, è rimasto per decenni nell'oblio ed è a tutt'oggi inedito (v. la pagina dedicata nel sito The Warburg Institute).

L'operazione di Gombrich è molto netta: seleziona 24 tavole delle 63 presenti nell'ultima versione del Mnemosyne Atlas del 1929; da ciascuna di esse elimina diversi materiali; impagina su fondo bianco, in modo ordinato, composto e gerarchico le immagini superstiti, modificando decisamente relazioni spaziali e formati; a ognuna delle 24 tavole affianca una succinta spiegazione, una sorta di lunga didascalia, che dà il senso del 'tema' della tavola. Alla sua versione dell'Atlas premette una breve e densa Introduzione: pur avendo a disposizione l'*Einleitung* al Mnemosyne Atlas che Warburg aveva redatto nel 1929, Gombrich si discosta in modo reciso, sul piano concettuale e terminologico, dall'impostazione che lo studioso amburghese aveva voluto per il suo *opus*.

Lo studio del *Geburtstagsatlas* permette di gettar luce sulle premesse della riflessione teorica di Gombrich su Warburg, confluite nel celebre *Aby Warburg: An Intellectual Biography* del 1970 (sulla biografia di Gombrich, v. in Engramma *Aby Warburg e i suoi biografati*, "La Rivista di Engramma" 1, settembre 2000; la recensione critica di Guglielmo Bilancioni all'edizione italiana Feltrinelli del 1983, "La Rivista di Engramma" 34, giugno/luglio 2004; l'Introduzione alla nuova edizione Feltrinelli 2003, "La Rivista di Engramma" 24, aprile 2003; v. inoltre la recensione di Edgar Wind pubblicata in "The Times Literary Supplement", 25 June 1971, 735-736, ripubblicata con note ed integrazioni dalle carte di Wind in E. Wind, *The Eloquence of Symbols. Studies in Humanist Art*, Oxford 1983, 106-113, tr. it. di E. Colli in E. Wind, *L'eloquenza dei simboli*, Milano 1992, 161-173).

Engramma 151 presenta: una prima edizione digitale del *Geburtstagsatlas für Max M. Warburg* di Gombrich, composta dalla collazione dei due

esemplari dattiloscritti presenti al Warburg Institute di Londra e al Warburg-Haus di Amburgo; il testo originale tedesco e la traduzione italiana dell'*Einleitung* di Ernst Gombrich al *Geburtstagsatlas* con Note e appunti di lessico, a cura del Seminario Mnemosyne, dai quali si evincono le diverse impostazioni di pensiero sottese alle due introduzioni, e quindi elementi per un primo confronto tra il metodo di Warburg e quello di Gombrich; il saggio di Victoria Cirlot sui concetti di *Zwischenraum/Denkraum*, fondamentali nell'Introduzione al Mnemosyne Atlas di Warburg, che Gombrich scotomizza (già in versione originale spagnola in "La Rivista di Engramma" 150, ottobre 2017); *Esercizi di confronto tra le Tavole 7, 30, 37 del Geburtstagsatlas di Gombrich, e le corrispondenti del Mnemosyne Atlas*, di Salvatore Settis, Alessandra Pedersoli, Simone Culotta; il contributo di Matias J. Nativo e Alessia Prati su Ronald Brooks Kitaj, autore di un ritratto di Ernst Gombrich (rifiutato dallo stesso) e del ritratto di 'Warburg come menade', adottato come immagine di copertina di questo numero di Engramma. In chiusura l'aggiornamento della bibliografia warburghiana a cura di Marilena Calcara e Monica Centanni, *Bibliography. Works by Aby Warburg and secondary literature (updated October 2017)*.

I materiali presentati in questo numero sono frutto del lavoro del Seminario itinerante che negli ultimi tre anni ha fatto tappa al Centro studi classicA, Università Luav di Venezia (I tappa, 2014; II tappa, 2015); al Warburg-Haus, Hamburg (III tappa, 2015); alla Scuola Normale Superiore di Pisa (IV tappa, 2016); all'Universitat Pompeu Fabra, Barcelona (V tappa, 2017); al Palazzone di Cortona, Scuola Normale Superiore (VI tappa, 2017); al Warburg-Haus, Hamburg (VII tappa, 2017).



Warburgwanderingelehrten Seminar:
a *sin.* Palazzone di Cortona, Scuola Normale Superiore, 13 giugno 2017.
a *dex.* Warburg-Haus, Hamburg, 27 novembre 2017.

Mnemosyne Challenged

Editorial paper of Engramma No. 151

Monica Centanni and Anna Fressola



Ronald B. Kitaj, *Warburg as Maenad*, oil and collage on canvas, 1961-1962, Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf.

When he died, in October 1929, Aby Warburg left unfinished the extraordinary project of the *Bilderatlas* which was soon to be published by Teubner (see, in *Engramma*, the presentation of *Mnemosyne Atlas*). Giorgio Pasquali wrote in 1930 that the *Atlas* was “ready for publication”, and that its publication would change the history of studies and dissemination of research in the humanistic field (see: G. Pasquali, *A tribute to Aby Warburg*, Eng. trans. by E. Thomson, “*La Rivista di Engramma*” 114, March 2014).

As we know, Warburg’s great project was suspended for two reasons: the death of its ‘director’, and the contemporary historical events (the emigration of the Warburg Institute to London because of the Nazi Party’s rise to power in Germany).

In 1937, Ernst H. Gombrich, who had just joined the Warburg-Kreis in London, was commissioned to produce a private edition of the *Bilderatlas*: *Geburtstagsatlas für Max M. Warburg*, to celebrate the seventieth birthday of Aby Warburg’s brother. The operation, conceived as a private gift, was probably initiated by Gertrud Bing and Fritz Saxl, or Max himself: the undertaking was intended to satisfy the family’s wishes as they continued to believe that the *Mnemosyne* project could be published. Preserved in two typewritten copies – one kept in

London, the other in Hamburg – the *Geburtstagsatlas* was for decades consigned to oblivion and still remains unpublished (see the dedicated page on The Warburg Institute website).

Gombrich's *modus operandi* is very clear: he selects 24 panels (out of the 63 of the last version of the *Bilderatlas* of 1929); removes many images from each of the panels; lays out the surviving images on a white background, in a well-balanced and hierarchical order, by modifying original formats and space relations; each of the 24 panels is furnished with a brief but condensed explanation of its main topics. Gombrich introduces his version of the Atlas with a short but charged premise; although a copy of the *Einleitung* to Mnemosyne written by Warburg in 1929 was available to him, he firmly disassociated himself from it, both formally and conceptually.

An analysis of Gombrich's *Geburtstagsatlas* makes it possible to throw light on the introduction to his theoretical reflections on Warburg that would be included in his seminal publication: *Aby Warburg: An Intellectual Biography* (London 1970). On Gombrich's biography, see in Engramma, *Aby Warburg and his biographers. An intellectual portrait in the words of Giorgio Pasquali (1930), Gertrud Bing (1958), Edgar Wind (1970)* (originally published in "La Rivista di Engramma" 1, September 2000; re-issued in November 2012); the critical review of the Italian edition (Feltrinelli, Milano 1983) by Guglielmo Bilancioni ("La Rivista di Engramma" 34, June/July 2003), and the Introduction to the new Feltrinelli edition (Milano 2003; in "La Rivista di Engramma" 24, April 2003). See also the review by Edgar Wind published in "The Times Literary Supplement", 25 June 1971, 735-736, and republished with Notes and references, added from Wind's papers, in the essay collection *The Eloquence of Symbols* (Oxford 1983), 106-113.

Engramma No. 151 presents: the first digital edition of Gombrich's *Geburtstagsatlas für Max M. Warburg*, from the collation of the two typewritten copies of the document, preserved at the Warburg Institute in London and the Warburg-Haus in Hamburg; the original German text with a translation into Italian of Gombrich's Introduction to the *Geburtstagsatlas* edited by Seminario Mnemosyne, which highlights their different ways of thinking, and elements for a first attempt to compare Warburg's

methodology with Gombrich's; the essay by Victoria Cirlot on the concepts of *Zwischenraum/Denkraum*, fundamental terms in Warburg's Introduction to Mnemosyne Atlas, scotomised by Gombrich (see the original text in Spanish in "La Rivista di Engramma" 150, October 2017); three comparison exercises between Panels 7, 30 and 37 of Mnemosyne Atlas by Aby Warburg & collaborators (1929) and the corresponding Gombrich's versions (1937), by Salvatore Settis, Alessandra Pedersoli, Simone Culotta; the essay by Matias J. Nativo and Alessia Prati on Ronald Brooks Kitaj, author of a protrait of Ernst Gombrich, rejected by Gombrich himself, and of the painting *Warburg as Maenad*, adopted as the cover image of this issue of Engramma. To conclude we publish the *Bibliography. Works by Aby Warburg and secondary literature*, an updated bibliography of both primary and secondary literature on Warburg, by Marilena Calcara and Monica Centanni.

Finally, it should be remembered that the materials presented in this Issue are the result of the work of the itinerant Seminar which in the last three years has spent two stages at classicA, Iuav University of Venice (1st stage 2014, 2nd stage 2015); Warburg-Haus in Hamburg (3rd stage 2015); Scuola Normale Superiore di Pisa (4th stage 2016); Pompeu Fabra Universitat in Barcelona (5th stage 2017); Palazzone di Cortona, Scuola Normale Superiore (6th stage 2017); Warburg-Haus, Hamburg (7th stage 2017).



Warburgwanderingelehrten Seminar:
left: Palazzone di Cortona, Scuola Normale Superiore, 13 June 2017.
right: Warburg-Haus, Hamburg, 27 November 2017.

Ernst H. Gombrich, *Geburtstagsatlas für Max M. Warburg* (5 giugno 1937)

Una prima edizione digitale

Seminario Mnemosyne, coordinato da Monica Centanni, Anna Fressola, Maurizio Ghelardi, con Victoria Cirlot, Giacomo Calandra di Roccolino, Simone Culotta, Francesca Dell'Aglio, Silvia De Laude, Anna Ghiraldini, Clio Nicastro, Alessandra Pedersoli, Sergi Sancho Fibla, Martin Warnke

Il *Geburtstagsatlas für Max M. Warburg* di Ernst H. Gombrich (1937)

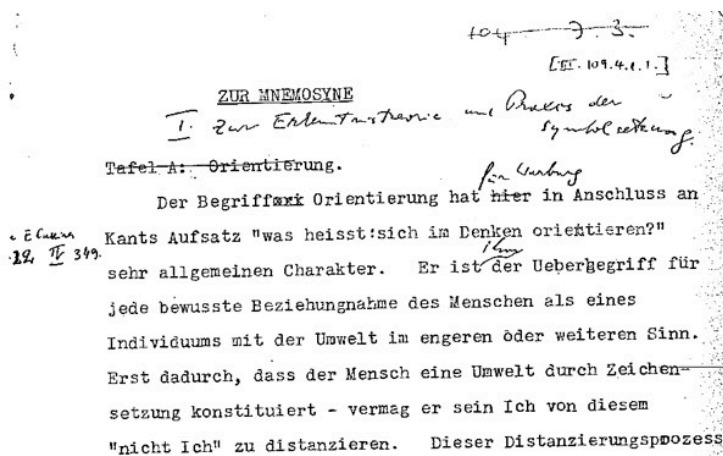
Londra, 1937: il giovane Ernst Gombrich, entrato da poco in contatto con gli studiosi del Warburg Institute – ancora insediato a South Kensington sotto la direzione di Edgar Wind – riceve l'incarico di confezionare un'edizione privata del Mnemosyne Atlas in occasione del settantesimo compleanno di Max Warburg, fratello maggiore di Aby Warburg: il *Geburtstagsatlas für Max M. Warburg*. L'operazione, pensata come un dono privato, prese l'avvio con tutta probabilità dalla sollecitazione di Gertrud Bing e di Fritz Saxl, ovvero su indicazione dello stesso Max: andava comunque, evidentemente, incontro a un desiderio della famiglia che, a quasi dieci anni dalla morte di Aby Warburg e dopo l'avventuroso trasferimento in Inghilterra, continuava a credere nella possibilità di un esito editoriale dell'“impresa Mnemosyne”.

Conservato in due copie dattiloscritte – una al Warburg Institute di Londra, una al Warburg-Haus di Amburgo – il *Geburtstagsatlas* è a tutt'oggi inedito, ed è rimasto per decenni nell'oblio quasi assoluto (v. la pagina dedicata nel sito The Warburg Institute e, nella Nota bibliografica qui in calce, la scarna rassegna dei contributi critici).

In questo numero di Engramma presentiamo una edizione completa del *Geburtstagsatlas*, ottenuta grazie alla collazione tra i due esemplari dattiloscritti; per ora si tratta della semplice riproduzione delle copie in forma di immagini, ma il Seminario Mnemosyne sta lavorando a una versione digitalizzata che sarà l'*editio princeps* dell'“Atlante del compleanno”.

Nonostante si tratti di una sorta di menabò preparatorio, realizzato per un'edizione che doveva restare privata, l'opera riflette, nell'impianto generale, la struttura che era stata originariamente pensata per la pubblicazione del Mnemosyne Atlas, un insieme di tavole corredate da sintetici testi, ma nel contempo si discosta considerevolmente dai pannelli realizzati da Warburg e collaboratori nel 1929.

Il testo *Zur Mnemosyne* posto come Introduzione e tutti i testi di corredo delle singole tavole sono redatti in lingua tedesca, dattiloscritti con una macchina per scrivere di fabbricazione inglese, non dotata del set di caratteri tipografici con segni diacritici tedeschi (vocali con *Umlaut*; *scharfes S*).



1 | Bozza preparatoria dell'incipit del *Geburtstagsatlas* in cui, oltre alle correzioni a penna, si nota il ricorso a una macchina per scrivere priva dei segni diacritici peculiari della lingua tedesca (*Ueberbegriffe pro Überbegriffe; dass pro daß ...*).

Da segnalare in sostanza, accanto ad alcuni patenti refusi dovuti al carattere 'artigianale' del lavoro, l'obbligata traslitterazione dal tedesco che suona come una cicatrice grafica, spia della delicata condizione di esilio che in quegli anni viveva il Warburg-Kreis, e delle difficoltà che i profughi da Amburgo incontravano nel trovare una degna sistemazione nella capitale inglese, che pur aveva accolto generosamente gli studiosi e i loro preziosi materiali.

Come premessa, Gombrich propone una breve e densa Introduzione e già per questo testo si pone una rilevante questione critica: pur avendo a disposizione l'*Einleitung* al Bilderatlas che Warburg aveva redatto nel 1929, Gombrich si discosta in modo reciso, sul piano concettuale e terminologico, dall'impostazione che Warburg aveva voluto per il suo *opus* (v. in questo numero di Engramma, Ernst H. Gombrich, *Zur Mnemosyne. Introduzione al Geburtstagsatlas, 1937*). In particolare, dell'Introduzione, esistono due testimoni: la bozza preparatoria, dattiloscritta, con correzioni e *marginalia* a penna [WIA.III.109.4] e la versione definitiva, dattiloscritta, che registra parzialmente gli emendamenti presenti nella bozza [WIA.III.109.5.1].

L'"Atlante del compleanno" raccoglie 24 rifacimenti di una parte delle 63 tavole presenti nell'ultima versione del Mnemosyne Atlas (fotografate prima del trasbordo dei materiali in Gran Bretagna e che quindi Gombrich aveva a disposizione). La numerazione delle singole tavole è la seguente:

A · B · C · I · II · III · IV · V · VII · VIII · XX · XXI · XXII · XXIII · XXIV ·
XXV · XXVII · XXVIII · XXX · XXXI · XXXVII · XLI · XLII · LV

Ogni tavola è accompagnata da una spiegazione, succinta ma densa: una sorta di lunga didascalia che dà il senso del 'tema' trattato nel pannello.

Considerando le singole tavole, la numerazione di Gombrich corrisponde alla numerazione dei corrispondenti pannelli della versione Mnemosyne del 1929 e rispetta anche le lacune nella numerazione continua (tra Tavola VIII e Tavola XX, per esempio). La corrispondenza della numerazione dunque è puntuale, o quasi – un'eccezione è la tavola dedicata a Laocoonte: 41 per Gombrich; Tavola 41a in Mnemosyne (1929), ma come si evince dalla formula 41a, si trattava evidentemente di una numerazione tutt'affatto provvisoria.

Comunque nella versione di Gombrich, almeno nella confezione dattiloscritta a cui si fa riferimento, la scelta delle inclusioni e delle esclusioni non è esplicitata: come si vede nel *Geburtstagsatlas* sono incluse le tavole di apertura – *Tafeln A, B, C* – realizzate da Warburg e collaboratori soltanto tra il settembre e l'ottobre 1929 (sulla genesi del blocco ABC del Mnemosyne Atlas v. 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). L'ultima tavola della selezione proposta da Gombrich – *Tafel 55* – è il pannello dedicato alle ricerche di Warburg su Manet. Il *Geburtstagsatlas* copre così un arco storico e geografico più ristretto rispetto all'ultima versione di Mnemosyne (che negli ultimi gruppi di pannelli, passando per Rubens e Rembrandt, arriva fino alla stretta attualità) ma che purtuttavia coincide con l'arco cronologico di cui scrivono Warburg e Bing nel *Diario romano*, "da Babilonia fino a Manet":

Il pomeriggio ho allestito Mnemosyne su due supporti di tela di iuta. Ora si ha una visione d'insieme di tutta l'architettura da Babilonia fino a Manet: così la si può sottoporre a una critica spietata.

A. Warburg, 10 febbraio 1929 (A. Warburg, G. Bing, *Diario romano (1928-1929)*, a c. di M. Ghelardi, Torino 2005, 53).

Non è chiaro, comunque, perché siano escluse quasi tutte le tavole dedicate al Rinascimento fiorentino: la XXXIX, ad esempio, dedicata ai temi botticelliani, poteva trovare un riscontro testuale nel saggio su Botticelli dello stesso Warburg (*Sandro Botticellis "Geburt der Venus" und "Frühling". Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der Italienischen Frührenaissance*, Hamburg-Leipzig 1893), che sarebbe risultato utile per la 'didascalia' di corredo. Insomma, il significato delle scelte di Gombrich, e il fatto che la sua versione dell'Atlante si fermi a Manet, merita senz'altro ulteriori approfondimenti che auspichiamo siano condotti presto sui materiali di archivio.

Un taglio considerevole è operato sul numero delle immagini – 280 nelle 24 tavole della versione Gombrich rispetto alle circa 2.000 immagini che Warburg progettava di includere nel Mnemosyne Atlas nell'aprile del 1929:

Mnemosyne: il risveglio degli dei pagani nell'epoca del Rinascimento europeo come valore espressivo energetico.

Un tentativo di una scienza storico-artistica delle civiltà.

Due volumi di testo. Inoltre, un atlante con circa 2.000 illustrazioni a cura di A. Warburg. Indici di Gertrud Bing.

A. Warburg, 8 aprile 1929 (A. Warburg, G. Bing, *Diario romano (1928-1929)*, a c. di M. Ghelardi, Torino 2005, 98).

Anche rispetto alla composizione delle singole tavole Gombrich compie un'operazione di netta selezione. Da ciascuna elimina diversi materiali, in particolare le immagini che non gli sembravano chiaramente connesse al 'tema' della tavola, riducendo il numero delle figure a circa 10 per pannello: risultano epurati tutti i materiali che a Gombrich risultavano eccentrici, ma è anche quasi sempre evitata la ripetizione dei dettagli ingranditi delle immagini, un dispositivo che potremmo definire di 'zoom & focus' a cui Warburg ricorre spesso, a volte complicandolo con la variante di ritagliare il dettaglio non dall'opera originale ma da una sua copia (e.g. in Tavola 46, le immagini della *Nascita di San Giovanni Battista* del Ghirlandaio in Santa Maria Novella a Firenze; e il dettaglio della 'ninfa canefora' da una copia di bottega [Fig. 2]).



2 | Mnemosyne Atlas, Tavola 46: Domenico Ghirlandaio, *Nascita di San Giovanni Battista*, affresco, 1486, Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni; bottega del Ghirlandaio, *Portatrice di frutta*, copia del dettaglio della canefora dalla *Nascita di San Giovanni Battista*, Pisa, Museo Civico.

L'effetto che Warburg ottiene con questo tipo di dispositivo è un doppio movimento ermeneutico: non solo concentrare l'attenzione sul particolare da cui passa, e intorno a cui si dipana, il filo tematico del montaggio, ma anche richiamare il tema, sempre sotteso al discorso warburghiano, della

fortuna delle immagini, non solo nella ripresa dei modelli a livello erudito ma apprezzabile anche, soprattutto, nella loro diffusione seriale.

Quanto al fondale Gombrich impagina su fondo bianco, in modo ordinato, composto e gerarchico le immagini superstiti, modificando decisamente relazioni spaziali e formati. Il ridimensionamento regolare e la posizione ordinata delle immagini può ricordare le tavole ‘tematiche’ come le vediamo proposte nei primi allestimenti al Warburg-Haus di Amburgo (1925), in quei primi pannelli che costituiscono una sorta di “incunabolo” di Mnemosyne [Fig. 3]. Ma comunque, sin dall’inizio, il fondale dei montaggi di Mnemosyne è nero, e tale rimarrà in tutte le successive versioni.



3 | Hamburg, 1925: incunabolo del Mnemosyne Atlas.

Da sin. veduta di insieme dei pannelli nella Sala Ovale del Warburg-Haus; ‘Mänade und Satyr’; ‘Klage’.

La scelta del fondo bianco è, quindi, tutta da attribuire alla generale operazione di schiarimento – concettuale e grafico insieme – che Gombrich opera sui materiali del Bilderatlas.

Come è chiaro dai testi di accompagnamento, ciascuna tavola è concentrata su un singolo tema, a creare una struttura lineare e sequenziale che ripercorre la storia dell’“evoluzione culturale” che vede l’uomo – così scrive Gombrich nella sua Introduzione – costituire il mondo che lo circonda ponendo segni e in questo modo “distanziando il suo ‘io’ dall’ambiente che lo circonda, il ‘non io’”: un processo di “presa di distanza” che, specifica Gombrich, Warburg chiama *Denkraum* e che egli interpreta come “l’atto costitutivo della creazione di uno spazio del pensiero di ogni sviluppo ontogenetico e filogenetico”, nel senso di un “conseguimento della distanza rispetto al mondo circostante”.

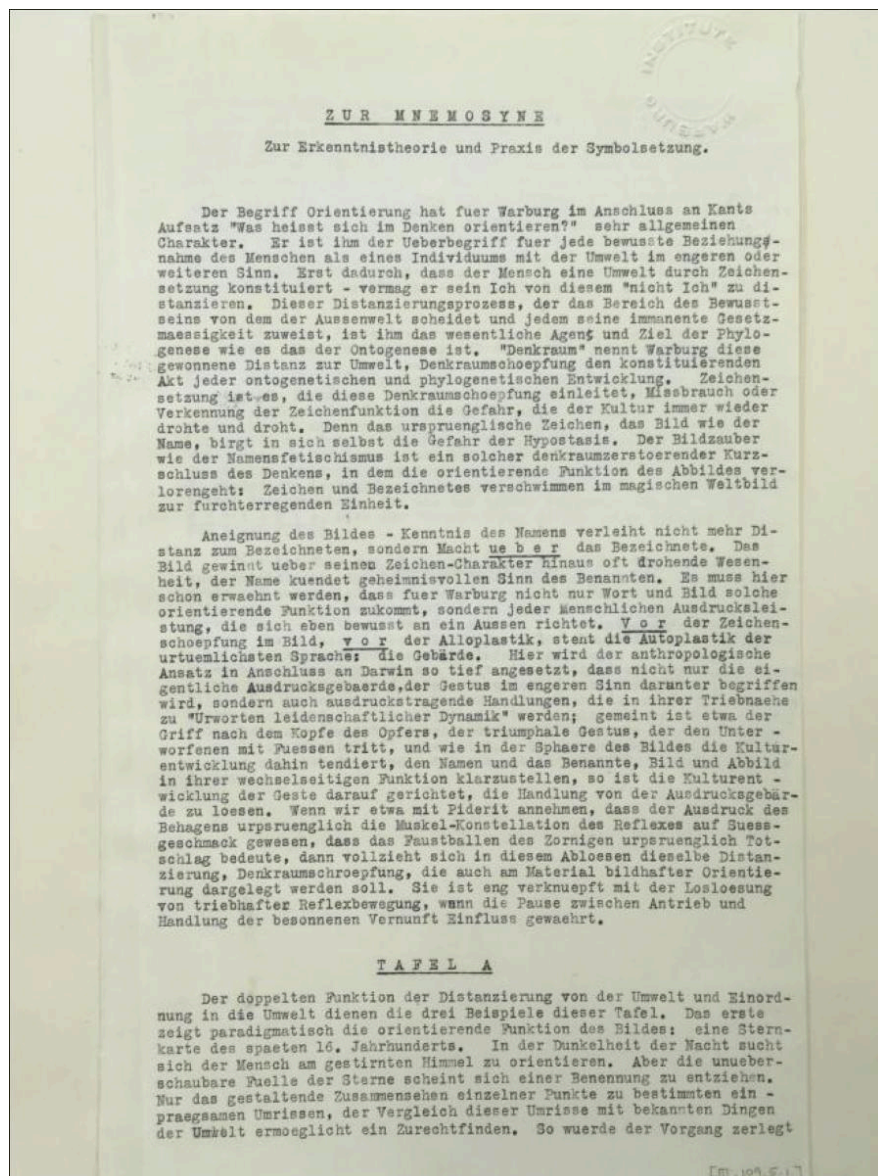
Nel Mnemosyne Atlas Warburg traduceva graficamente il concetto dello 'spazio del pensiero' in una inquadratura del pannello e in una spaziatura fra immagine e immagine che non risultano mai omogenee né regolari. A quanto si vede dal *Geburtstagsatlas*, invece, Gombrich adotta uno stile di impaginazione in cui il *Denkraum* tra l'individuo e gli oggetti del mondo, ma anche, in modo più appariscente, la spaziatura tra immagine e immagine, hanno misure prestabilite, regolari e ordinate. Di fatto, già nell'impaginazione dei pannelli del 1937, Gombrich riproduce un pregiudizio che intriderà *Aby Warburg: An Intellectual Biography* (Londra 1970): l'idea di un Warburg non solo psicologicamente scosso e scisso, ma metodologicamente frammentario, inintelligibile senza un'operazione di riordinamento dei suoi montaggi, e delle sue idee.

Nota bibliografica

Del tutto rarefatti in bibliografia i contributi che trattano specificamente del *Geburtstagsatlas*. Qualche informazione si ricava da: Katia Mazzucco, *The work of Ernst H. Gombrich on the Aby M. Warburg fragments*, "Journal of Art Historiography" 5 (2011); Katia Mazzucco, *Images on the Move: Some Notes on the Bibliothek Warburg Bildersammlung (Hamburg) and the Warburg Institute Photographic Collection (London)*, "Art Libraries Journal" 38/4 (2013). Una ricostruzione attenta del rapporto di Gombrich con l'eredità di Warburg, ma non specificamente mirata sul Mnemosyne Atlas, è stata proposta da Claudia Wedepohl, *Critical Detachment: Ernst Gombrich as Interpreter of Aby Warburg*, in U. Fleckner, P. Mack (eds.), *The Afterlife of the Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg. The Emigration and the Early Years of the Warburg Institute in London, Vorträge aus dem Warburg-Haus*, Hamburg, Band 12, Berlin 2015, 131-164. Mancano a oggi confronti puntuali tra le singole tavole del *Geburtstagsatlas* e i corrispondenti montaggi di Mnemosyne (1929): una nota preziosa è contenuta nel saggio di Salvatore Settis, *Aby Warburg, il demone della forma. Antropologia, storia*, "La Rivista di Engramma" 100 (settembre/ottobre 2012). In questo numero di Engramma riproponiamo un *excerptum* dal saggio di Settis, insieme ad altre due note, a cura di Alessandra Pedersoli e Simone Culotta, come primi saggi introduttivi a una lettura sistematica delle tavole del *Geburtstagsatlas* (1937) a confronto con il Mnemosyne Atlas (1929): *Esercizi di confronto tra le Tavole 7, 30, 37 del Geburtstagsatlas di Gombrich e le corrispondenti del Mnemosyne Atlas*.

Ernst H. Gombrich, Geburtstagsatlas für Max M. Warburg (1937)

Einleitung. Zur Mnemosyne



Versione definitiva dell'Introduzione del *Geburtstagsatlas*.

Tafel A

A.



DER ANTIKE STERNENHIMMEL MIT MODERNEN HINZUFÜGUNGEN NACH EINER HOLLÄNDISCHEN STERNKARTE.



DIE "WÄNDERSTRAßENKARTE" DES KULTURBAUSTAUSCHES ZWISCHEN NORDEN-SÜDEN, OSTEN-WESTEN.



DER STAMMBAUM DER FAMILIE MIBICI.

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 besaait 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 europeischen 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 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 Gebiete zeitbedingten biologischen Ablaufes in die visuelle Anschaulichkeit uebersetzt. Das Ausgespanntsein der Orientierung zwischen Bild und Zeichen kommt auf der Tafel sinnfaellig zum Ausdruck.

Tafel B

B.



DER MENSCH IM KREIS DER KOSMISCHEN GEWALTEN; DARSTELLUNG EINER VISION DER HL. NIKOLAUS VON BINGEN, 15. JHDT.



HERAKLES ALS WELTENHERRSCHER; SEINE KÖRPERTEILE SIND TIERKREIS ZEICHEN ZUGETEILT.



EINTEILUNG DES KÖRPERS NACH DEN TIERKREIS ZEICHEN ZUM ZWECK DER ABERLASSEN; (RYSCH-MANUSKRIFT DES 15. JHDT.)



TIERKREIS MANN, BURGUNDISCH, 15. JHDT.



PROPORTIONSFIGUR LEONARDO DA VINCI



TIERKREISMANN ALS ANWEISUNG FÜR DEN BADEN; AUS EINEM KÄTZENPER DES 15. JHDT.



PROPOR TIONISFIGUR



PLANEHMENSCH NACH AGRIPPA VON NETTESHEIM



HAND MIT PLANETEN ZEICHEN NACH AGRIPPA VON NETTESHEIM

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 erwaeht 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 --- „sondern als systematische Reihe aufzufassen, an deren einem Ende bildhaft primitiven-Denken, an deren andere Ende der gewonnene Denkraum steht. Freilich vollzieht die Renaissance in ihrer Loslösung 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 Auspraegung die allgemeine Bedeutung der Mikrokosmos-Vorstellung nach zwei Richtungen.

Neben dem Anschaulich werden kosmisch-geometrischer Gesetzlichkeit im Bilde, steht die magische Bedeutung, die mit dieser Vorstellung nebenherlaeuft. Gleiches kann nur auf Gleiches wirken und so wird seit fruehster Zeit in Ost-Asien wie in Europa ein immer reicheres System von Zuordnungen ausgearbeitet, nachdem Kosmisches und Organisches einander in vielxxfacher Verflechtung entspricht und so aufeinander wirkt. In der Vision der Hildegard sind wie in anderen Kosmosbildern manche dieser Kraeftlinien, di vom Macrocosmos zum Microcosmos fuehren, durch Striche angeben, Gleichzeitig ruht hier der Mensch beinahe so im Innern des Kosmos wie die menschliche Frucht im Liebe der Mutter. Auch hier ist Entsprechung und Verursachung noch eins. Noch tiefer hinab in magischem Vorstellungskreise reichen die Wurzeln des naechsten Bild-Typus, das den Menschen im Kreise der kosmischen Symbole des Tierkreises darstellt. Die Vorstellung scheint in irgend einer Form bis in aegyptische

Hymnen der Pyramidenzeit zurueckreichen. Nach diesen wird der Menschurspruenglich wohl nur der Koenig – nach seinem Tode in den hoechsten Himmelsgott verwandelt werden. Dieses hoechsten Gottes Koerperteile aber sind die einzelnen Goetter des Himmels und so sind nach vollzogener magischen Gleichsetzung auch die menschlichen Koerperteile je einer Gottheit zugeordnet, die in der Hymne um seine gleichsam stueckweise Vergottung im jenseits angerufen werden. Verwandtes ist auch aus Vorderasien bekannt. Vorstellungen dieser Art koennten dem Urbild der spaeten griechischen Miniatur zugrunde liegen, auf der Herakles als Himmelsbeherrscher erscheint, seine Gliedmassen dem Tierkreiszeichen zugeordnet. Der Architypus dieses Bildes koennte vielleicht gleichzeitig der Architypus einer Illustrationsreihe sein, die die Vorstellung vom „Tierkreisemensen“ im medizinischen Handschriften rapraesentiert.

Der Glaube, an den sie anschliesst, wird schon im spaeten Griechentum als chaldaeisch bezeichnet. Er begegnet bei Manilius wie bei den Neuplatonikern. Es handelt sich in diesen Bildern um ein "Beherrschtsein" der Koerperteile durch die zweoelf Zeichen des Zodiakus. Zunaechst nur, um eine allgemeine Einflusslehre vom Kosmos auf den Menschen, die aber auch praktische Folgen hat. Bei Manipulationen an den betreffenden Koerperteilen, vor allem beim Aderlass, soll auf diese Herrscher Ruecksicht genommen werden. Die medizinische Praktik bemaehtigt sich dieser Lehre frueh, 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 sinnfaellig angeben soll, in welchem Monat, an welchem Glied der Aderlass vorgenommen werden soll, wird er zum bleibenden Bestand beinahe saemtlicher Kalenderhandschriften und Drucke des ausgehenden Mittelalters. Zwei Typen bildhafter Anschaulichung stehen hier nebeneinander. Der eine laesst den Menschen von Tierkreiszeichen umgeben sein und vollzieht durch Striche die Zuordnung. Er ist dem Bild des Kosmosmenschen nahe verwandt. Anderer setzen das Zeichen selbst auf den betreffenden Koerperteil und schaffen so ein monstroes wirkendes Schema. Es hat den Anschein, als saessen die Tierkreiszeichen wie Schröpfkoepe auf dem Koerper. Die kosmische Vorstellung einer wirksamen Gesetzhchkeit ist hier im bildhaften zu einem fast abstossend wirkenden Merkschema erstarrt. Wenn auch fuer den aeerztlichen 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 erhoehtes Ansehen bei den Laien gegeben haben. Die Moeglichkeit eines solchen Missverstaendnisses wird besonders dort sinnfaellig, wo ein derartiges Schema vom Kuenstler in naturalistische Anschaulichkeit uebersetzt 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) ueber die Proportion zu erkennen. Das Gesetz, dass die ausgebreiteten Arme des Menschen seiner Groesse entsprechen, wird dort mit der gleichmaessigen Ausdehnung des Kosmos in Zusammenhang gebracht.

Saxl und Panofsky haben herausgearbeitet, wie in dieser Vorstellung kosmische und menschliche Proportion noch ein Stueck 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 Gesetzmäßigkeit soll im Endresultat nur durch eines sichtbar werden: durch die erreichte Schönheit, die der Stempel der "göttlichen" Proportion ist.

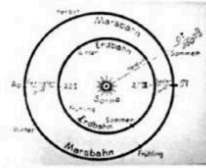
Die kosmische Vorstellung erfährt durchaus nicht überall und immer eine solche Vergeistigung zum Denkraum hin. Neben den Werken der grossen Renaissance-Künstler Dürer und Leonardo stehen, anschaulich verwandt, die magischen Bilder des Agrippa von Nettesheim als als (?) Abbilder der Planetenkräfte. Die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

Tafel C

C.



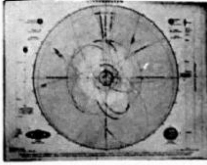
DIE IDENTIFICATION DER PLANETENBÄHNEN MIT DEN REGELMÄSSIGEN KÖRPERN; AUS DEM MYSTERIUM COSMOGRAPHICUM, (1621)



DIE BAHN DES PLANETEN MARS; (NACH KEPLER)



DER PLANET MARS UND SEINE "KINDER" NACH EINER MITTELALT. HDSCHR.



DIE PLANETENBÄHNEN NACH MODERNER AUFFASSUNG



PROGNOSTIK DER GROSSEN WEISERUNG 1524 (REYMANNS HANDSCHRIFT IN STUTTGART)



DER "GRAF ZEPPELIN" ALS SYMBOL DER MODERNEN BEHERRSCHUNG DES RAUMES

T A F E L C

Die Vorstellung von kosmischer Gesetzmäßigkeit als von einem harmonikalem System war Vorstufe und Hemmnis der wissenschaftlichen Erforschung des Kosmos zugleich. Im Bild der Naturgesetze 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 ans Kepler's Entwicklungsgang deutlich. Den Planeten Mars, dessen Unberechenbarkeit mittels des ptolemäischen 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 Gefaengenen zur oeffentlichen Schaustellung vor, dessen ich mich schon vor einiger Zeit unter dem Oberbefehl Eurer Majestaet in einem beschwerlichen und muehevollen Krieg bemaechtigt 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 pythagoräischen Vorstellung der Harmonie der Planetenspaeren 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 Ursuum" deutlich. Auch seine Entdeckung der wahren Gestalt der Planetenbahnen als Ellipsen, nicht als Kreise, muss er mit Ueberlegungen vor sich und Anderen verteidigen, die die aesthetisch-harmonische Vollwertigkeit der Ellipse 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 Zufaelles 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 ausdruesslich auf die innere Wahrscheinlichkeit seines 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 Herz 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 Ptolemaeus wie auch weiterhin der Sonne als der zugehoerigen Planetengottheit zugeordnet wird: dasselbe Weltbild, das einer kausalen Erklaerung Jahrtausendlang im Wege stand, bietet sich in 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 Eckener's hatte ihm den allertiefsten Eindruck gemacht. Nicht die sportliche Kuehnheit, sondern rationales Zukunftswissen sah er darin verkoeorpert. Das Berechnen der Wetterlage aus kleinsten Schwan-

kungen 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 Wandlung 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 Fisch ist kein menschliches Gerat zur Beherrschung des Kosmos. Er ist Symbol der gefuerchteten Abhaengigkeit von kosmischen Gewalten. Denn das Bild Reyman's 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 Gesetzmassigkeit. 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.

Tafel I



BABYLONISCHER URKUNDENSTEIN
MIT STERNBILDERN.



BABYLONISCHER URKUNDEN-
STEIN.



ETRUSKISCHE
WEISSAGUNGSLEBER.



DER BABYLONISCHE
KÖNIG, SEINE GOTTHEIT
ANBETEND.



PHRYGISCHE
WEISSAGUNGSLEBER.

TAFEL I.

Die Tafel fñhrt das vorantike Erbgut im Beispiel vor, das die Antike zu verarbeiten hatte und das in veraendertter Form, aber unveraendertter Lebenskraft heute noch nachwirkt. Neben magischen Praktiken wie der Zingeweisenschau, fuer die hier die etruskische Weissagungsllehre stehen mag (siehe Tafel D) sind es vor allem die Sternbildformen, die der Orient gepraegt ueberliefert. Babylonische Urkundensteine zeigen uns zum Teil Bilder, wie das des Sagittalius, Skorpions, Kaprikornus, die von den heute gebrauchten Symbolen nur unwesentlich abweichen. Aegyptische Sarkophage liefern die Kalendergottheiten der 36 Herrscher der Zehntageweche des Jahres, die fuer die Kalenderpraxis der folgenden Jahrtausende verbindlich bleiben. Die Frage des Ursprungs dieser Symbole wird hier bei Seite gelassen, sie stehen nur als Sinnbild des Ursprungs jener Ueberlieferung, deren Schicksal der Atlas gewidmet ist.



DER SONNENGOTT AUS DEM MEER
TAUCHEND; (KIRCH VASE DES G. 707F.)



SIE AUFGEHENDE SONNE VERSCHLEUCHT
DIE STERNE; (VASENBILD)



SIE EMPORTAUCHEN VON SONNE
UND MOND; (VASENBILD)



SOGEN. ATLAS FARN-
ESE, ROM



GLOBUS DES ATLAS
FARNESE



SIE BRHEUSTAGE AM GRIECHISCHEN
GLOBUS; PARSUS, AMPHOMEDA, DES
WALFISCH, CEPHEUS, CASSIOPEIA,



GLOBUS MIT STERN-
BILDEN; AUS EINER
HANDSCHRIFT,



SIE PERSUASIONE IN STERNBIL-
DERN; AUS EINER CAROLINGISCHEN
HANDSCHRIFT IN LEYDEN,

T A F E L II.

Die griechische Bildphantase hat in ihrer einzigartigen Praegekraft dem europaeischen Bewusstsein Symbole von wunderbarer Anschaulichkeit und Lebenskraft ueberliefert. Im Bereich kosmischer Symbolik mag es kennzeichnend sein, dass die starren isolierten Tierkreisbilder altorientalischen Erbguts sind, waehrend die griechischen Deutungen des Himmels immer Bewegtes durch Bewegung und Geste nachzubilden bemueht sind. Wo immer aber man die Ursache solcher Polaritaet suchen moechte, ihre Auswirkung ist sichtbar: die Gestalt des Sonnengottes, den schon schwarzfigurige Vasen mit seinem Gespann zeigen, ist der Keim aller jener Planetenwagen, die eine spaetere Entwicklung ins Allegorische gewandt hat. Das Auf und Ab von Sonne und Mond rahmt als menschlich anschauliches Geschehen die Mythenbilder auf Giebeln und Vasen. Alles Geschehen ist fuer diese Anschauungsform durch menschliches Treiben abbildbar; das Untertauchen der Sterne vor der Erscheinung des strahlenden Gottes stellt eine griechische Vase des Britischen Museums als muenteres Untertauchen von Juenglingen dar, die sich wie auf einem Sportplatz tumeln. Euripides schildert in seinem "Ion" (1140) ein Teppichgemaelde mit dem Bild des nachtslichen Himmels: "Uranos ruft das Heer der Sterne zusammen. Der Sonnengott treibt seine Rosse hinab, den Hesperos nach sichziehend; die Nacht zieht, stark verschleiert, hinter ihm auf seinem Viergespann daher, die Sterne folgen der Gaeatin, die Pleias und Orion, die Baerin, hoch ueber allen Selene, dann die Hyaden und endlich Eos, die Sterne vor sich hertreibend."

Dieser geschmeidigen Bildphantase gelingt es nun auch im Laufe der spaeteren Entwicklung, unterstuetzt von der Gelehrsamkeit der alexandrinischen Lehrdichter, das gesamte abstrakte Netz von Konstellationen nicht etwa zu monstroesen Gestalten zusammenzufassen, sondern zu einem bewegten dramatischen Geschehen wie es der Mythos vorgeformt hatte. Die Hoehe dieser Leistung richtig einzuschuetzen muesste man ~~dann~~ vielleicht an ein Experiment appellieren, das den Rohrschach'schen Versuchen von Fleckdeutungen entspraecht. Wieviel leichter ist es in die Zufallsgebilde der Konstellationen monstroesen Bildungen hineinzusehen, die jede fuer sich stehen, als sie zu einer bewegten Aktion von Menschen zu vereinheitlichen! Kein Wunder, dass die Namen der griechischen Deutungen bis heute, allen Versuchen der Aufklaerung zu trotz, die der Wissenschaft geblieben sind.

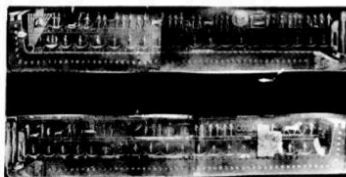
Einen Mythos fand man mit allen Protagonisten am Himmelsglobus wieder: den des Perseus. Ihn zeigt uns der antike Globus des Atlas Faranese, ihn die getreuesten Kopien von antiken Illustrationen des Germanicus, die auf uns gekommen sind. Die Stern-Positionen, die Grundlagen der Deutung, sind in dem Bild eingezeichnet. Durch sie wird die griechische Sphaera das einzigartige Doppelinstrument wissenschaftlicher Orientierung und anschaulicher Verewigung des Mythos durch die Jahrhunderte.

Tafel III

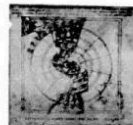
3.



ÄGYPTISCHES HIMMELSBILD AUS
DENDERAH



ÄGYPTISCHER TIERKREIS AUS DENDERAH



ANTIKES
HIMMELSBILD
BISHER SOGEN. TABULA BIANCHINI



JUPITER DOLICHENUS
AM MANTEL DIE 7
PLANETEN



HELLENISTISCHE
GOTTHEIT MIT DEN
7 PLANETEN



DIANA VON
EPHESUS

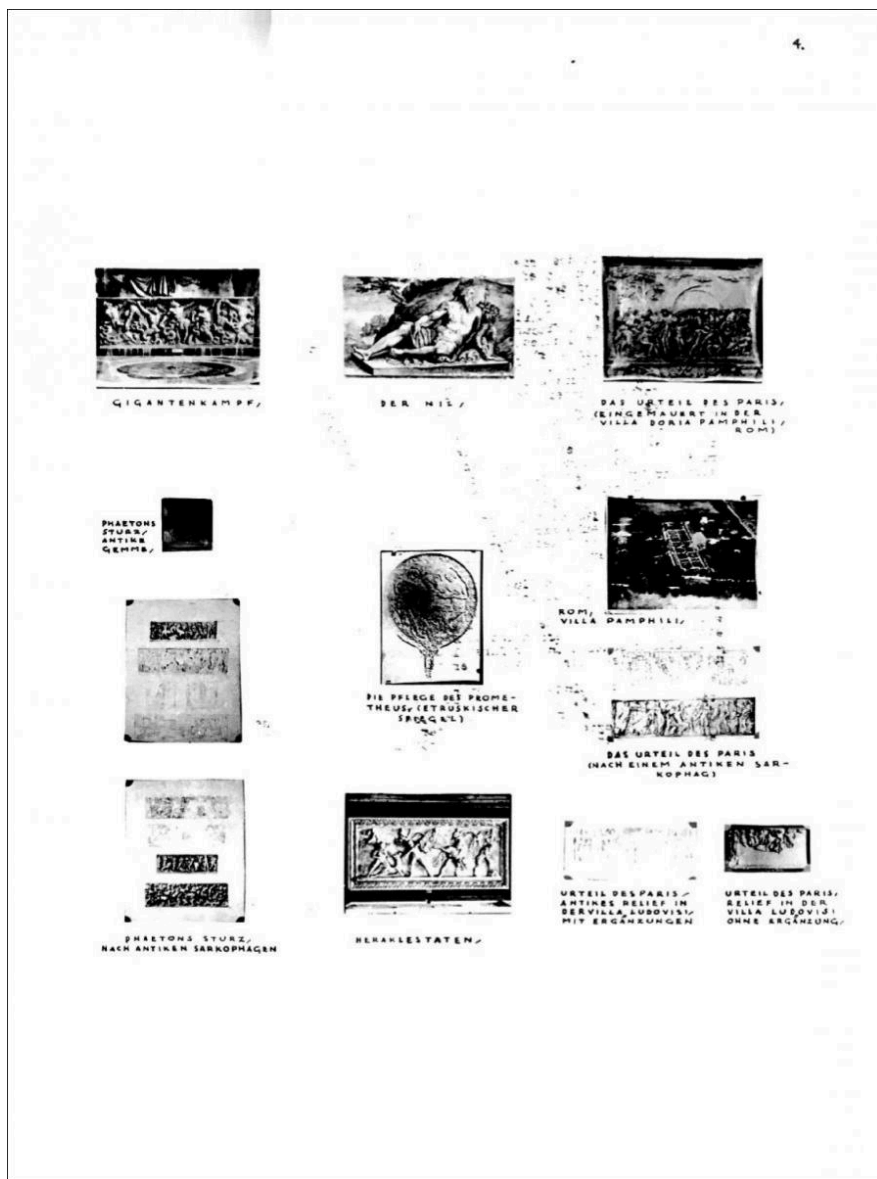


KOPF DER
DIANA

Tafel III

Die tiefgreifende Wandlung des griechischen Geistes im Hellenismus lässt sich nirgends eindringlicher anschaulich machen als in der Umprägung der kosmischen Bildvorstellung, als in der Ueberwucherung des klassisch – bildhaften Mythos durch orientalische Sternreligion. Es ist der Weg von Athen nach Alexandria. Der ägyptische Tierkreis von Denderah formt die griechische Idee des Himmelsbildes entscheidend um. Statt umfangsdeutender Bilder stehen nun Hieroglyphen am Himmel, Bildzeichen für Sternbilder. Die Bilderschrift ermöglicht hier ein Verschwimmen der Grenzen, das verderblich werden konnte: denn neben den Zeichen für wirkliche Sternbilder stehen ununterschieden die Gotterzeichen für die altaegyptischen Götter der Zehntage-Woche, die Dekane, je zehn Grad des Tierkreises zugeordnet. Mit dieser Vermengung von Kalenderfigur und Himmelsbild setzt ein Zersetzungsprozess der Sphäre ein, der immer weiter greift. Gibt der Tierkreis von Denderah noch die orientalischen Sternbilder an, deren Namen uns die von Boll rekonstruierte Sphäre des Teukros überliefert hat, so setzt bald eine Überlagerung der „Sphäre barbarica“ und „Sphäre greca“ ein, deren Himmelsbild jeder orientierenden Funktion spottet. Orientierung ist es auch nicht mehr, was vom Sternbild gefordert wird. Die *tabula bianchini*, ein antikes Himmelsbild, zeigt schon die ganze pseudowissenschaftliche Systematik, die der Astrologe für seine Zukunftsdeutungen braucht. Neben den Sternbildern stehen in immer wiederholter Reihe die Bilder der sieben Planeten, die als Wandelsterne auf der eigentlichen Himmelskarte ja keinen Platz finden konnten und um die Planeten ist nun bereits in der griechischen Vorstellung das Band der Dekane geschlungen. Der sogenannte Dodecaoros ein Tierkreis, vielleicht ostasiatischen Ursprungs, vervollständigt das Bild einer geheimnisvollen Zeichenreihe, an der nichts abbildhaftes mehr erkennbar ist. Warburgs Vermutung, dass es sich um ein astrologisches Lossbrett handle, wird von der modernen Forschung bestätigt. Die Verbreitung der orientalischen Astrologie wird durch die Durchdringung der ganzen abendländischen Religion mit astralen Vorstellungen ermöglicht. Gerade die typischsten hellenistischen Neuschöpfungen von Kultbildern und Göttergestalten sind vom Sternglauben nicht zu trennen. Die sieben Planeten schmücken ihren Mantel, denn der Himmel selbst ist Mantel der Weltgöttheit und magische Bedeutung voll geworden.

Tafel IV



T A F E L IV.

Die Dynamik des griechischen Mythos und die eminente Tragik seiner Motive ruht auf einem tiefen Gegensatz zwischen olympischen Gottheiten der lichten Hohe und der Halbgoetter - und Heroenwelt, die der Erde verhaftet bleiben. Es ist der Gegensatz, den Iphigenien's Parzenlied, Hyperion's Schicksalslied, wie Schiller's Ideal und Leben in unser Bewusstsein getragen haben. Das Aufbaumen gegen diesen Zwiespalt, der Kampf der Heroen um die Hohe des Lichtes, ihr Siegen und ihr Scheitern praegt im Mythos Gestalten von unzerstoerbarem Ausdrucksgehalt. Sie sind von Warburg auf dieser Tafel vereint. Die Giganten, die im elementaren "titanischen" Zorn vergeblich nach aufwaerts kaempfen, bilden den tragischen Eingang. Die Schlangenfuesse unterstreichen im Bildhaften das Erdgebundene dieser Antagonisten des Olymps. Erdgebundene Elementargoetter, wie sie am Paris-Urteils-Sarkophag in ehrfuerchtigen Staunen mit adorierendem Gestus nach der himmlischen Versammlung der olympischen Goetter blicken, zu der die drei streitenden Goettinnen eben frei auffahren, entsprechen ihnen. Zwar in ihren ruhigen Lagen erinnert nichts an Kampf und Aufbaumen, aber gerade darum wird ihr Typus fuer Warburg zum Ausdruckssymbol des passiven Pathos irdischer Befangenheit und des Gebanntseins in den Freislauf der Natur. In der Umwertung, die die spaetere europaeische Kunst mit ihrer Bewegungsformel vornimmt, wird ihm dieser Ausdruckssinn deutlich. Ihre resignierte dumpf-melancholische Ruhe wird in der Antike nur dort zur erregt teilnehmenden Trauer wo, wie im Phaeton Mythos, die Olympier die Hybris des Heroen furchtbar strafen, der es gewagt hatte, den Sonnenwagen lenken zu wollen, selbst einer der Lichtgoetter zu werden; wie Phaeton hilflos, kopfueber, mit verwirrtem Gespahn in den Fluss Eridanos sturzt, klagen die Elementargoetter um dieses Opfer des olympischen Zornes. Dieses Leidenspathos des zerschmetternden Kämpfers um die Hohe gibt der Gestalt des Prometheus ihren Ewigkeitswert. Als ein leidender und leidenschaftlicher Kaempfer um das Licht als eine Erloeser Figur erscheint schon in manchen Stellen von Ayschylos Drama, und seltsam scheint in der Darstellung der Pflege des Prometheus und der Abnahme vom Felsen der Typus mancher pietä Darstellung vorgepraegt.

Nur einem gelingt aus eigener Kraft und mit Hilfe der Goetter der Aufstieg aus der Welt, durch die Unterwelt, bis in den Olymp: Herakles, der darum Urbild des kaempfernden Helden ueberhaupt ist. Seine Arbeiten sind ja ein Kampf gegen die Hindernisse der Vergottung, sein Leidenstod ist Vorbedingung seiner Auffahrt in das Lichtreich des Olymp.

Tafel V

5.



ZELSKRIEF DER
"MAGNA MATER"



"PÄDAGOGE"



NIOBIDE



NIOBIDE



M. V. A. R. H. A.



AMAZONENKAMPF



PANTHEUS' TOD



MEDEA LARKOPHAG



MEDEA
(PROPEDEJ)



RAUB DER PROSERPINA



PANTHEUS' TOD



MEDEA
(PROPEDEJ)



TOD MELEAGERS



TOD DER ALKESTIS



MELEAGERS HEIMBRINGUNG

T A F E L V.

Das Thema dieser Tafel ist die Frau in den Zuständen des Leidenspathos. Wie ein Leitmotiv steht das Felsrelief der grossen Goettermutter Kybele, deren Kult das Rasen gegen sich bis zur Selbstverstummlung fordert, am Eingang. Des Unterliegen unter dem grausamen Goetterwillen charakterisiert die Niobiden, die, wie der Paedagoge, vergebens in Bitten und Schreckgebarde die Haende erheben um die toetlichen Pfeile abzuwehren. Der Formel der Niobide ist auch die fliehende Myrrha nachgebildet. (Sieweking, Muenchner Jahrbuch, 1912.)

Die im Leiden rasende Mutter gibt den Uebergang zu dem mythologischen Motiv der beleidigten Zauberin Medea, die im Zorn ihre Kinder schlechtet. Hier aber ist nicht die Gebaerde Traegerin des Ausdrucks der Aktion. Es kennzeichnet die Polaritaet der reichen griechischen Kunst, dass fuer diese Tat aeusserster Wildheit das Monologartige, Laernde und Kaempfernde Verweilen vor der Tat in der Antike Gegenstand des Kunstwerkes wurde. Das heisst als "fruchtbarer Moment" erscheint gerade die schicksalhafte Pause zwischen Antrieb und Handlung, in der, in Euripides wie in Ovid's verlorenem Drama schliesslich die triebhafte Gewalt durchbricht, in dem beruehmten Worte der ovidianischen Medea "video meliora proboque, deteriore sequor." So schildert uns auch die E-Phrasis des Callistratus die Statue der Medea. Das ist die Hinwendung zum "Seelendrama", in dessen Mittelpunkt nicht mehr der kaempfernde Mann, sondern die von eigener Leidenschaft ueberwaeltigte Frau steht. Warburg hat das Wiederauftauchen dieser Kunstgesinnung im Zusammenhang mit dem Medea-Stoff bei dem grossten "Seelendramatiker" der Neuzeit, bei Rembrandt, verfolgt.

Gerade der Moment vor dem Morde wird auch auf den Sarkophagen in derselben Ruhe wiedergegeben, waehrend der Ausdruck der ungluecklichen Kreusa im Flammenhemd hoechstes Leidenspathos zeigt. In ihrem Schmerzsgestus, der Arm hoch aufgerichtet, der Kopf zurueckgeworfen, gemahnt diese Ueberwaeltigte an die typische Gestalt der von Leidenschaft ueberwaeltigten Maenade in der griechischen Kunst. Die rasende Maenade ist das Urbild triebhaft entfesselter Leidenschaftsgebarde. In keiner anderen Kunst wie der griechischen hat ein solcher Typus von extremer gebaerdenspraechlicher Ausdruckskraft Praegung gefunden. Ihre Formel ist die Formel des gesteigerten Pathos schlechthin, ohne dass uns das Vorzeichen der Erregung deutlich wird. Flucht und Ekstase, Lust und Entsetzen zugleich spricht aus den herrlichen Gestalten der Eingeweihnten des Dionisos in den Fresken der Villa Item. Die urtuemliche fuerchterregende Wildheit dieser "Rasenden" im Gefolge des Bacchus findet ihren Niederschlag in den Mythen von Pentheus, und Orpheus' Tod. Das Denkraum-Zerstoerende triebhafter Wildheit klingt in beiden Mythen an. Wird im Pentheus Mythos nach der verbindlichen Fassung des Euripides der denkende Zweifler von der Gewalt des Gottes verblendet und von seiner eigenen Mutter und von ihren Schwestern im thiasothischen Rausche wie ein wildes Tier rissen, so ist es im Orpheus Mythos ebenso vielsagend der Saenger der Harmonie, den die wilden Trakerinnen ihrem wahnsinnigen Zorn opfern. Die beiden Mythen, in manchen Fassungen fast identisch, kuennden doch von einer tiefen Polaritaet. Dort ist es der geheimnisvolle Gott, der die Widerstrebenden toeten laesst, hier der Gruender des Mysteriums, der widerstrebend getoetet wird und den dieser Opfertod heiligt. Die Berliner Gemme, auf die Eisler hingewiesen hat, die einen Gekreuzigten mit der Beischrift "Orpheus" "Bakhikos" zeigt, oeffnet die geistesgeschichtlichen Perspektiven.

Die bildlichen Darstellungen der Zerreissung des Pentheus halten sich genau an die Darstellungen der Literatur. Die eine, die auf dem Sarkophag den Fuss gegen seine Seite stehend, den linken Arm mit beiden Haenden aus dem Koerper reisst, ist Pentheus' eigene Mutter, die verblendete Agave, zu der er vergebens fleht. Nach dem rechten Arm greift ihre Schwester Ino - ein Zug, den die Bildtradition nicht bewahrt - Anthoos, die andere Schwester, packt den Fuss, die eine der Maenaden greift nach dem Haupt, das Agave als das Haupt eines erlegten Loewen im Triumphzug auf der Spitze des Thyrsos in den Palast traegt, bis der Wahn von ihr weicht und die Klage beginnt.

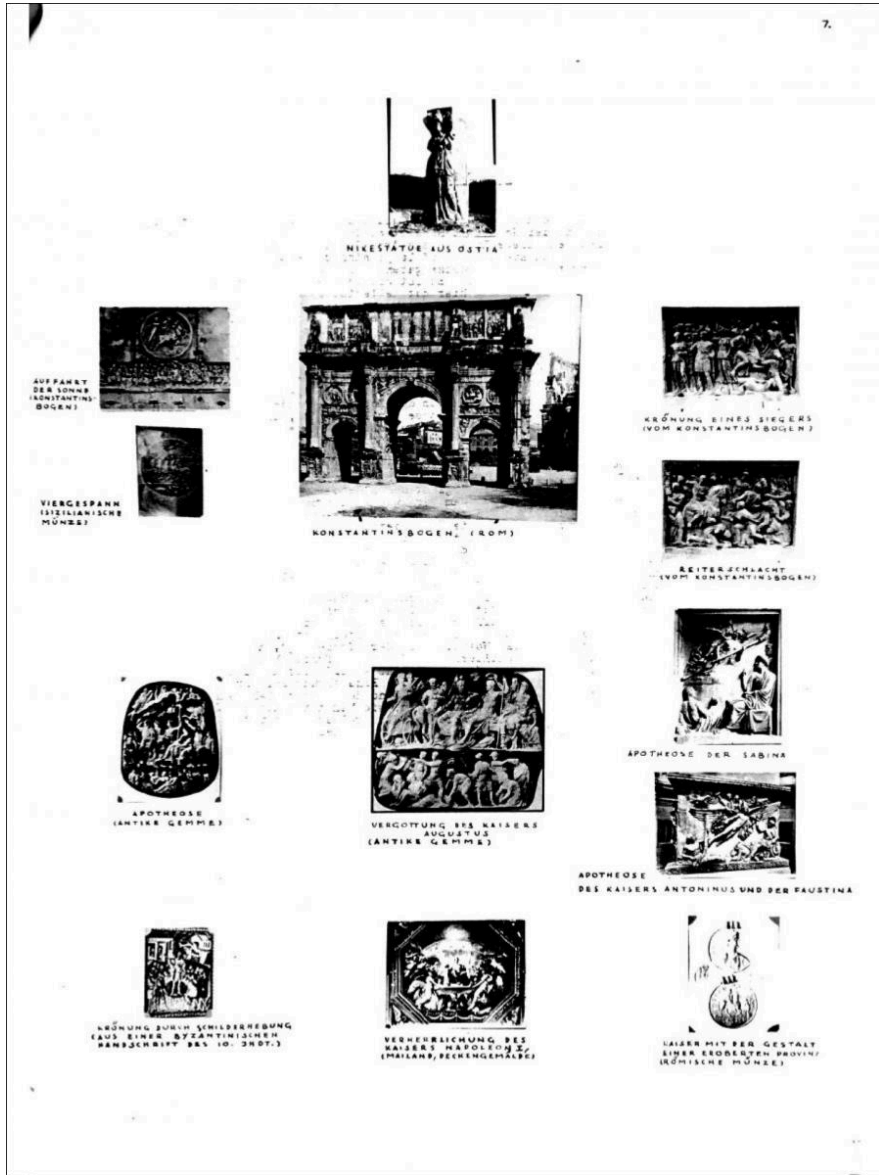
Dieses ertuemlichste Wildheitsmotiv der "Kopfjaegererei" ist fuer Warburg Symbol der seelischen Tiefen, in die jene Mythen hinabreichen. Er sieht es nachwirken in der Ausdruckshandlung des Griffes nach dem Kopf des Opfers, fuer die die Vase mit der Toetung der Amazone als typische Praegung steht.

Hier bietet sich der Uebergang zum Thema des Frauenraubes, das fuer diesen Zusammenhang im Zeichen der ueberwaeltigten Frau steht. Frauenraub zieht als ein staendiges Motiv durch die griechische Sage, wie er auch am Eingang der roemischen steht. Proserpina, von der Pluto Besitz ergriffen hat, um sie in das Totenreich zu tragen, kuetet in ihrer widerstrebenden Haltung von denselben extremen Leiden der Leidenschaft, wie die Maenade, von der der Gott im Innern Besitz ergriffen hat. Auch die Leukippiden zeigen dieselben Gebaerden aussersten Ausser-sich-seins, die in der Antike nicht nur der Kunst erlaubt waren. Kennt doch die ganze Antike wie der Orient das ausser-sich-geratene, hemmungslose Klagen als kultischen Akt der Totenfeier, fuer den, wie bekannt, eigene Weiber bestellt wurden. Diese Gebaerde hemmungsloser Klage als Symbol des extremen Leidenszustandes ist vielleicht die aelteste Pathosgebaerde der bildenden Kunst. Bereits die aegyptische Kunst - sonst doppelt verhalten - kennt sie.

Der antike Mythos bietet vor allem zwei Sterbeszenen, die diesem Thema auf lange hinaus seine Form gaben. Beim Tod des Meleager spielt noch das daemonische Element der maenadischen-mordenden Mutter eine Rolle. - Die linke Szene stellt die Verbrennung des Scheitels dar, durch die Meleager, aus Rache fuer die Ermordung ihrer Schwestern von seiner Mutter ums Leben gebracht wird. Auch die Klage selbst hat noch etwas thiasotisch Wildes in der einpraegsamsten Art, mit der zwei Klage-Gesten anschaulich verdoppelt werden. Der verzweiflungsvoll erhobene Arm und der Klage-Gestus des in die Hand gepressten Kopfes. Ruhiger wirkt die andere Fassung, in der der gefallene Held von Kriegern aus der Schlacht getragen wird, wie bekannt ein Vorbild fuer einen Grablegungstypus der Renaissance.

Stille Verhaltenheit und tiefe Innerlichkeit hat die Antike im Typus der Todes-Szene der Alkestis zur Form werdenlassen. Denn diese Sage bewahrt nichts mehr von ertuemlicher Wildheit. In ihrem Ethos aufopfernder Gattenliebe kuetet sich eine neue Auffassung von Menschen an. Ruhig trauernd nimmt der alte Vater von der Zuruecksinkenden Abschied, keiner der Umstehenden wagt eine laute Gebaerde. Nur die Kinder, denen Hemmungslosigkeit noch zusteht, lassen ihrer Trauer um die scheidende Mutter freien Lauf. Aber auch dieser ergreifende Gestus hilflosen Abschiednehmens scheint nur den ethischen Charakter des Opfertodes zu unterstreichen; von der rasenden Mutter, die in daemonischem Zorn die Kinder opfert, bis zur - gefasst fuer ihren Gemahl ins Totenreich hinabsinkenden, sich aufopfernden Gattin, so weit reicht die Spannweite des griechischen Geistes, wie er in der Sarkophagkunst lebt.

Tafel VII



T A F E L VII.

Aus den Denkmälern der römischen Triumphkunst sind solche vereinigt deren Nachwirken in der Neuzeit behandelt werden soll. Im Zentrum steht der Konstantinshofen, diese Epitome aus drei Jahrhunderten römischer Triumphkunst, die den Künstlern auf lange hinaus die Stichworte zur Veranschaulichung römischer Grösse gaben. Diese Grösse ist nicht des griechischen Leidenspathos. Es ist das römische Staatsethos hemmungslosen Siegerwillens. Auch hier hat hellenistische Form uralten Inhalten neue und gueltige Praegung verliehen. Die Gruppe des siegenden Herrschers ueber den ueberwundenen Gegner ist eine der ertuemlichsten Bildpraegungen monumentalen Kunstschaefens: römische Staatsmacht und hellenistisches Pathos verleihen dieser einst magisch-starren Gebaerdenhieroglyphe, die den Akt des Ueberwindens ins Dauernde erheben sollte, neue Lebensnahe und neue Gueltigkeit. Vor allem in den zwei trajanischen Reliefs sammelt sich alles, was Siegerstolz seit Jahrtausenden der Nachwelt zu kuennden Bess: das wilde Ueberreiten des zusammengesunkenen Gegners, die Kaempfergruppe mit dem Griff nach dem Kopf des Feindes, und endlich im Hintergrunde rechts, ueber der Masse der Fliehenden, die grausige Wahrnehmung dieses symbolischen Gestus: zwei abgeschnittene Koepfe von gemeteten Legionaeren dem Kaiser dargebracht.

Dass solche ertuemlich barbarische Inhalte in diesen Denkmälern kuenatlerische Form finden konnten, sichert diesen Formen die Macht ueber die kommende Zeit. Etwas von orgiastischem Geist sah Warburg in diesen kopfjagenden Legionaeren ebenso am Werk wie in den maenadischen Kopfaegerinnen der griechischen Sarkophage. Eine "Maenade mit umgekehrten Vorzeichen" ist ihm gleichsam die Nike, deren Beistand solchen Triumph verleiht. Ihre Gestalt ist mehr als eine "Personifikation" des Sieges. Sie macht als himmlische Botin dem Sieger zum Vollzieher eines Goetterwillens. Diese Goetlichkeit des Sieges - im Wettkampf wie im Feld - muss man im Auge haben, um die magische Macht des Triumphgedankens ganz nachzuempfinden. Schon der Triumph als sakrale Handlung ist zeitweise Vergoetterung, Apotheose, in der der Imperator im Gewande des Jupiters als irdische Verkoerperung des Gottes zum Staatstempel am Kapitol emporfuhr. Fuer den Kaiser ist diese Auffahrt gleichsam nur Vorstufe. Nach seinem Tode wird der Vergoettlichte auffahren oder emporgetragen werden ins lichte Reich der Goetter. Das Wortbild von der "Erhoehung", das in germanischen Ariegebrauch der Schilderhebung Gestalt gefunden hat, - so schildert etwa der pariser Psalter die Salbung Davids - wird hier in grossartiger Steigerung zur eigentlichen Himmelfahrt. Eine Ahnung solcher Zusammenhaenge mag Appliani geleitet haben in Mailand den grossen Nahofahren römischer Imperatoren, Napoleon I. zu malen, wie Erken ihn auf dem Schild emporheben bis in die Sternensphäre des Fierkreises, in dem das Zeichen der Wage, das Sinnbild der Gerechtigkeit, kulminiert.

Tafel VIII



T A F E L VIII.

Denkmaeler des Mithras Kultes stehen hier fuer die letzte grosse Erregungswelle, die aus dem Abendlande in die europaeische Kultur hineinberschwingt. Es ist der Geist der spaeantiken Religiositaet, der in diesen Bildpraegungen wirksam ist. In der heroischen Geste des opfernden "Griffes nach dem Kopf der Bestie" praegt sich das Bild des triumphierenden Lichtgottes und Mittlere Mitra den Mythen ein. Aber dieses Pathos ist nicht mehr das rein hellenische der Aktion, es ist rueckueberreitet in orientalische Repraesentation, die Geste hat symbolische Gueltigkeit, das Bild ist nicht Darstellung einer bestimmten Heldentat, sondern Schaustellung einer heiligen Schoespruegungshandlung, deren eigentlicher innerer Sinn dem Eingeweihten wohl schrittweise enthuehelt wurde. Wir kennen noch nicht alle diese Bedeutungsschichten; soviel aber scheint sicher, dass das alte primitive Mythos astral interpretiert und zum Abbild kosmischen Geschehens umgedeutet werden konnte. Die Bilder des Tierkreises, das Bild der Opferhandlung oft umgeben, verbinden Mithras mit der orientalisierenden Vorstellung vom Himmelsheerschaer, dessen Bild vom Zodiakus umgeben wird. Eine dieser Gestalten hat im Mithraskult selbst eine Rolle gespielt: das Bild des iranischen Erwan.

Deckt diese synkretistische Astralsymbolik diese Tafel nahe an die Gedankenkreise von I-III, so schlagen andere Denkmaeler die Bruecke zu den Bildpraegungen hellenistischer Kunst. Schon die Art des Kultbildes, umgeben von der Schilderung der Lebens-Stationen des Helden, ist eine Praegung, die auch fuer Herakles-Bilder belegbar ist. Dem Mithraskult war jene Ausschliesslichkeit fremd, mit der das Christentum sich die Alleinherrschaft errang. In Ostia scheint er eine enge Verbindung mit dem orgiastischen Kult der Goettermutter eingegangen zu haben, ja, Anzeichen sprechen dafuer, dass die grausig-urteuermlichen Bluttaufen der Tauropolien in dieser Kultstaette eine Rolle gespielt haben. Bei dieser weilt der Initiant in einer Grube unter dem Opfertier und wurde in seinen warmen Blute gebadet. Urteuermliche Wildheit scheint auch sonst dem Ritual nicht fremd gewesen zu sein: wir haeren von Masken-Ritualen und haben - freilich verzerrte - Kunde von jenen schauervollen Pruefungen der Mysten, in denen Erinnerungen an urspruengliche Menschenopfer nachgelobt haben moegen. Auf diese Pruefungen lassen sich wohl die Darstellungen des Mithraeums in Capua beziehen, und ein Dolch der, mit Blut bedeckt, dabei eine Rolle gespielt haben soll, mag am Fussboden in Ostia gemeint sein, wo dieses Sagnis einen urteuermlichen Ritus seltsam nahe neben der olympischen Goettin Athena steht. Diese Doppelheit von Thiasos und Spekulation, von Magie und Philosophie, die Verquickung tiefer Primitivitaet mit dem weiten Horizont einer Spaetzeit ist es, was Warburg an der spaeantiken Religiositaet vor allem fesselte. In diesem Sinne wollte Warburg das bedeutsame Relief aus dem Mithraeum in Dieburg verstanden wissen, das, in einem Zapfen drehbar, den Glaebigen vielleicht zwei Seiten eines Mythos im Kult vor Augen fuehrte. Wir kennen nur den Wortsinne dieser zwei Darstellungen, nicht aber ihre eigentliche Bedeutung. Die eine Seite stellt Szenen aus dem Mithras-Mythos dar, Mithras als Jaeger im Zentrum. Die andere laesst sich aus Analogien mit einem heute verlorenen Fresko in Rom mit Sicherheit als die Szene deuten, in der Phaeton Helios ueberredet, ihm das Sonnengespann zu leihen (Nehn). Schon werden die Pferde vorgefuehrt und so ist die Ekpyrosis, der Weltuntergang, nicht mehr aufzuhalten: Mit dieser Ekpyrosis, die Mithras am Ende der Welt herbeifuehren werde, setzt die Forschung auch dieses Relief in Verbindung. Oder haben wir den thronenden Helios als eigentlichen Gegenstand der Komposition zu denken, der einen Sterblichen selbst den Sonnenwagen anschnurren laesst als Aneignung auf einer Sonnenfahrt der Seele? Denn dieser Erlueungsgedanke steht im Zentrum der mithrasischen Lehre: es ist der Glaube, dass die Niederfahrt des Mysten nur Pruefung ist zu einer schliesslichen Auffahrt durch die sieben Planetensphaeren ins Reich des Lichts. Bei dieser Auffahrt wird Mithras die Seele geleitet. Sol Invictus verleiht dem Kaempfer fuer das Licht schliesslich den Triumph der Vergeltung.

Tafel XX

20.



ABU HA'IZ THORNBIAUS
EINER ARABISCHEN HAND-
SCHRIFT DES 15. JHDT. IN OL-
BENDE



RAUCHEROPFER AN DIE
STERNE (ARAB. HANDSCHR.
DES 15. JHDT.)



DIE 7 PLANETEN NACH MITTELALTERL. ORIENTAL. VORSTELLUNG.
(AUS EINER ARAB. HANDSCHRIFT DES 15. JHDT.)



PERSEUS NACH ARAB. VOR-
STELLUNG (HDSCHRIFT DES 15. JHDT. PARIS)



TIER KREIS ZEICHEN
(AUS EIN BUCH DER WUNDER.)

EINLEITUNG zu XX - XXVII.

Die folgenden Tafeln halten Denkmaeler fest, die Macht und Geltung antiker Bildtradition im hohen und spaeten Mittelalter aufs Eindringlichste veranschaulichen. Aber nicht jene Bildwerke wurden in diesem Zeitraum vor allem kopiert, die uns in den Sinn kommen, wenn wir von antiken Bildtraegungen sprechen. Denn das Interesse am Bild war nicht aesthetischer Art. Nicht um Macht der Gebaerde und Schoenheit der Form ging es. Es sind Bilder, die um ihre Inhalts-gestalten, die um ihrer Attribute willen sorgfaeltig tradiert und neben sorgfaeltigen Beschreibungen lebendig erhalten werden. Die Bilder des Himmels etwa sind zu Zeichen geworden, deren Kenntnis Wissenschaft heisst. Aber diese Bilder des Himmels haben schon in der Spaetantike ihre Funktion als blosse orientierende Hilfen am Firmament eingebuesst. Sie werden schliesslich als Abbilder von wirkenden Wesenheiten uebermittelt, deren Kenntnis Macht zu magischer Handtierung kraft der Partizipation von Bild und Abgebildeten verschafft. Troetzdem bleibt ihre urspruengliche Funktion in vielen Faellen latent erhalten: die eigentlichen Sternbilder wenigstens sind als Teile der Himmelskarte aufzufassen, in denen die Sternpositionen eingezichnet bleiben. Je weiter von diesem Ursprung aber das Gebilde liegt, das abgebildet werden soll, desto willkuerlicher und monstroeser wird die Form, die doch mit aller Sorgfalt uebermittelt und beschrieben wird. Erst das Wiederaufleben der olympischen Antike, das Wiederaufleben des antikanischen Menschen und Schoenheitsideals, vertribt diesen monstroesen Spuk der daemionischen Spaetantike und schmilzt die in Attribute zersplitterten Bilder wieder zur dynamischen Einheit symbolkraeftiger Gestalten. Dieser Entwicklung sind die folgenden Tafeln gewidmet:

TAFEL XX.

Der Kulturkreis des naeheren Osten ist es vor allem, der die spaetantike Kosmologie und ihre Bildvorstellungen bewahrt und vermittelt hat. Das Bild eines der gressten und einflussreichsten Vertreter der arabischen Sternkunde, Abu Mashars, in einer Handschrift des XV. Jahrhunderts, zeigt schon ausserlich, welches Ansehen die Autoritaet dieses Mannes mehr als ein halbes Jahrtausend nach seinem Tode genoss: er ist thronend dargestellt. Wir koennen kaum besser in die Problematik seiner Sternkunde und des Denkstiles, fuer den sie hier steht, einfuehren, als dass wir ein Zitat aus seiner grossen Einleitung hersetzen, das seine Stellung zum Problem Bild und Orientierung auf das klarste praезisiert. In dem Kapitel, dass die Dekane die Herrscher von je zehn Graden des Tierkreises, nach verschiedenen Lehren synoptisch vergleicht, heisst es: (Boll p.491): "Die alten Gelehrten wollten, wenn sie diese Gestalten unter Angabe eines bestimmten Zustandes derselben erwaehnten, keineswegs sagen, dass an der Himmelskugel ihnen aehnliche Gestalten nach Umriss, Aussehen und Koerper existieren, so dass jede Gestalt in dieser Beschaffenheit in einem jeden Dekan aufstiege, sondern sie haben herausgefunden, welche besondere Bedeutung jeder Ort der Himmelskugel und jeder Dekan fuer die Dinge dieser Welt hat. Waehrend freilich, wie wir wahrgenommen haben, die Leute gemeinhin glauben, dass nur dann irgendetwas von den Graden der Himmelskugel wirklich eine besondere Bedeutung fuer eine Sache habe, wenn dort eine Gestalt besteht, so dass dich diese Gestalt durch ihre Besonderheit auf diese Dinge hinweist. Und so haben denn die alten Gelehrten die Bedeutungen der Oerter der Himmelskugel und der Dekane der Tierkreiszeichen auf Gestalten und Dinge bezogen, von denen sie saerten, dass sie in den Dekanen der Tierkreiszeichen aufstiegen, damit sie dem Verstaendnis derjenigen, die sich damit befassen, naeher laegen, haben

Gombrich, prima del commento a *Tafel XX*, introduce brevemente le Tavole dalla XX alla XXVII: *Einleitung zu XX - XXVII*.

diese Gestalten mit verschiedenen Namen benannt und fuer jede einzelne ein 1. vom Zustand der anderen verschiedenen Zustand festgesetzt..... Man hat aber diese befremdenden Namen und Zustände nur festgesetzt, damit ein Unterschied sei zwischen den Namen der Gestalten der Himmelskugel und ihren Zuständen einerseits und zwischen den Namen dieser Dinge, die sich bei uns vorfinden, andererseits!

Nichts koennte die merkwuerdige Doppelstellung der Astrologie besser kennzeichnen, als dieser seltsame Rationalisierungsversuch. Die urspruengliche primitive Praxis des analogischen Schliessens von der Form eines Himmelszeichens auf seine Bedeutung fuer den Menschen wird gleichsam in einem ruecklaufenden Prozess als Methode postuliert, die es fordert, dass einer Bedeutung auf der Erde ein entsprechendes Merkzeichen am Himmelsglobus zugeordnet werde, das in seiner Form und seinem Namen bewusst analogisch gebildet ist. Dieses 'Bild' ist als Metapher gedacht, als ein "gefordertes" Sternbild sozusagen - oder es wird doch von Abu Mashar so postuliert. Das analogische Denken in dieser Systematik darf wissenschaftlich genannt werden. Das Bild und der Name gelten ihr als passende Konvention fuer abstrakte Kraeftekonstellationen. Diese Kraeftekonstellationen, muessete man weiter schliessen, seien empirisch festgestellt, die monstruoesen Zeichen nur gewaehlt, um das Zeichenhafte recht deutlich vom Abbild zu trennen. Freilich darf man Abu Mashar nicht so bei seinem Wort nehmen. Schon nach dem Wesen der Kraefte-Konstellation wuerde man vergeblich fragen. Ihr Sitz ist nicht ein Ort am Himmelsgewoelbe, wie es doch Abu Mashars eigene Aussage glauben laesst, denn im Gegensatz zu den griechischen und aegyptischen Dekanen, die Teile von wirklichen Sternbildern aufzählen, die zu dem Orte des Himmelsglobus gehoeren, mached diese "indischen" Verkuegestalten nach seiner Meinung die Praezisionsbewegung nicht mit. Das heisst, sie beherrschen im Grunde Kalendertage - wie schon im alten Aegypten - nicht Teile der Sphaere. Es sind "eitgüetter, nicht Orientierungsbilder, trotz Abu Mashars Interpretation. Diese Doppelheit mathematisch-logischen und anschaulich-magischen Denkens durchzieht das Gebaeude der arabischen Sternkunde, fuer das hier einige Bilddokumente versammelt sind. Als orientierende Merk-Bilder werden die Konstellationen wie der Perseus einer Sufi Handschrift dargestellt; mit groester Sorgfalt sind die Sternpositionen eingezeichnet, waehrend das antike Beiwerk, ja das antike Bewegungsmotiv, gegen uecht-orientalisches Bildgut ausgetauscht ist, ganz als waere es dem Zeichner unwesentlich. So wird die hellenische Pathosgestalt des Befreiers, Helden, zum orientalischen Maerchenkrieger. Aber neben solchen Bildern stehen die Abbildungen von Opfern an die Tierkreiszeichen, die die Lebendigkeit der magischen Uebung anschaulich bezeugen. Fuer diesen magischen Sinn ist das Attribut des Himmelszeichens kein blosses Beiwerk, sondern das eigentliche Prinzipium individuationis, das eigentliche Anzeichen fuer seinen inneren Sinn. Diese Attribute erweisen sich denn auch als das bestbehaehrte Traditionsgut des ganzen Bilderkreises. Denn waehrend in den Bildern der Konstellationen griechischer Glaube und griechische Wissenschaft sichtbar nachwirkt, sind die Bilder der Planeten-Gottheiten mit griechischen Goettern nicht unmittelbar zu verbinden. Saxl hat nachgewiesen, dass es die alten mesopotamischen Sterngottheiten sind, die hier in Gestalt astronomischer Symbole weiterleben; Jupiter mit dem Buch, Venus mit der Laute, Saturn mit der Hacke, all das sind Attribute, die wir fuer die "chaldaeischen" Vorformen der griechischen Planeten voraussetzen duerfen und die in Asien unbezuehrt neben der griechischen Tradition fortleben, waehrend die Tierkreiszeichen nur durch die Vermittlung des Griechentums auf so alte Vorbilder zurueckfuehrbar scheinen. Hier nun, bei Planeten und Tierkreisbildern, wird auch in der arabischen Sternkunde im urspruenglichen Sinn von der wirklichen und verliehenen Gestalt auf das Wesen und die Bedeutung geschlossen.

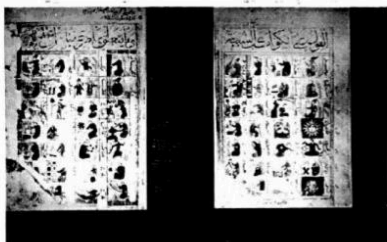
Tafel XXI



TIERKREISZEICHEN AUS EINER ARAB. HANDSCHRIFT DES 15. JHDT. (IN OXFORD)



TIERKREISZEICHEN DES TOREN, (AUS EINER ARAB. HANDSCHRIFT DES 15. JHDT. IN OXFORD)



DIE BEURF. DER PLANETEN KINDER, (AUS EINER ARAB. HANDSCHRIFT DES 15. JHDT. IN OXFORD)



ASTROLOGISCHE GEOGRAPHIE, (AUS EINER ARAB. HANDSCHRIFT DES 15. JHDT. IN OXFORD)



LÖWENKÖPFIGE SAMODRANEN, BABYLONISCH, (AUS DER LAT. "PILATRIS" HANDSCHRIFT IN KRKAU)



DEKANE, (AUS DER LAT. "PILATRIS" HANDSCHRIFT IN KRKAU)



MAGISCHE QUADRATE UND PLANETEN, AUS EINER ARAB. HANDBUCH "PILATRIS"

Auch in Bild-Schemata wurden diese Gleichsetzungen eingefangen: Dieselbe Abu Mashar Handschrift des XV. Jahrhunderts, die nach verschiedenen, unbekannteren älteren Vorbildern kopiert scheint, enthält solche Zuordnungsschemata verschiedener Art. Das eine teilt den Planeten je sieben zugehörige Berufe zu, die ihre "Kinder" ausüben werden: unter Venus wird gespielt und musiziert, unter Jupiter, dem alten Schreibergotte der Babylonier, geschrieben und studiert, die Sonne ist nach uralter Lehre dem Herrscher zugeordnet, aber auch dem Schmied, weil er mit Feuer hantiert, unter Mars steht natürlich der Krieger und der Henker. Nicht nur Berufe werden so den Planeten zugeordnet, sondern auch - nach hellinistischer Tradition - Landstriche. Es ist jenes typische Ordnungssystem dieser Wissenschaftsstufe, das die Erscheinungen der Welt nach Qualitäten ordnet und nun auch Wirkungen von Gleich auf Gleich anzunehmen geneigt ist. Die gleiche Handschrift enthält die Bilder einer solchen astrologischen Geographie: sie zeigt die Länder, die von den Planeten beherrscht werden. Damit ist die Möglichkeit bildhafter Zuordnung noch lange nicht erschöpft. Die astrologischen Elemente selbst können miteinander in mannigfache Beziehung treten und wieder ist es wirklichen Himmelsgeschehen und ordnungssüchtige Willkür nicht zu trennen. Die Sonne im Löwen, Mars im Widder sind Veranschaulichungen wirklicher astronomischer Tatbestände, und so phantastisch-dämonisch die Bilder wirken mögen, so fehlen doch auch hier nicht die Angaben der Sternpositionen. Wenn darunter in einem Streifen nochmals drei Planeten erscheinen, so gibt es kein Himmelsgeschehen, das dieser Lehre entsprechen würde. Es ist die alte Vorstellung, dass jeder Dekan die Maske, das "Froschpon" eines Planeten anregen kann, und dass so je drei Planeten einander in einem Monat abwechseln, den ein vierter "beherrscht".

SPANIEN ALS VERMITTLER ARABISCHER STERNENGLAUBENS?
(PER-NAKI) AL-KHAYY AL-SADIQI



DER PLANET MARS UND SEINE ENGEL-GEISTER, (AUS EINER SPAN. HANDBUCH VON 14. JHRT.)



DAS TIERNENNZEICHEN SKORPION UND ZU GEHÖRIGEN GESTIRN ALS GRUNDLAGE FÜR DIE PROPHEZIEUNG FÜR JEDEN TAG DES MONATS, (SPAN. HDSCHR. 14. JHRT.)



DER HIMMEL DES PLANETEN MARS, (SPAN. HDS. 14. JHRT.)



DIE MONDSTATIONEN NACH INDISCHER LEHRE,



OPFER AN MERKUR, (AUS DEM "STEINBUCH")



BEKANNBILDER, AUS DEM "STEINBUCH"



DAS PLANETENSPIEL, AUS DEM SCHACHZÄBELBUCH,

T A F E L XXII.

In dieser streng geregelten Zuordnungssystematik der astrologischen Elemente - die eine praktisch unendliche Zahl möglicher Kombinationen ergeben musste - liegt ein höchst charakteristisches Element dieses pseudo-logischen Denkform. Die Strenge des geregelten Verfahrens - die Geschlossenheit des Schemas steht im krassen Gegensatz zu der Willkür, die am Anfang, bei der Setzung und Auswahl des jeweiligen Zuordnungssystems, und am Ende, bei der Interpretation des solcher Art errechneten Horoskopes steht. Es scheint wichtig zu betonen, dass diese Willkür durchaus nicht subjektiv sein muss, dass auch in ihr Methode steckt, die Methode des analogen Denkens eben. Der Astrologe war oder ist sich des Sprunges zwischen Ordnungssystem und magischem Denken durchaus nicht bewusst. Sind ihm doch die geregelten Konventionen seiner Himmelschrift, in der er lesen möchte, nicht als Konventionen bewusst, sondern als geheimnisvoll wirksame immanente Gesetze. Er macht keinen Unterschied zwischen der Ordnung seines Bezugssystems und der Regelmässigkeit der kosmischen Erscheinungen. Das kann uns umso weniger Wunder nehmen, als jene problematische Spannung zwischen Naturgesetz als einer metaphysischen Setzung und logischer Konvention als einer Denkhilfe erst unseren Zeiten voll zum Bewusstsein gekommen ist. Puer den Zusammenhänger der astrologischen Stufe besteht diese Spannung nicht. Er trennt nicht die Geordnetheit seines Schemas von der Regelmässigkeit, die ihm der Himmel zeigt. Das eine scheint ihm Abbild des anderen. Das wissenschaftliche Schema wird nicht als Orientierungshilfe, sondern als magische Entsprechung angesehen. Ja, was ursprünglich ein Mittel der gedanklichen Beherrschung war, kann vollends zu magischer Wirkung hypostatisiert werden. Die Lehre von den magischen Quadraten, wie sie in arabischen Zauberhandschriften wieder einzelnen Planeten zugeordnet werden, gehört hierher. Man sieht in der Ordnungseigenschaft selbst ein Geheimnis, von dem man sich Wirkung verspricht.

Diese Überlegungen geben den Bildformen einer Handschriftengruppe besondere Bedeutung, die auch fuer die Traditionsgeschichte der Astrologie von hohem Interesse ist: es sind die Handschriften aus dem Kreise Alonso el Sabios. Die Bedeutung seines Hofes in Toledo fuer die Vermittlung hellenistischen Wissens aus arabischen Quellen nach dem Abendland ist oft dargestellt worden, sein Name lebt in der Bezeichnung der alphonisischen Tafeln heute noch in der Astronomie fort. Es ist noch nicht hinreichend untersucht, welche Zuege der spanische geschriebenen Werke - es handelt sich vor allem um das berühmte Steinbuch und um einen von Harburg entdeckten Kodex der Vaticana - direkt arabische Vorbilder widerspiegeln und welche Neuschöpfungen aus dem Geiste der Astrologie sind. Sicher ist, dass wir mit einer sehr bewussten Auswahl aus dem Traditionsgut zu rechnen haben und zwar mit eben jener Vorliebe fuer das bildhafte Schema, das auf einem Blatte ein ganzes Stueck Lehre anschaulich macht und systematisiert. So zeigt uns ein Blatt die Synopsis der drei Lehren von den Dekanen des Loewen, wie sie Abu Mashar geboten hatte, im Kreischema veranschaulicht. Jeder Ring um das Tierkreiszeichen des Loewen enthaelt in drei Sektoren die Bilder und Bilderteile, die wirklich oder imaginär in jenen drei Monatszeiten "aufgehen". Andere Reihen des fragmentierten Manuskripts geben ein noch reicheres Schema: fuer jeden der dreissig Grade eines Zeichens wird ein Bild gezeigt, das mit "aufgehen" (Paranellen) soll. Puer 360 Tage des Jahres also ein Herrscher abgebildet. Eine exaktere Lehre, die durch das Steinbuch vertreten ist, spricht nur von Einzelsternen in Sternbildern, die die Grade beherrschen sollen. Aber der Deutungslust gaben diese Einzelsterne zu wenig Nahrung. Drum - so scheint es - wurden schon in der antiken populären Astrologie "Bilder" fuer jeden Grad festgestellt. Ihnen entsprachen Wahrsagungen ueber das Schicksal der an jedem Tage geborenen und solche Sprueche - aber nicht die Bilder - sind auch bei Zirmicus Maternus erhalten. Das Vorhandensein von Grad-Bildern in der Antike koennen wir nur erschliessen. Eine feste Tradition scheint sich noch nicht gebildet zu haben, denn ein arabisches Handbuch beschreibt solche "Bilder", die sich nicht nur nicht am Himmel, sondern auch nicht

dargestellt denken lassen. Die spanische Handschrift des Vatikans ist die erste, in der wir diese Gradbilder auftauchen sehen, zusammen mit analogisch ausgedeuteten Sprüchen, die in der populären Astrologie nachwirken sollen. Denn es sich bedeutet das Gradbild mit seinen Fährtenkalender ein Stück Denkraumverlust. Statt der systematischen Kombination der Elemente des Globus und seiner "Heuser", die zu einem Horoskop gehören, wird nun einfach das phantastische Bild des Grades befragt und gedeutet. Solche Gradbilder kann man sich statt an der Halbkugel an einem Streifen aufgereiht denken. Es ist die "Verflachung" der Sphaera an ihrem Endpunkt. Jede Beziehung zum wirklichen Himmelsgewölbe scheint ausgetilgt.

Noch reicher und noch phantastischer mutet das Schema an, das indische Lehren verarbeitet. Es ist die Darstellung von 28 Monatsstationen und die ihnen entsprechenden Berufe, deren "Beschaeftigung" jeweils in den Sektor dazu gemalt ist. Und auch dieser Systematik wird eine weitere zugesellt, die die Engel und den Himmel des Planeten zum Gegenstand haben. Es ist die alte Vorstellung von den Sphaerenhimeln, die auch der Mithraismus gepflegt hatte.

Und diese ganze ueberreiche enzyklopaedische System der kosmischen Ordnung steht im Dienst primitiver Magie, denn wenn das Ordnungssystem selbst als Abbild des Kosmos gilt, so kann es auch in den Dienst analogischer magischer Praktik gestellt werden. Das Gleichnis gehorcht den Gesetzen des Vergleichenen. Und alles Regelhafte ist Gleichnis des Universums. Darum hat das Regelhafte Spiel und sein Ausgang mehr als Zufallsbedeutung; an ihm ist das kosmische Gesetz direkt ablesbar, es ist ein Mikrokosmos im eigentlichen Sinn.

Auch diese Konsequenz scheint im "reise Alfonsos gezogen: das Planetenspiel in seinem Schachzabelbuch gibt wohl davon Zeugnis. Das zweifelhafte Brett ist ein Abbild des Kosmos, auf dem sieben Spieler in den Rollen der Planeten wuerfeln. Das Unberechenbare des Planetenlaufs gegenueber der starren Sphaera koennte nicht anschaulicher nachgebildet werden. Aber die magische Vorstellung solcher Partizipation durchdringt das ganze System. Auch bei Alfonsos werden Opfer und Gebete an die Planetengottheiten gelehrt und der eigentliche Sinn des Steinbuchs, das an eine breite hellenistische und arabische Tradition anschliesst, ist ja die Lehre, die Zauberkraefte der Steine zu nutzen, die bestimmten Gestirnszeiten im System des Kosmos zugeordnet sind. Das Steinbuch begnuegt sich nicht mit den gelaeufigen Zuordnungen zu Planeten und Tierkreiszeichen, die in den "Monatssteinen" noch heute in Schmuck und Amulett weiterleben. Ein Abschnitt des Buches lehrt, welche Steine den 36 Dekanen zugehoren und gibt jeweils das Bild, das in den Stein graviert, erst die rechte Heilkraft fuer den rechten Menschen verleiht. Es sind mit Varianten die "indischen Dekane", die wir in Abu Meshars Einleitung kennen gelernt haben. Aber nun geben sie sich nicht mehr als blosser Merksatz fuer Kraefte: das Bild selbst hat, in Stein graviert, die Kraft zu wirken und Wirkungen zu beheben. Aus dem Orientierungszeichen ist ein Werkzeug magischer Praktik geworden, das Bild wirkt durch sein Dasein, wie das Zauberwort durch das Aussprechen.

Die Anweisungen zu Dekangravierungen leben in dem Zauberhandbuch "Picatrix" weiter. Die illustrierte lateinische Handschrift in Krakau zeigt, wie nun jedes aesthetische Element ausgeschaltet ist; aus den strengen aegyptischen Wochengottern des Tierkreises von Denderah und den fiktiven "indischen" Kraftbezeichnungen Abu Meshars, sind haessliche Daemonen geworden, deren bildhafte Bannformen als esoterische Weisheit bis in die Kreise der Rosenkruetzer und ihrer Nachfolger weitergeschleppt werden. Und doch ist die stehende Formel all dieser Gesellschaften Vermittler uraeltester Kunde zu sein nicht so absurd, wie der Anspruch, den sie daraus ableiten. Denn wirklich haben sich gerade in jenen "unteren" Sphaeren magischer Praxis die Traditionen als besonders zach erwiesen. Als ein Beispiel dafuer stehe Saturn derselben Picatrix Handschrift neben einem gleichgeformten Daemon des alten Babylon. Der Sinn mag sich gewendet haben, die Formen werden weiter tradiert.



PLANETEN (SATURN, JUPITER, VENUS, MARS, MERCUR) NACH DER VORSTELLUNG DES SCOTUS; LAUS EINER ITALIENISCHEN HANDSCHRIFT



PLANETEN NACH SCOTUS; LAUS EINER BÖHMISCHEN HANDSCHRIFT DES 14. JAHRHUNDERTS.



"SALONE" DES PALAZZO DELLA RAGIONE IN PADUA.



ASTROLOGISCHE FIGUREN AUS DEN WANDGEMÄLDEN DES "SALONE"

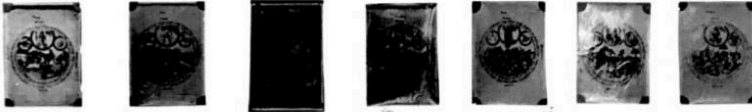


SCHEMATISCHE DARSTELLUNG DES KREUZKUPFELS NACH DER BESCHREIBUNG VON DANTE.

T A F E L X X I I I .

Dieses System in all seinen Abwandlungen dringt nun im 13. und 14. Jahrhundert in Italien ein. Die Namen Scotus und Petrus von Abano, von der Tradition mit der Aura des Unheimlichen umgeben, bezeichnen die wichtigsten Etappen dieser Rezeption. Dass die Rezeption antiken Gutes hier nicht direkt aus der Antike schöpft, ist entscheidend; die Planeten-Typen der Scotus-Handschriften haben nichts mit den klassischen Göttergestalten gemeinsam. Wenn Jupiter statt als antiker Zeus als ein italienischer Richter der Zeit erscheint, oder Merkur als Bischof, so sind es die arabischen Attribute der Planeten, die diese Umdeutung nahe legten. Hinter den arabischen sehen wir die assyrisch-babylonischen Sterngottheiten stehen. In dieser Erscheinungsweise leben nun die Planeten auch in den Scotus-Handschriften des Nordens, etwa in denen aus dem Kreis Wenzels von Boehmen. Mit dieses Gestalten wird auch das ganze bildliche System von kosmischen Zuordnungen uebernommen, das dem fruhen und hohen Mittelalter fremd war. Es passte sich dem Denkstil des grossartigen scholastischen Ordnungsgebauedes an, das Dantes "Comedia" zu unerhoerter bildhafter Anschauungskraft gebracht hat. In diesem bewunderungswuerdigen Weltgebäude werden die Sphaeren der Planeten, durch die die Seele aufwaerts zu Gott steigt, mit entsprechenden Eigenschaften des Laeterungsberges verbunden, ganz aehnlich wie wir es schon fuer die mithraeische Lehre von der Himmelsreise voraussetzen duerfen. Nur ist die Zuordnung bei Dante unendlich viel durchgebildeter und klarer. Er hat dem Schauplatz seiner himmlischen Wanderung auch die sieben freien Kuenste zugeordnet und auch dieses bereicherte System hat Eingang in die Bildhandschriften gefunden. Stern-Symbolik ist in sein Gedicht mit hineinverwoben - nicht zufaellig endet jener der drei Hauptabschnitte mit dem Wort "stelle" - aber die Astrologie hat Dante abgelehnt. Scotus begegnet unter den Verdammten, wie kurz nach Dantes Zeit Pietro von Abano, den Scheiterhaufen besteigen muss. Und doch siegt das Weltbild der astrologischen Enzyklopedik in Italien. Das Salone in Padua ist Zeugnis da fuer. Die riesigen Waende reichen gerade hin, um ein kleinteiliges, heute durch Uebermalungen verworrenes Schema des Kosmos und seiner Wirkungen zu fassen. Tierkreiszeichen und seine Planeten, deren "Kinder" die Gradbilder, all dies gewaltige Gut von Bildvorstellungen ist an den Waenden aufgeteilt und das Ganze eingordnet in das weite System des dogmatischen Gebauedes; Apostel "beherrschen" die Tierkreiszeichen, nicht olympische Goetter wie in der Antike und bald in der Renaissance.

PLANETEN KINDBILDER
IN DARSTELLUNGEN DES 15. JAHRHUNDERTS



AUS EINER HANDSCHRIFT IN KASSEL



AUS EINER HANDSCHRIFT IN
TÜBINGEN

AUS EINEM "BLOCKBUCH"
(FRÜHER DRUCK)



IN DEUTSCHEN KUPFERSTICHEN



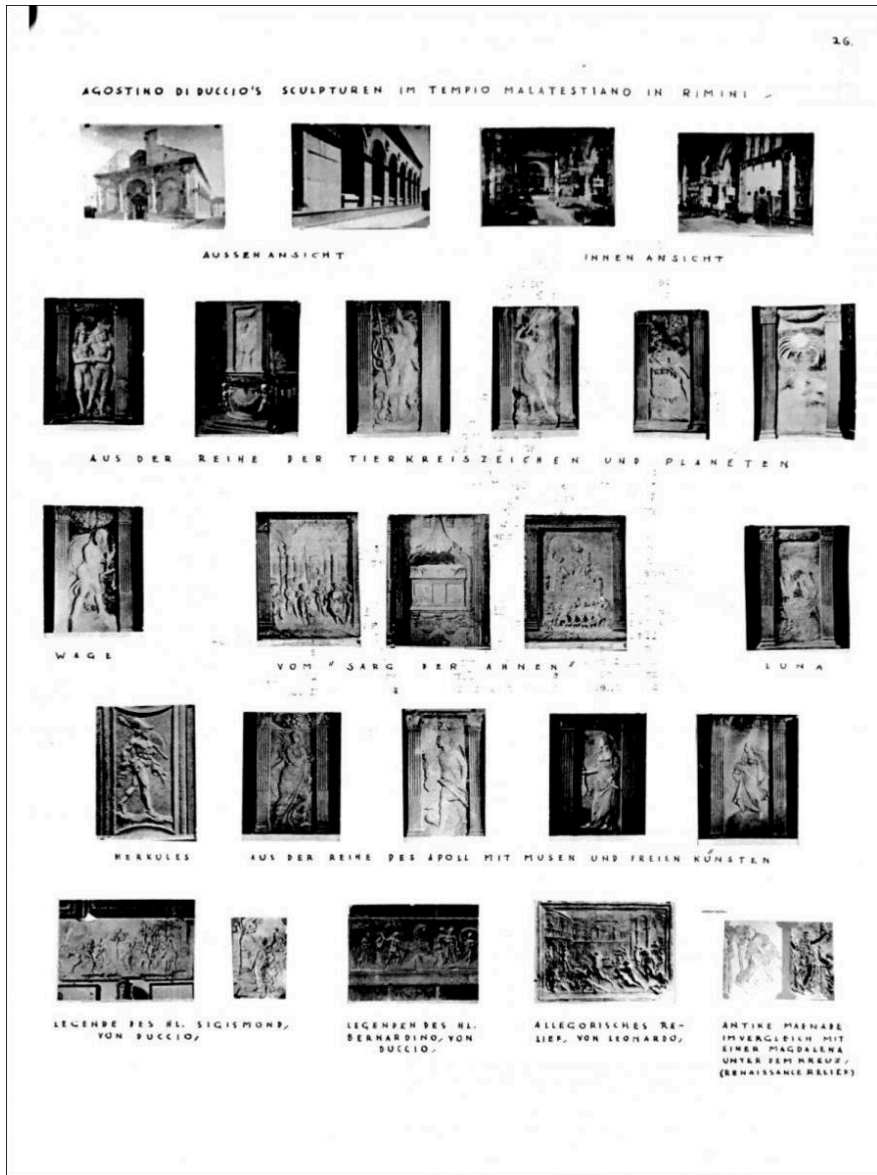
IN EINEM FRANZÖSISCHEN DRUCK

TAFEL XXIV.

Das Schicksal der astrologischen Bildraegungen im 15. Jahrhundert spiegelt auch hier ein allgemeines geschichtliches Problem der Bildkunst. In dem Masse, als die astrologischen Bilder aufzuheben, Bilderschrift zu sein - wie sie Abu Mashar verstanden wissen wollte - und wie sie sich uns in ihrer Polaritaet von Zeichen und magisch partizipierendem Symbol zu erkennen gaben - in dem Masse also, in dem an das Bild aesthetische Forderungen von "Naturlichkeit" oder "Schoenheit" gerichtet werden, tritt eine Krise ein: das Zeichen soll zum Abbild werden von etwas, dem in der sichtbaren Wirklichkeit nichts entspricht. Die abendlaendische Kunst ist zwei Wege gegangen, um diese ApKorie zu ueberwinden. Man koennte in antichetischen Richtung die Richtung des Nordens die nominalistische Loesung nennen: ein Allgemeines wird nur an einem Besonderen sichtbar, und darstellbar. So werden in die alten Bildschemata schrittweise realistische Zuege der Anschauung eingetragen. Statt des Gottes Mars steht bald ein wirklicher Krieger dar. Die Tuebinger Handschrift bietet eine Reihe huerbercher Beispiele wie diese Krise zwischen sinnlichem Abbild und treuer Uebernahme von Zeichen zu komischen Neuschöpfungen fuehren kann. Der "Wassermann" giesst dem Baecker das Wasser in den Trog und der "Biber" wirft die "Urne" auf die Kerzen der "Ara": "Biber, was hast du gemacht?" fragt die belustigte Umschrift, die unendlich viel ueber das neue Sehen der alten Konstellationen aussagte. Die Uebertragung der Bilderschriftlichen Relationen in die Sphaere einer anschaulichen Wirklichkeit kann zu komischen Bildungen fuehren. Was hier beinahe zufaellig entstanden ist, hat mehr als ein Jahrhundert spaeter Brueghel in seinen Sprichwoertern zum Prinzip erhoben. Aber das ist ein Seitenweg: der Hauptweg ist der der Veranschaulichung, aus dem Attribute wird eine konkrete Eigenschaft: am Ende steht Duerers Melancholie, die der Attribute nicht mehr beduerfte, um die Saturn-Kindschaft anschaulich zu machen, oder Baldungs grossartige Zeichnung des "Saturn" in Wien, die bereits charakterologische Physiognomik ist. Alles spiegelt sich im Gesicht, aus dem Zeichen ist ein Ausdruck geworden. Statt durch Tradition geheiligter, nur dem Eingeweihten verstaendlicher magisch wirksamer Attribute, ist es das Bild eines Menschengesichts, dessen saturnisches Wesen jeder ihm ansieht. Aber Saturn als saturnischer Mensch ist keine magische Hyroglyphe mehr. Baldungs oder Duerers Bilder kann man sich nicht in Stein geschnitten als Amulette denken. Es sind aesthetische Gebilde.

Die breite Produktion astrologischer Bilder in deutschen Handschriften des 15. Jahrhunderts zeigt den Weg zu diesem Ziel. Die Zyklen der Planetenkinder etwa gleichen in nichts mehr dem beinahe abstrakten Repräsentanten, die wir als die Architypen voraussetzen duerften. (Tafel 20) Dadurch, dass diese Themen mit dem Mittel des neuen Realismus dargestellt werden, ist alles Zeichennhafte getilgt. Freilich duerfen wir auch hier die polare Bedeutung einer solchen Wandlung nicht uebersehen. Der Einfluss des Planeten stent nun mitten im anschaulichen Leben der Benutzer solcher Handschriften. Trennen in manchen Bildern noch Kreise die himmlischen Zeichen vom irdischen Geschehen, das "unter ihnen stent", so wirken bei anderen die Bilder schon gaeenzlich genuehhaft. Als zeitgenoessischer Fuerdentm eger reitet der Planet am Himmel und unter seiner Herrschaft traibt es das Volk auf die Zuehne der Welt, wie er es eben treiben heisst. Es sind nicht mehr schlicht Berufsorakel, es sind Lebenskreise, die auf diesen Bildern vereinigt werden. Nicht nur Krieger und Henker schafft Mars, sondern Rauber und Hoerder. Es sind Typen und Szenen aus dem unmittelbaren Leben, die hier vor uns stehen und doch angeschlossenen an eine lange Entwicklungsreihe. Entsprechen doch nicht nur die Attribute der Planetengoetter selbst der Tradition von der Antike her. Auch die Berufstypen lassen sich oft auf die antiken Bildformen zurueckfuehren, die uns etwa die Enzyklopaedie des Rabanus Maurus ueberliefert hat.

Tafel XXV



La numerazione riportata in alto a destra è '26'. Il montaggio si riferisce però a Tavola 25 del Mnemosyne Atlas, così come la spiegazione che segue.

T A F E L XXV.

Ist die Voranschaulichung der eine Weg der Abloesung, so ist der andere, den Verborgene seine eindringlichste Forschungsarbeit gewidmet hat, der Weg der Beiseelung durch Pathos, der Entdeckung durch Schoenheit. Das ist jene Doppelrolle des antiken Pathos, die hier Thema ist: wo statt der ueberlieferten reduzierten Huelle des Planetengottes die antike Form benutzt wieder eingesetzt wird, da geht es bald weniger um magische Wirkung als um aesthetische. Die Restitution der "olympischen" Form erfolgt ja gerade in der Absicht, eine Kluft aufzureissen und die ueberweltlichen andersartigen "erhabenen" Gestalten von den Abbildern des Wirklichen zu trennen. Jene andere Welt aber, die antikisch spricht in Form und Gebaerde, ist die Welt der platonisierenden "Universalien" des Eigentlichen, des Ideals. Sie hat gleichsam das Vorzeichen der Metapher. Ideen und Allegorien tragen sich wie die Schoepfungen des antiken Pathos vom 15. Jahrhundert an bis in unsere Gegenwart hinein. Es ist ein neues Reich der Anschauung, das sich hier zu erschliessen beginnt. Auch dem Mittelalter war Schoenheit ein Zeichen, Zeichen fuer das Gute, nicht aber fuer einen anderen Wirklichkeitsgrad. Diese neue Auffassung setzt sich erst in Rahmen der neuplatonischen Kunstphilosophie durch, der ja Schoenheit als Abglanz einer goettlichen Ueberwirklichkeit gilt.

Agostino di Duccios Reliefs des Tempio Malatestiano in Rimini sind in ihrer Uebersetzung hier besonders charakteristisch. Das ikonographische Programm der Ausschmuekung dieser sonderbaren Franziskanerkirche umfasst neben Propheten und Sibyllen auch eine Folge der sieben Planeten, denen ihre "Hauser" - je ein Tierkreiszeichen fuer Sonne und Mond, zwei fuer die uebrigen Planeten - zugeteilt werden. Die Darstellung dieser Planetengoetter lehnt sich, was Aktion und Attribut anlangt, im wesentlichen an die Beschreibungen der mittelalterlichen literarischen Tradition an: die Form von Merkurs Schlangentab etwa oder Zeus mit seinem Adler und seiner Eiche, lassen sich als aus Beschreibungen rekonstruierte Formen verstehen. Und doch ist die "Rekonstruktion in Formen durchgefuehrt die antikisch wirken und die, teils aus erster, teils aus zweiter Hand, tatsaechlich aus der Antike stammen. Es ist nicht schwer die Formquelle anzugeben, aus denen die hiesigen Putti der "Gemini" oder der Putto, der die "Libra" traegt, herkommen. Es sind Donatellos Cantoris Putten. Aber dieser donatelleske Stil, selbst an antiken Puttenarkophagen geschult hat eine Wahlverwandschaft zur Antike geschaffen, deren Formen nun vom Duccio muelos assimiliert werden. Der Tempio Malatestiano selbst gibt manches Zeugnis von solchen Entlehnungen, die dazu gefuehrt haben, dass fruehere Jahrhunderte in den Reliefs Spolien aus Griechenland erkennen wollten. Und wenn seine Planetengoetter nur eine antikische Formensprache sprechen, so ist sein Herkules etwa zweifellos von einem griechischen Original abzuleiten, das vielleicht durch Zyriacus von Anconas Griechenland-Reisen bekannt geworden war. Diese Rezeptionen kommen in der Umwelt des Sigismondo Malatesta und L.A. Albertis nicht verwundern. Antikisch gelacht ist ja die Form des Tempels sowohl wie auch manches im Programm der Ausschmuekung. In dem stolzen Gedanken eines Sarges fuer die eigenen Ahnen und Nachkommen gewinnt das Gefuehl der Verbundenheit mit den antiken Helden der fiktiven Ahnenreihe Form. Sigismondo steht mitten unter ihnen im antik gedachten Tempel der Weisheitsgoettin Athena. Fama kuenetet am gegenueberliegenden Relief den Ruhm des Triumphtors.

So wirken auch die Planetengoetter in den geschwungenen Schleiergehenden der neu-attischen Maenaden nicht mehr als abenteuerliche, kosmische Konfigurationen, sie scheinen das beiseelte Gewand der gott-erfuellten Taenzerinnen mit Fug zu tragen. Man moechte sie sich als Verkoerperung der kreisenden Sphaeren denken, weniger als Schicksalshieroglyphen denn als Veranschaulichungen der den Kosmos bewegenden und im Kosmos bewegten Kraefte.

Die gleiche Beschwingtheit besetzt auch die allegorischen Gestalten der gegenüberliegenden Kapelle, deren Ordnung und Sinn noch immer nicht ganz geklärt ist. Mit einiger Sicherheit darf man die freien Kuenste und Musen mit Apollo unter ihnen erkennen. Auch in den Musen wirkt fuer das Bewusstsein der gelehrten Zeitgenossen das belebende Pneuma der Weltseele. Die Musen als Vorsteher der Sphaeren, wie sie Plutarch genannt hat, spielen in den kosmologischen Systemen des erneuerten Platonismus eine bevorzugte Rolle. Warburg schien diese Auffassung in den Reliefs mitzuschwingen. Auch die Musen wirken wie maenadische Taenzerinnen, das Einsetzen der antiktischen Sprache wirkt als "Steigerung" im Sinne des gleichen Pathos, das auch die kosmischen Symbole erfuehlt. Es ist diese neue Formensprache heidnische Gottbegeisterung, nicht das literarische Programm der Ausschmueckung, das Malatesta des Vorwurfes des Papstes eintrug: "Aedificavit nobile templum Arimini in honorem divi Francisci: verum ita gentilibus operibus implevit, ut non tam christianorum quam infidelium daemones adorantium templum esse videretur." Die Kirche spuerete, dass es hier nicht um Geschmacksfragen, sondern um ein neues heidnisches Lebensgefuehl geht, das mit diesen heidnischen Spolien zugleich einströmt. Fuer den Kuenstler selbst war dieser Gegensatz in seiner Spannweite keineswegs bewusst. Wenn er in der Sixtinskuppel derselben Kirche den Engel des Herrn darstellen hat, der dem Heiligen in den Weg tritt und ihn die Himmelsharmonie hoeren laesst, so steht diese himmlische Erscheinung wieder in Gewand der ekstatischen Maenade in der vergleichsweise realistischen Szene. Es ist bezeichnend, dass Bode und Venturi in dieser Darstellung eine antike Szene erkennen wollten: in dem Engel sahen sie Sybille, die Kaiser Augustus die Erscheinung Christi vorher verkündete. Es beginnt hier die Auswechselfarkeit bestimmter Formen und Bedeutungsinhalte, die das Schauspiel des Einflusses der Antike in diesen Jahrzehnten so fesselnd gestalten. Nicht nur die antiktischen Allegorien, wie das Relief im South Kensington Museum, das Mueller-Walde dem Leonardo zugeschrieben hat, sprechen diese Sprache, die die antike Organik gepraeget hat, auch der hemmungslose Schmerz der Magdalena unterm Kreuz leihet seine Ausdrucksform von dem Maenaden-Typus, der auch den kosmischen Symbolen neuen Ausdruckssinn gegeben hat.



SCHEMATISCHE DARSTELLUNG DER ASTROLOGISCHEN FRESKEN
IM PALAZZO SCHIFANOIA IN FERRARA



PLANETEN UND GÖTTER ALS MONATSHERRSCHER UND DEKANE ALS BEHERRSCHER VON DEN
DIESEN TAGEN IN DEN SCHIFANOIA-FRESKEN



PLANET VENUS IN
FERRARA



SCHWARZE RITTER,
PIERREL, PLINIA
VON DER 15. JHDT.



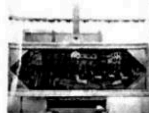
ATHENA ALS BEHERRSCHERIN DES MONATS
MÄRZ IN FERRARA

T A F E L X X V I I .

Die astrologischen Freskenzyklen im Palazzo Schifanoja in Ferrara sind spaeter entstanden als der Tempio Malatestino. Sie sind ein letztes Produkt der Auseinandersetzung der neuen Kunstgesinnung mit dem alten Erbe, in Worten ueberlieferten antiken Bildgutes. Warburg hat in seiner Untersuchung, die das Raetsel dieses Zyklus loeste, gezeigt, wie hier ein klassisches Zuordnungsschema an Stelle des im Mittelalter und auch noch in Rimini herrschenden eindringt. Es ist das Schema des lateinischen Dichter Manilius, der den einzelnen Tierkreiszeichen - also Monaten - nicht wie es gelaueufig ist, die sieben Planeten, sondern zwolff olympische Goetter zuordnet. Ihnen ist der obere Streifen gewidmet. Ihre Darstellung folgt mit peinlicher Treue dem ueberlieferten Detail, gibt alle Einzelzuge wieder, die nach der Tradition der moralisierenden Bildanweisungen des Mittelalters (wie des Albricus) das Bild des Gottes ausmachen. Selbst Missverstaendnisse, die sich in den Text eingeschlichen haben, werden, wie Rougement gezeigt hat, getreulich illustriert. Beinahe nirgends ist der Versuch gemacht die klassischen Bildwerke selbst zu befragen. Die Grazien im Hintergrund der Venus koennen als Ausnahme gelten; ihr Vorhandensein und ihr Stellungsmotiv entspricht den Anweisungen der Tradition, aber ihre Form ist von der beruehmten antiken Gruppe selbst entlehnt, die auch die Tradition inspiriert hatte. Anders die Gestalt der Venus selbst. Hier koennte Warburg mit Recht von "Lohengrin-Stimme" sprechen. Man kann auch an Tannhaeusers Frau Venus erinnern. Die Miniatur eines gleichzeitigen flaemischen Ritterromans wirkt wie aus demselben Milieu gegriffen. Die Genre-Szenen des unteren Streifens sind demgemass nicht Planetenkinder, sondern Monatsbeschaeftigungen nach der alten Kalendertradition, die bis in die Enzyklopaedien der Spaetantike zurueckzuehren scheinen. Freilich sind diese Typen hier bis ins letzte an die Umwelt des Malers und der Betrachter herangefuehrt; wir sehen das Leben des Volkes und des Hofes im Kreislauf der Jahre vor uns. Der mittlere Streifen endlich gibt hier das unmittelbarste Stueck Bildtradition. Es sind die Tierkreiszeichen und, jedem zugeordnet, je drei der indischen Dekane des Abu Maschar oder einer ihm nahe verbundenen Traditionarszene. Es ist ihr letztes Auftreten an monumentaler Staette. Ihrer monstroesen Formen wegen, die in Ferrara bereits die Wahl der Listen zu mildern such, wurden sie bald von einer Kunstauffassung gemieden, die die kosmischen Kraefte ins Gewand der griechischen Schoenheit gekleidet sehen wollte.



S. GIOVANNI ERST IN FLORENZ
FLORENTINER TRÜHMENBILD UM
1490



PFERSPIELEN IN FLO-
RENZ UM 1490



HOCHZEIT IN FLORENZ
FLORENZ UM 1490



QUACKSALBER BEIM BAPTISTERI-
UM; (DETAIL AUS OBIGEM BILD)



QUACKSALBER/
FRESCO, 16. JHRT.
(MANTUA)



RAUB DER SÄBINERINNEN



VERSÖHNUNG ZWISCHEN
RÖMERN UND SÄBINERN
FLORENTINER TRÜHMEN UM 1460



PAQO, PAOLO UCCELLO



TURNIER, FLORENT. TRÜHMENBILD



ST. GEORG UND DER
DRACHE, P. UCCELLO



DREI SCHLACHTENBILDER



PAOLO UCCELLO



FREDELLE MIT DER LEGENDE DER PROFANIERTEN HOSTIE, PAOLO UCCELLO

EINLEITUNG ? KXVIII.

Flandern und Italien im Kampf um den Stil bewegten menschlichen Lebens bis zum Eintritt des antiken Idealbilds.

Die folgenden Tafeln suchen durch charakteristische Beispiele ein Bild von der künstlerischen Situation des Quattrocento zu geben, so weit es nicht von neuen antiken Kunstidealen berührt ist. Das ist nicht nur chronologisch zu verstehen. Nicht der Zeitpunkt des Eintrittes wird untersucht. Auch nicht darum geht es in erster Linie, in welchen Denkmalen Motive aus der Antike verarbeitet werden. Die antike Kunstauffassung als Ganzes, als "repräsentant in einer neuen Lebenshaltung, löste nicht einfach eine mittelalterliche Auffassung ab, die widerstandslos vor der "besseren" Kunst das Feld preisgab. Warburg hat gezeigt, wie stark und wie beharrlich die Kräfte waren, die es hier zu überwinden galt. Wie sehr gerade jene Kreise einflussreicher Bürger - an ihrer Spitze die Medicis - die uns als die Wegbereiter und Bannerträger der neuen Humanität erscheinen, in allen verwurzelt waren und blieben, das uns als mittelalterlich, konservativ, ja anticlassisch erscheint. Dieses Milieu in seiner Komplexität gleichsam durch Schlagworte zu kennzeichnen, sind die folgenden Tafeln gedacht. Sie sollen Eigenwert und innere Gefahr der Symbolwelt jener sozialen Wirklichkeit vor das Auge stellen, fuer die Huizingha das Wort "Herbst des Mittelalters" geprägt hat. Nur vor dieser Folie ist der Eintritt antiker Sprache in seiner Dynamik zu verstehen.

T A F E L KXVIII.

Die Tafel sucht einen Eindruck von der Wirklichkeit des bewegten Lebens zu geben, unter dem der Sieg der antiken Pathosform spielt. Dieses wirkliche Leben spiegelt sich vor allem in den "erken des neuen Realismus, der zur Verherrlichung und Verewigung der gesteigerten Pracht und Jaseinslust des florentiner Buegertums geschaffen scheint. Diese Phase kennzeichnet eine Freude an die Wiedergabe des Detail, des Festhaltens der Lokalitaet, die den Dokumentcharakter der Kunstwerke sichert. So zeigen uns die Truhen-Bilder festliche Aufzuege aus Florenz; Ein Turnier von Santa Croce, Schubring denkt an die zu Ehren der Konzils-Gaeste 1439 abgehaltene Giostra, mit aller Freude an dem entschwindenden Ritterwesen. Kirchliche und weltliche Feste sind hier nicht zu trennen. Am Johannestag zieht die Prozession der offerta de pali aus dem Dom nach dem Baptisterium, wo Jahrmarktsserzte ihre geheimnisvollen Mittel gegen Schlangengift- Erdkuegelchen aus Kaltefeilblaten. Das Pferderennen am Marktplatz bildet das Gegenstueck. Der berühmte Cassone der sogenannten Adinari-Hochzeit laesst uns einen Blick in die Pracht adeliger Familienfeiern tun. Mitten in dieses gleichzeitige bewegte Leben stellen die Kuenstler dieser Braut-Truhen ja auch die alten Geschichten, die sie darzustellen haben: den Raub der Sabinerinnen, wie das Versoehnungsfest, hat erfSchubring als mythologische Darstellung erkannt. Hoefischer Glanz erfuelle das ganze Leben der Vornehmen. Die Jagd, die uns Ucellos Bild schildert und selbst seine Schlachten, die wie ernst gewordene Turniere wirken. Gerade Ucellos Werk, das eine formale Kunstgeschichte in Banne Vasaris immer wieder auf "erkerungen abgesucht hat, ist der klarste Spiegel dieser sozialen Wirklichkeit. Auch wo er Legenden zu geben hat wie die Georga-Legende bei Lanskoronski (die freilich neueste Kritik einem gleichstrebenden Kuenstler geben wüll) oder die Legende von der Profanierten Hostie in der Predella in Urbino, immer blicken wir in die bunte Welt des spaetmittelalterlichen Lebensstils, zu dem die Kampfesfreude der Schlachtenbilder ebenso gehoert wie die mitleidslose Haerte der urbinat&predellen-Erzaehlung.



RAMBOUX' KOPIE DER FRESKEN VON PIERO DELLA FRANCESCA IN AREZZO



PIERO'S FRESKO DER KONSTATINSCHLACHT



PORTRAITS DES BYZANT. KAISERS GIOV. PALEOLOGUS; MEDAILLE VON VIGNELLO,



DER TRAUM DES KONSTANTIN - VON PIERO DELLA FRANCESCA



DER BYZANTINISCHE KAISER, GIOV. PALEOLOGUS, ALS EINER DER HEILIGEN KÖNIGER, (B. GOTTOLI, PAL. MEDICI, FIRENZE)

TAFEL III.

In Hero de la Francesca hat diese Umwelt ihre monumentale Gestaltung gefunden. Warburg hat nachgewiesen, dass seine berühmten Fresken der Konstantins-Schlacht im Arezzo eine gleichzeitige Wirklichkeit spiegeln und ein Appell an die Zeitgenossen sein wollen. An Ramoux' Kopien, die einen besseren Erhaltungszustand wiedergeben, wird deutlich, dass Piero in Konstantin, dem Beschützer der Christenheit, nach Tracht und Zuegen den byzantinischen Herrscher Johannes Paleologos dargestellt hat, der wegens mit seinem Gefolge nach Ferrara und Florenz gekommen war, um die Kirchenspaltung zu ueberbruecken und so die gesamte abendlaendische Christenheit zum Kampf gegen die Auerken aufzurufen, die Konstantinopel bedrohten. In der fremden Kleidung dieser Griechen sah man die antike Tracht lebendig, wie ihre Bildung der begehrte Schluessel zur antiken Bildung wurde. Auch Gozzolis Koenige aus dem Morgenland im Medici Palaast, sind eine Erinnerung an Pracht und Buntheit ihres Aufzugs, aber waehrend dort die erzaehlerische Freude am modischen Detail ueberwiegt, strebt Piero zur Gestaltung der antiken Szenen von innen heraus. Nicht durch die antike Gewaltgebaerde triumphierenden Ueberreitens siegt Konstantin - Paleologus. Wie dem Schlafenden in der Stille der Nacht der Engel das heilige Zeichen nennt, unter dem er siegen wird, so scheint in der Schlacht vom Kreuze ein heiliger Schrecken auszugehen. Feierlich haelt es der Kaiser vor sich hin, kein Feind kommt ihm nah. Maxentius flieht jenseits des Flusses mit seinen asiatischen Bogenschuetzen, eine deutliche Anspielung darauf, wer gemeint ist. Und zwischen den Aeeren betont die wunderbare Landschaft jene Distanz, die der ueberirdischen Wirkung des Kreuzes zukommt.



ZÜNFTES GERICHT. VON MEMLING
IN DANZIG.



PORTRAIT DES LIDIA ARDUZZINI
VON JAN VAN EYCK.



PORTRAITS VON ANGELO TANI UND
SEINER FRAU. VON MEMLING.



PORTRAITS VON GIOV.
ARDUZZINI UND SEINER
FRAU. VON MEMLING.



ALTAR DES HUGO VAN DER GOES IN FLORENZ, MIT PORTRAITS DER FAMILIE PORTINARI.



HIERONYMUS IN SEINER STUDIERSTUBE
VON PETER CHRISTUS.



VON COLANTONIO.



PREDIGT DES VINCENT
FERRER VON COLANTONIO
IN NEAPEL.



GARBICCIONE DES
ROBERT VON DER WEYDEN
IN FLORENZ.



AUS EINER FRANZÖSISCHEN HANS-
SCHRIFT DES JEAN FOUQUET.

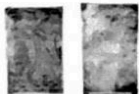


KREUZABNÄHME VON
ROBERT VON DER WEYDEN.

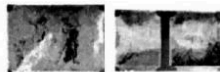
Die Tafel vereinigt Dokumente fuer den lebendigen Anteil der florentiner Kunstfreunde an den Werken flaemischer Malerei. Die realen Voraussetzungen dieses Anteils - den regen Handelsverkehr der florentiner Grosskaufleute mit dem Zentrum in Bruegge - ist Warburg ebenso nachgegangen wie den psychologischen Vorbedingungen. Immer mehr wird deutlich, dass die Klueft, die die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts zwischen der noch goetisch-mittelalterlichen Kunst des Nordens und einer neuzeitlich befreiten Italiens sah, im Bewusstsein der Zeitgenossen nicht bestand. Das klare Abspiegeln der Wirklichkeit, der eindringliche Realismus, der nordische Bilder zum kompletten Mikrokosmos gestaltete, wurde ebenso bewundert, wie die pathetische Bewegungskunst klassischer Sarkophage. Ja, der spezifischen Aufgabe des Andachtsbildes schien ihre gesammelte Innerlichkeit vielleicht besonders adaequat. Im Stifterbild war der Realismus aus noch tiefer legenden "Fruenden willkommen". Wie in SS. Annunciate Wachsfiguren als voll die abwesenden Kaufleute gleichsam magisch vertreten, so leistete die sorgsame Wirklichkeitstreue der nordischen Portraetkunst eine aehnliche Verdoppelung, die den Stifter, (einen umgekehrten Dorian Grey) in wirklicher Anbetung verharren liess, wie er es auch sonst im Leben halten moechte.

Bestimmten Aufgaben gegenueber empfand man die flaemische Kunst zweifellos als der eigenen ueberlegen. Das intime Detail zur Veranschaulichung der Umwelt - von der Spaetgotik ins Bild eingefuegt - war durch die Errungenschaften der van Eyck vollends zum Sprechen gebracht. Bekannt kein Zufall sein, dass wir von drei grossen Sammlern der Renaissance Zeit, von Alfons von Neapel, von Lorenza di Medici und von Federico II. Gonzaga wissen, dass in ihren Basemen auch ein flaemischer Hyeronimus in Genaeuse hing. Das neapolitaner wie das florentiner Exemplar galt als Werk von Jan van Eyck. Einen direkten Reflex dieser Komposition glaubt Winkler in dem von Friedlaender Petrus-Christus zugeschriebenen Hyeronimus in Detroit zu sehen. Fuer das neapler Exemplar liegt es nahe, die Tafel mit dem gleichen Thema zur Veranschaulichung heranzuziehen, die dort um 1440 wenigstens im Kreise jenseits Collantonio entstanden scheint, der als Vermittler der flaemischen Malweise nach Neapel gilt. Ihm schreibt ein Brief von 1524 auch die grosse Altartafel mit dem Leben des Hl. Vincenzo Ferrer in San Pietro Martire in Neapel zu, die zeigt, wie stark Neapel neben Spanien zum Herrschaftsbereich des Stils "alla fiandreska" geworden war. Eben jener Brief gibt auch in der pragmatischen Vereinfachung des 16. Jahrhunderts die Ursache dieses Einflusses an. Koenig Rene, der politisch unglueckliche Schutzherr der flaemischen Kunst im 15. Jahrhundert habe waehrend seines kurzen Herrschaftversuches in Neapel Collantonio die flaemische Malkunst gelehrt. Wenn wir auch Rene als Kuenstlerpersoennlichkeit nicht mehr erfassen koennen, so koennen wir doch seine hohe Kultur und kuenstlerische Bildung an den Werken ermesen, die unmittelbar aus seinem Umkreis stammen. Eines der schoensten ist die Handschrift eines allegorischen Romans vom "Liebentbrannten Herzen", die sich in Wien befindet. Die allegorischen Figuren wie Coeur und Amour bewegen sich im Zeitkostuem als ritterliche Herren aus dem Umkreis des Rene. Aber ueber dem Ganzen liegt eine Stimmung, die durch das Schlagwort "Realismus" schlecht bezeichnet waere. Die naechstlichen Szenen des ersten Bildes, der wundervolle Sonnenaufgang des anderen, haben in ihrer Verinnerlichung das stoffliche des Rittermaerkens durch den Zauber des Lichts und der mitwirkenden Natur verkleinert und ueberwunden. Eine innerliche Parallele zu den Fresken Piero's, die in denselben Jahrzehnten entstanden. Nicht im Sinne formalen Einflusses, aber im Sinne einer tiefverwandten geistigen Situation.

Aus Neapel, der Stadt von Rene's "Schule" stammt auch die erste Kunde von der Kunst der van Eycks und von der Italienfahrt, die Rogier van der Weyden im Jahre 1450 so viel Ruhm brachte. Nicht er nur hat sich Anregungen in Italien geben lassen - man weiss, dass in seiner Grablegung eine Komposition Fra Angelicos umgestaltet wird - auch fuer die italienischen Kuenstler musste die gesellschaftliche "Bewegtheit", die aus den Mienen seiner Andaechtigen spricht, tiefe Eindruecke vermittelt haben. Einer Komposition wie Rogier's "Grablegung", die auch nach dem Sueden gegangen ist (Escorial) hatte in dieser Hinsicht italienische Kunst ebensowenig an die Seite zu stellen, wie wenige Jahrzehnte spaeter der noch zersplitterten minischen Kunst des van der Goes.



ANTIKEN KOPLEN, NACH
EINER PADUANER WELT-
CHRONIK UM 1400.



ANTIKEN KOPLEN - PISANELLO.



GEISSELUNG CHRISTI
VON JACOBO BELLINI
(AM TORBOGEN RAUB DER DIANIRA)



MARIAE TEMPELGANG,
VON CARPACCIO, (AN-
DER STIEGE HERAKLES-
TATEN)



MADONNA MIT ENGELN
VON GIOV. BOCCATTI,
IM THRONHIMMEL EINE
SCHLACHT.



CHRISTUS VOR
PIATUS, VON G.
FERRARI, (AM PA-
LAST DES PIATUS
LAOKOON)



A. POLLAIUOLO, BÜSTE,
AN DER KÜSTUNG HE-
RAKLES TATEN.



A. POLLAIUOLO,
HERAKLES TATEN.



A. POLLAIUOLO
HERAKLES



A. POLLAIUOLO, HERAKLES-
TATEN, (FRESKEN IM
PALAZZO VENEZIA - ROM)



A. POLLAIUOLO (?)
HERAKLES TATEN
KUPFERSTICH



A. POLLAIUOLO,
ZEICHNUNG FÜR
EIN DENKMAL.



A. POLLAIUOLO,
RAUB DER DIANIRA

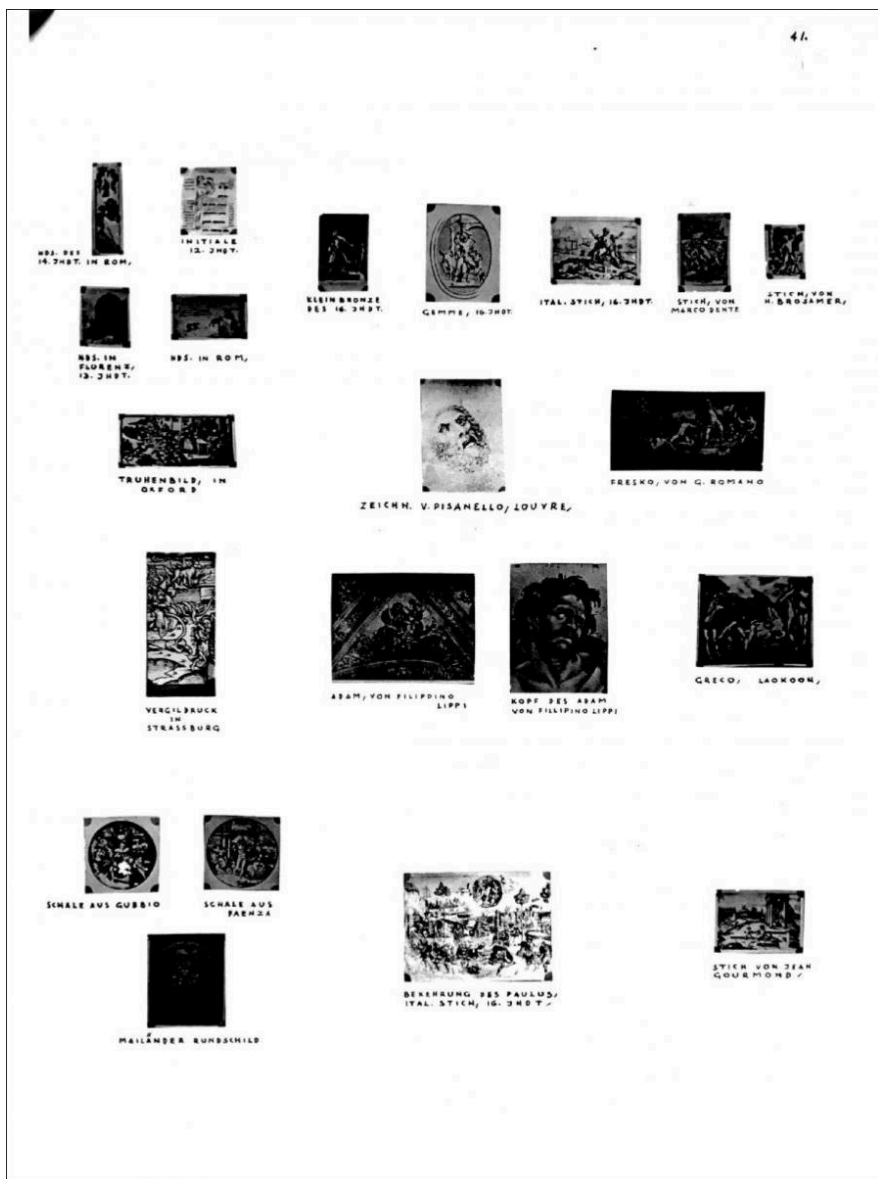


B. GOZZOLI,
RAUB DER HELENA.

TAFEL XLVII.

Die antike Formenwelt und die antike Gebaerdensprache wird nicht von aesthetisch gerichteten Kuenstlern ohne weiteres an die Stelle der ausgebildeten und lebenskraeftigen Formensprache der Spaetgotik gesetzt. Es ist ein ungemein aufschlussreiches Schauspiel zu beobachten, auf welchem Wege und durch welche Kanale die neuen Formen eindringen. Inhaltliches, Stoffliches Interesse ist es zunaechst, das die Beschaeftigung mit antiken Truemern nahelegt. Der Wille zum Realismus, zum Nachgestalten der biblischen Wirklichkeit foerdert die Anteilnahme an den Werken und "esten as der Zeit Christi und aus der Zeit der bewunderten roemischen Vorfahren. Als historisches Requisite wird die Antike eingefuehrt und erobert von dem bescheidenen Platz, der ihr hier geoennt wird, allmaechlich aber unaufhaltsam das ganze Bilddenken. In der oberitalienischen Chronik um 1400 stehen die Kopien nach Antiken noch durchaus im Zusammenhang antiquarischen Interesses. Und auch Pisanello, dessen Medaillen den Rekonstruktionswillen der Mächtigen nach antiker Groesser bezeugen, scheint in der Antike noch durchaus nicht einzig die vorbildliche Form gesucht zu haben. Er kopiert ihre Formen, wie er die Formen der Natur studiert. Als klassisches "Zitat" fuehrt nun das Quattrocento antikische Zirkform und antikische Reliefs in die biblischen Szenen ein. Auf Bellinis "Geisselung Christi" schmueckt den Eingang zum Hof, in dem das Passionsdrama sich abspielt, ein Relief vom Raub der Dianira. Es ist ebenso zur Veranschaulichung der historischen Distanz gemeint, wie der orientalische Reiter im Vordergrund. Carpaccios so unantiker "Tempelgang Mariae" enthaelt doch an der Stiege die klassischen Zitate der "Herakles-Taten, die uns beweisen, wie bewusst sich ein solcher Kuenstler im Bildfeld von antiker Formensprache freihielt. Ueberraschender noch wirkt die wilde Kampfdarstellung auf dem mittelalterlichen Andachtsbilde Boccatis. Noch Gaudenzio Ferrari folgt diesem Brauche, wenn er als sopraporte am Palast des Pilatus die Laokoon-Gruppe zitiert. Aber diese Verbannung antiker Formensprache in das Reich gemalter Plastik, muss einen tieferen Grund haben. Die neuartige Lebendigkeit, die die antiken Inhalte und Formen vermittelten, hatten die Macht, das Bild in beinahe unheimliche Lebensnahe zu ruecken. Diese ungewohnte und fast drohende Wirklichkeit ins Bereich aesthetischen Anteils abzuschieben, war die Grisaille ein willkommenes Mittel. Ein plastisches Kunstwerk war nun so dargestellt, nicht die Wirklichkeit.

Als Schein, nicht als Realitaet, geben sich auch die ersten Bilder, die antikische Szenen in antikem Gewande vortragen. Die Grisaille wird gleichsam die Sphaere, in der die heidnische Dynamik sich auswirken darf. Auch im Stich und am Cassone, im Fresko, wirkt die antike Herkules-Szene wie uebersetzte Plastik, nicht wie abgebildetes Leben. Es mag kein Zufall sein, dass ein Plastischer, Pollaiuolo der Schoepfer dieser Themenreihe ist. Wir wissen aus seinem eigenen Zeugnis, dass er fuer die Medici "Herkules-Taten" geschaffen hat. Mit seiner "erkstatt konnte man denn auch viele Darstellungen dieser Art in naehere oder weitere Verbindung bringen. Welch neuartige Vortragsweise in diesen heroischen Bildern lebt, mag man an der nur wenig frueher entstandenen Szene des Hellenadrubes von Gozzoli ermesen, auf der Paris seine "eute vor-sichtig huckepack zum Schiff traegt. Wie gewalttaetig-heidnisch wirkt dagegen der Frauenraub in Pollaiulos Fassung! Und doch ist auch hier nicht ungehemmte Wildheit: der Reliefstil der Grisaille in weiteren Sinne bannt die Szene noch in die Anfuhrungszeichen eines Zitats.



T A F E L III.

Die Auffindung der berühmten Gruppe des Laokoon am Anfang des 16. Jahrhunderts in Rom löste bekanntlich einen ungeheuren Jubel unter der Kuenstlerschaft aus. Die zahlreichen Kopien und Wiederholungen in Plastik und Graphik sowie im Kunstgewerbe, die Umbildungen und Adaptierungen an verwandte Themen beweisen, wie sehr hier die Formensprache des antiken Pathos der geistigen Situation des Italien jener Tage entgegenkam. Nicht nur die oft gefeierte formale Vollendung des Werkes war es, die wirkte. Warburg hat gezeigt, wieviel tiefer der Geist der antiken Szene des sterbenden Priesters die Gemüeter beschaeftigt hat. Ein Blick auf die Vergil-Illustrationen des ausgehenden Mittelalters zeigt, wie wenig vom Gehalt der Szene damals in den Kuenstlern nachschwingen konnte. Umso ueberraschender und rätselhafter wirkt es, wenn bei Philippino Lippi in seiner Gestalt des sterbenden Adam der Geist des Laokoon von der Auffindung der Gruppe zu leben scheint. Der Ausdruck des Sterbenden ist von einem antikischen Pathos, das fuer uns jenes des Laokoon ist. Ob dem Quattrocento in der, in einem Brief genannten Gruppe von faunetti, die gegen Schlangen kaempfen, eine verlorene Replik der Gruppe zugaenglich war oder nicht: die Ausdruckshaltung war wirksam. Der aufblickende Kopf des Pisanello ist dafuer das Ueberraschendste Beispiel.



GRABLEGUNG, GEMALDE VON COSIMO TURA



BEWEINUNG CHRISTI, FLORENTIN. ZEICHNUNG VON 1480



GRABLEGUNG, RELIEF VON BUONATTELLI



BEWEINUNG, KANTZEL VON SONATULLO IN S. LORENZO IN FLORENZ.



(LOBEN) BEWEINUNG CHRISTI, FLORENTINISCHES RELIEF IS. 2017.



GRABMAL DER FRANCESCA TORNABUONI, VON VERROCCHIO



GRABMAL DES FRANCESCO SASSETTI, VON GIULIANO DA SANGALLO



KREUZIGUNG, RELIEF VON BERTOLDO DI GIOVANNI



GRABLEGUNG, KUPFERSTICH VON HANTECHA



GRABLEGUNG, WAND-GEWÄSSE VON LICHTRELLI



GRABLEGUNG, ZEICHNUNG VON RAFFAEL



MEMENTO MORI, GEMALDE VON CARPACCIO

T A F E L I I I I .

Nirgends hat sich die Wucht antiker Leid-Gebaerde staecker ausgeprägt als in der hemmungslosen Klage um den Toten, in der sich magischer Brauch und urtuemliche Triebhaftigkeit vereinigte. Die christliche Vorstellung vom Tod kennt diese orgiastische Hingabe nicht. Und doch dringt mit der spaetantiken Bibel-Illustration dieses tiefheidnische Motiv in die christliche Kunst ein und gewinnt im Bildtypus der Beweinung Christi neue ergreifende Inhalte. Die Gebaerde der Klage um den toten Erloeser wird feierlicher und inniger; das Quattrocento belebt die Bildformel durch neues Zureuckgehen auf antikes Pathos. Das Wueten der Magdalena gegen sich selbst auf Donatellos Lorenzo-Kanzeln kennt in der mittelalterlichen Kunst nicht seinesgleichen. Entscheidender noch ist, dass nun Form und Sinn der "conclamatio" von dem religioesen Anlass losgeloeset wird, fuer den sie im Mittelalter vorbehalten blieb. Kein Erloeser und kein Heiliger wird auf den Reliefs Verocchios und San Gallos so fassungslos beklagt, sondern Lucrezia Turnabuorni und Francesco Sassetti, Kaufmannsgattin und Kaufmann. Die eigene Valenz von Form und Ausdruck, die Losloesung von geheiligten Inhalten, koennte nicht klarer zum Ausdruck kommen: die Kuenstler haben sich fuer die Kompositionen antiker Sarkophage zum Vorbild genommen, die auch die christlichen Beweinungstypen vorgebildet hatten. Aber neben dieser ueberlauten Klage "all' antica" steht in der Fruhrenaissance Carpaccios gebaerdenloses stilles Menmento-Mori, in dem nur das Dasein des Toten und das Mitsprechen der Natur wirkt. Zwischen solchen Polen verhaltenster "continentia" und leidenschaftlicher Ergriffenheit ist die Ausdruckskskala des Renaissancemenschen ausgespannt.

Tafel LV

MENSCH UND LANDSCHAFT



PARIS URTEIL, STICH VON BONASONE,



PARIS URTEIL VON B. PERUZZI, VILLA FARNESINA, ROM,



PARIS URTEIL, STICH. RELIEF,



PARIS URTEIL, NACH DEM ANTIKEN SARKOPHAG, STICH VON MARCANTONIO,



HOLLÄNDISCHE LANDSCHAFT MIT PARIS URTEIL, VILLA BESTRE, PRASCATI,



KONZERT IM FREIEN, VON GIORGIONE,



DEJEUNER SUR L'HERBE VON MANET,



SPAZIERGANG, VON RUBENS,

T A F E L L V .

Fuer die geistesgeschichtliche Bedeutung der Tatsache, dass Manets "Fruehstueck im Freien" Zug fuer Zug eine Gruppe von Flur-Gottheiten aus Marc-Anton Rammondis Paris-Urteil adaptiert, duerfen wir auf Warburgs Text verweisen.

English abstract

In 1937, Ernst Gombrich, who had just joined the Warburg-Kreis in London, was commissioned to produce a private edition of the Bilderatlas. *Geburtstagsatlas für Max M. Warburg*, to celebrate the seventieth birthday of Aby Warburg's brother. The operation, conceived as a private gift, was probably initiated by Gertrud Bing and Fritz Saxl, or Max himself: the undertaking was intended to satisfy the family's wishes as they continued to believe that the Mnemosyne project could be published. Preserved in two typewritten copies – one kept in London, the other in Hamburg – the *Geburtstagsatlas* was for decades consigned to oblivion and still remains unpublished (see the dedicated page on The Warburg Institute website).

Gombrich's *modus operandi* is very clear: he selects 24 panels (out of the 63 of the last version of the Bilderatlas Mnemosyne of 1929); removes many images from each of the panels; lays out the surviving images on a white background, in a well-balanced and hierarchical order, by modifying original formats and space relations; each of the 24 panels is furnished with a brief but condensed explanation of its main topics. Gombrich introduces his version of the Atlas with a short but charged premise; although a copy of the *Einleitung* to the Bilderatlas Mnemosyne written by Warburg in 1929 was available to him, he firmly disassociated himself from it, both formally and conceptually.

An analysis of Gombrich's *Geburtstagsatlas* throws light on the introduction to his theoretical reflections on Warburg that would be included in his seminal publication: *Aby Warburg: An Intellectual Biography* (London 1970). Engramma no. 151 presents a first digital edition of Gombrich's *Geburtstagsatlas*, from the collation of the two typewritten copies preserved at the Warburg Institute in London and the Warburg-Haus in Hamburg.

Ernst H. Gombrich, Zur Mnemosyne

Introduzione al Geburtstagsatlas (1937)

Testo originale e traduzione italiana con Note e appunti di lessico
a cura del Seminario Mnemosyne, coordinato da Monica Centanni, Anna
Fressola, Maurizio Ghelardi, con Victoria Cirlot, Giacomo Calandra di Roccolino,
Simone Culotta, Francesca Dall'Aglio, Silvia De Laude, Anna Ghiraldini, Clio
Nicastro, Alessandra Pedersoli, Sergi Sancho Fibla

§ *Zur Mnemosyne* di Ernst H. Gombrich: testo originale e traduzione italiana
§ Note e appunti di lessico

Il Seminario Mnemosyne presenta il testo inedito dell'Introduzione che apre il *Geburtstagsatlas für Max M. Warburg* di Ernst H. Gombrich. Si tratta dell'edizione privata e rimaneggiata dal giovane studioso del Bilderatlas Mnemosyne, confezionata nel 1937 in occasione del settantesimo compleanno di Max Warburg e pensata come dono privato (v., in questo numero di Engramma, Ernst H. Gombrich, *Geburtstagsatlas für Max M. Warburg* (5 giugno 1937). *Una prima edizione digitale*). Del testo esistono due testimoni: la bozza preparatoria, dattiloscritta, con interventi autografi di Gombrich [WIA.III.109.4] e la versione definitiva, dattiloscritta, che registra parzialmente gli emendamenti presenti nella bozza [WIA.III.109.5.1]. L'Introduzione di Gombrich è affiancata dalla prima traduzione italiana – lavoro a più mani, frutto delle ultime due tappe del Seminario Mnemosyne (giugno 2017, Palazzone di Cortona, Scuola Normale Superiore; novembre 2017, Warburg-Haus, Hamburg).

Zur Mnemosyne

I. Zur Erkenntnistheorie und Praxis der Symbolsetzung

Der Begriff Orientierung hat für Warburg im Anschluss an Kants Aufsatz "Was heisst sich im Denken orientieren?" sehr allgemeinen Charakter.

Er ist ihm der Überbegriff für jede bewusste Beziehungnahme [sic!] des Menschen als eines Individuums mit der Umwelt im engeren oder weiteren Sinn.

Erst dadurch, dass der Mensch eine Umwelt durch Zeichensetzung konstituiert – vermag er sein Ich von diesem "nicht Ich" zu distanzieren. Dieser Distanzierungsprozess, der das Bereich des Bewusstseins von dem der Aussenwelt scheidet und jedem seine immanente Gesetzmässigkeit zuweist, ist ihm das wesentliche Agent und Ziel der Phylogenese wie es das der Ontogenese ist.

"Denkraum" nennt Warburg diese gewonnene Distanz zur Umwelt, Denkraumschöpfung den konstituierenden Akt jeder ontogenetischen und phylogenetischen Entwicklung.

Zeichensetzung ist es, die diese Denkraumschöpfung einleitet, Missbrauch oder Verkennung der Zeichenfunktion die Gefahr, die der Kultur immer wieder drohte und droht.

Denn das ursprüngliche Zeichen, das Bild wie der Name, birgt in sich selbst die Gefahr der Hypostasis. Der Bildzauber wie der Namensfetischismus ist ein solcher denkraumzerstörender Kurzschluss des Denkens, in dem die orientierende Funktion des Abbildes verlorengelht: Zeichen und Bezeichnetes verschwimmen im magischen Weltbild zur furchterregenden Einheit.

Aneignung des Bildes – Kenntnis des Namens verleiht nicht mehr Distanz zum Bezeichneten, sondern Macht ueber das Bezeichnete.

Das Bild gewinnt über seinen Zeichen-Charakter hinaus oft drohende Wesenheit, der Name kündigt geheimnisvollen Sinn des Benannten. Es muss hier schon erwähnt werden, dass für Warburg nicht nur Wort und

Bild solche orientierende Funktion zukommt, sondern jeder Menschlichen Ausdrucksleistung, die sich eben bewusst an ein Aussen richtet.

Vor der Zeichenschöpfung im Bild, vor der Alloplastik, steht die Autoplastik der urtümlichsten Sprache: die Gebärde. Hier wird der anthropologische Ansatz in Anschluss an Darwin so tief angesetzt, dass nicht nur die eigentliche Ausdrucksgebärde, der Gestus im engeren Sinn darunter begriffen wird, sondern auch ausdrucks tragende Handlungen, die in ihrer Triebnähe zu "Urworten leidenschaftlicher Dynamik" werden; gemeint ist etwa der Griff nach dem Kopfe des Opfers, der triumphale Gestus, der den Unterworfenen mit Füßen tritt, und wie in der Sphäre des Bildes die Kulturentwicklung dahin tendiert, den Namen und das Benannte, Bild und Abbild in ihrer wechselseitigen Funktion klarzustellen, so ist die Kulturentwicklung der Geste darauf gerichtet, die Handlung von der Ausdrucksgebärde zu lösen.

Wenn wir etwa mit Piderit annehmen, dass der Ausdruck des Behagens ursprünglich die Muskel-Konstellation des Reflexes auf Süßlachgeschmack gewesen, dass das Faustballen des Zornigen ursprünglich Totschlag bedeute, dann vollzieht sich in diesem Ablösen dieselbe Distanzierung, Denkraumschöpfung, die auch am Material bildhafter Orientierung dargelegt werden soll.

Sie ist eng verknüpft mit der Loslösung von triebhafter Reflexbewegung, wann die Pause zwischen Antrieb und Handlung der besonnenen Vernunft Einfluss gewährt.

Per Mnemosyne

I. Per una teoria della conoscenza e una prassi della simbolizzazione

Il concetto di orientamento ha per Warburg un carattere molto generale, in relazione al saggio di Kant “Cosa significa orientarsi nel pensiero” [Appunto Gombrich III, 109.1: il riferimento è all’edizione di Kant a cura di Ernst Cassirer].

Per Warburg si tratta di un sovra-concetto per indicare ogni relazione consapevole che l’uomo come individuo instaura con il mondo che lo circonda, in senso ampio e in senso stretto.

Proprio per il fatto che l’uomo costituisce il mondo che lo circonda ponendo segni, egli è in grado di distanziare il suo ‘io’ dal ‘non io’. Questo processo di presa di distanza, che separa l’ambito della coscienza di sé dal mondo esterno e assegna a ciascuno la propria legge immanente, è per Warburg il principio agente essenziale e la finalità sia della filogenesi che dell’ontogenesi.

Warburg chiama “Denkraum” la distanza conseguita rispetto al mondo circostante, e “creazione del Denkraum” l’atto costitutivo di ogni sviluppo ontogenetico e filogenetico.

Il porre segni è ciò che introduce questa creazione di uno spazio del pensiero, laddove l’abuso o il disconoscimento della funzione dei segni costituisce il pericolo che minaccia, e continua a minacciare, la cultura.

Giacché il segno originario, sia esso immagine o nome, cela in se stesso il pericolo dell’ipostasi. La magia dell’immagine così come il feticismo dei nomi è una sorta di cortocircuito del pensiero, che distrugge il *Denkraum*, e nel quale si perde la funzione di orientamento della rappresentazione: nella concezione magica del mondo, i segni e ciò che è stato designato svaniscono in una spaventosa unità.

L’assimilazione dell’immagine – la conoscenza del nome non consente più una distanza rispetto a ciò che è stato designato, ma è invece un potere su ciò che è stato designato.

L'immagine, al di là del suo carattere-segno, acquista un'entità spesso minacciosa; il nome annuncia un senso misterioso di ciò che è nominato. Dobbiamo qui già dire che per Warburg la funzione di orientamento non pertiene soltanto a parola e immagine, ma a ogni forma di espressione umana che si rivolga consapevolmente verso l'esterno.

Prima della creazione del segno nell'immagine, prima dell'atto di plasmare ciò che è altro da sé, c'è l'atto autoplastico del linguaggio primordiale: il gesto. Qui l'approccio antropologico è da intendere in una relazione così stretta con Darwin, che sotto quel concetto ricade non solo il gesto propriamente espressivo – il gesto in senso stretto –, ma anche tutte le azioni latrici di espressione, in quanto prossime all'impulso, si convertono in “parole originarie della dinamica delle passioni”; con ciò si intende per esempio l'afferrare la vittima per la testa o il gesto del trionfatore che calpesta i sottomessi. Come nella sfera delle immagini, l'evoluzione culturale tende a mettere in luce una funzione reciproca tra nome e ciò che viene nominato, tra immagine e rappresentazione, così l'evoluzione culturale del gesto tende a separare l'azione dal gesto espressivo.

Se per esempio con Piderit assumiamo che l'espressione del piacere derivi originariamente dall'apparato muscolare che risponde con un riflesso di sorriso al sapore dolce, e che il pugno chiuso dell'uomo adirato è segno di un atto in origine omicida, allora in tale separazione si compie lo stesso processo di presa di distanza, di creazione di un *Denkraum*, che deve presentarsi anche attraverso materiali di orientamento immaginale.

La creazione del *Denkraum* è strettamente connessa al distacco dal moto di riflesso istintivo, nel momento in cui la pausa tra uno stimolo e l'azione derivante dalla ragione ponderata esercita la sua influenza.

Note e appunti di lessico

Nella stesura della sua Introduzione all'“Atlante del compleanno”, Gombrich, pur avendo a disposizione l'*Einleitung* al *Bilderatlas* redatta da Warburg nel 1929, si discosta in modo reciso, sul piano concettuale e terminologico, dall'impostazione che Warburg aveva voluto per il suo *opus*. Il filtro interpretativo di Gombrich pare avere l'obiettivo, in prima istanza, di livellare la complessità di Mnemosyne. Tale intento, che si fa evidente nella scelta e nella composizione delle immagini delle 24 tavole che costituiscono il *Geburtstagsatlas*, si manifesta prepotentemente già in queste prime pagine introduttive intitolate:

Zur Mnemosyne. I. Zur Erkenntnistheorie und Praxis der Symbolsetzung.

A Mnemosyne. I. Per una teoria della conoscenza e una prassi della simbolizzazione.

Il termine *Symbolsetzung* è qui inteso come 'assestamento del mondo in simboli', una modalità di ordinamento del mondo. È peraltro questo l'unico caso, in questa breve ma densa introduzione, in cui Gombrich fa ricorso al termine *Symbol*, poi sostituito da *Zeichen* (segno), che a sua volta è un termine che non si riscontra nell'*Einleitung* al *Bilderatlas* di Warburg. Rispetto a *Symbol*, *Zeichen* indica il segno collegato a un significato chiaro e preciso.

Gombrich apre il suo Atlante con un discorso centrato sul 'concetto di orientamento', richiamando il saggio di Kant del 1786 *Was heisst sich im Denken orientieren?* (*Che cosa significa orientarsi nel pensiero?*):

Der Begriff Orientierung hat für Warburg im Anschluss an Kants Aufsatz "Was heisst sich im Denken orientieren?" sehr allgemeinen Charakter.

Il concetto di orientamento ha per Warburg un carattere molto generale, in relazione al saggio di Kant "Cosa significa orientarsi nel pensiero". [Appunto Gombrich III, 109.1 il riferimento è all'edizione di Kant a cura di E. Cassirer].

Allo stesso scritto di Kant faceva esplicito riferimento Warburg in un appunto datato 14 marzo 1927, riferito alla traccia della presentazione di 20 pannelli allestiti provvisoriamente nella Biblioteca di Amburgo in

occasione della mostra, mai realizzata, per il nuovo Museo della Scienza e delle Tecnica di Monaco, commissionata e in gran parte finanziata da Oskar von Miller:

Sui venti pannelli saranno esposti materiali riguardanti la storia della concezione cosmologica del mondo dai primitivi adoratori delle stelle fino all'astronomo che usa la matematica. Questi pannelli dovrebbero costituire la storia delle evoluzioni dello spirito umano che si occupa dell'orientamento (Kant). Essi saranno limitati contenutisticamente più o meno in questo modo, anche se si tratta solo di un raggruppamento provvisorio che ci riserviamo di cambiare durante la preparazione del materiale (A. Warburg, *Opere*, vol. II, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, a c. di M. Ghelardi, Torino 2012, 691-736).

Il saggio di Kant è quello in cui compare il famoso esempio della camera oscura in cui l'uomo, al buio, circondato dalle tenebre, trova nel pensiero un modo per orientarsi:

Nell'oscurità sono in grado di orientarmi in una stanza a me nota toccando un unico oggetto di cui ricordo la posizione. Ma è chiaro che in questo caso mi giovo esclusivamente della facoltà di determinare le posizioni in base a un criterio di distinzione soggettivo, dal momento che non vedo affatto gli oggetti di cui devo determinare la posizione; e se per scherzo qualcuno li avesse disposti tutti nello stesso ordine fra loro, collocando però a sinistra quelli che prima erano a destra, non riuscirei più a raccapezzarmi nella stanza, anche se per il resto tutte le pareti fossero assolutamente identiche. Ma in tal caso mi oriento ben presto in base al puro sentimento della differenza fra i miei due lati, destro e sinistro. Lo stesso mi accade di notte, quando sono costretto a camminare e a svoltare al punto giusto per strade che conosco, ma in cui al momento non distinguo nemmeno una casa (I. Kant, *Che cosa significa orientarsi nel pensiero [Was heißt: Sich im Denken orientieren?*, "Berlinische Monatsschrift", Oktober 1786, 304-330], tr. it. di P. Dal Santo, a c. di F. Volpi, Milano 1996, 48-49).

Il tema dell'orientamento fu sviluppato da Warburg, in stretta collaborazione con Fritz Saxl, nel corso degli anni, a partire dalle due conferenze astrologiche del 1913; in alcuni scritti del 1924 risalenti al periodo del ricovero nella clinica a Kreuzlingen; nella conferenza sulla

Sphaera barbarica di Franz Boll del 1925; e infine nel 1927 in occasione dell'esposizione a Monaco. L'orientamento emerge come il tema di apertura del Mnemosyne Atlas con l'aggiunta delle Tavole A, B e C nella sua ultima elaborazione, sicuramente dopo la conferenza alla Biblioteca Hertziana di Roma del 19 gennaio 1929 in cui era previsto un inizio sul tema della polarità e dell'inversione energetica (v. A. Warburg, *Die römische Antike in der Werkstatt Ghirlandaios. Traccia della conferenza alla Biblioteca Hertziana di Roma (19 gennaio 1929), con una Nota al testo (e 'agenda warburghiana')*, a c. di S. De Laude, "La Rivista di Engramma" 119, settembre 2014; *Mnemosyne Atlas: the incunabulum. Panels exhibited at the Bibliotheca Hertziana (January 19th, 1929)*, eds. M. Centanni and S. De Laude, "La Rivista di Engramma" 135, aprile/maggio 2016).

Secondo l'interpretazione di Gombrich, per Warburg il concetto di orientamento è un "sovra-concetto" (*Überbegriff*) indicante "ogni relazione consapevole che l'uomo come individuo instaura con il mondo che lo circonda, in senso ampio e in senso stretto". L'uomo infatti, scrive Gombrich, "costituisce il mondo che lo circonda ponendo segni": ossia attraverso un'operazione razionale di assestamento (*Zeichensetzung*) che richiama il *Symbolsetzung* del titolo. In questo modo, prosegue Gombrich, "egli è in grado di distanziare il suo 'io' dal 'non io': un "processo di presa di distanza che separa l'ambito della coscienza di sé dal mondo esterno e assegna a ciascuno la sua propria legge immanente". Una "legge immanente" (*Gesetzmässigkeit*) intesa qui come legalità naturale, ovvero i meccanismi autonomi, processi e regolarità propri e immanenti della natura, che per Hegel regola tutta la realtà in se stessa (*alle Wirklichkeit ist an ihr selbst gesetzmässig*), e che Gombrich interpreta come "un'unità interiormente necessaria di determinazioni distinte" (*eine innere notwendige Einheit unterschiedener Bestimmungen*).

Il conseguimento di questa distanza, specifica Gombrich, è chiamato da Warburg *Denkraum*, lo spazio del pensiero:

"Denkraum" nennt Warburg diese gewonnene Distanz zur Umwelt, Denkraumschöpfung den konstituierenden Akt jeder ontogenetischen und phylogenetischen Entwicklung.

Warburg chiama "Denkraum" la distanza conseguita rispetto al mondo circostante, e "creazione del *Denkraum*" l'atto costitutivo di ogni sviluppo ontogenetico e filogenetico.

È l'atto di porre segni (*Zeichensetzung*) che introduce questo spazio quando invece "l'abuso o il disconoscimento della funzione dei segni costituisce il pericolo che minaccia, e continua a minacciare, la cultura". Alcune righe dopo Gombrich insiste sul pericolo di distruzione del *Denkraum* con il collasso, rischioso e caotico, in una "spaventosa unità":

Der Bildzauber wie der Namensfetischismus ist ein solcher denkraumzerstörender Kurzschluss des Denkens, in dem die orientierende Funktion des Abbildes verlorengelht: Zeichen und Bezeichnetes verschwimmen im magischen Weltbild zur furchterregenden Einheit.

Aneignung des Bildes – Kenntnis des Namens verleiht nicht mehr Distanz zum Bezeichneten, sondern Macht ueber das Bezeichnete.

La magia dell'immagine così come il feticismo dei nomi è una sorta di cortocircuito del pensiero, che distrugge il *Denkraum*, nel quale si perde la funzione di orientamento della rappresentazione: nella concezione magica del mondo, segni e designazione svaniscono in una spaventosa unità.

L'assimilazione dell'immagine – la conoscenza del nome, non consente più una distanza rispetto a ciò che è stato designato, ma è invece un potere su ciò che è stato designato.

La funzione di orientamento, prosegue lo studioso, non coinvolge solo la parola e l'immagine, ma ogni "forma di espressione umana che si rivolga consapevolmente verso l'esterno". In particolare, specifica Gombrich, richiamandosi prima a Darwin e poi a Piderit, si tratta del linguaggio primordiale del gesto, e di tutte "le azioni latrici di espressione" che, prossime all'impulso, "si convertono in "parole originarie della dinamica delle passioni". Ovvero, come specifica nelle righe finali, "l'azione derivante dalla ragione ponderata" connessa "al distacco dal moto di riflessione istintivo":

Sie ist eng verknüpft mit der Loslösung von triebhafter Reflexbewegung, wann die Pause zwischen Antrieb und Handlung der besonnenen Vernunft Einfluss gewährt.

La creazione del *Denkraum* è strettamente connessa al distacco dal moto di riflesso istintivo, nel momento in cui la pausa tra uno stimolo e l'azione derivante dalla ragione ponderata esercita la sua influenza.

Gombrich porta qui ad esempio il gesto dell'afferrare la vittima per la testa e quello del trionfatore che calpesta i sottomessi, in riferimento al bassorilievo nell'arco di Costantino di Traiano che a cavallo travolge un barbaro. Un episodio trasformato dalla *pietas* cristiana in un'immagine di giustizia. Ma Warburg, nell'Introduzione al *Mnemosyne Atlas*, ricorreva al caso del "travolgere cavalcando" di Traiano, ribaltato nel suo contrario, per esemplificare quello che egli per primo identifica e descrive come un dispositivo importante nella vita delle immagini, l'idea di "inversione energetica":

Nel famoso racconto della pietà dell'Imperatore verso la vedova che implora giustizia, si riflette molto bene il tentativo raffinatissimo di volgere, mediante un'energica inversione del significato, il pathos imperiale in pietà cristiana. In un bassorilievo all'interno dell'Arco, l'Imperatore a cavallo che, galoppando, travolge un barbaro, si trasforma nel garante di una giustizia: egli ordina al suo seguito di fermarsi, perché il figlio della vedova è finito sotto gli zoccoli della cavalleria romana (A. Warburg, *Mnemosyne. Einleitung* (1929), [B8*]).

Il dispositivo dell'"inversione energetica" è del tutto eluso e omesso da Gombrich; ma non è la sola idea di Warburg sacrificata sull'altare della semplificazione. Il testo *Zur Mnemosyne* risulta molto tagliato rispetto all'*Einleitung* scritta da Warburg, e ad essere rimossi da Gombrich sono altri concetti fondamentali nel pensiero di Warburg e presenti nell'Introduzione del 1929, come per esempio 'Mnemosyne', 'Einführung', 'Zwischenraum' (sull'occorrenza di *Zwischenraum* in Warburg e in Gombrich v. il saggio di Victoria Cirlot pubblicato in italiano in questo numero di *Engramma*). In particolare Gombrich omette il concetto di polarità che tocca l'atteggiamento psichico, "la quieta contemplazione e l'abbandono orgiastico" [A2], e l'atto artistico a cui pertiene una "funzione

polare” in riferimento alla questione dell’orientamento che, scrive Warburg nell’*Einleitung*, “oscilla tra un’immaginazione tendenzialmente identificata con l’oggetto, e una razionalità che cerca invece di distanziarsene” [A3]. L’atto artistico è infatti un “atto equidistante sia dalla comprensione per via immaginativa, sia dalla contemplazione concettuale”: per questo possiede una duplice funzione istituita “tra una funzione anti-caotica – così potremmo dire, dato che l’opera d’arte definisce nettamente il contorno dell’oggetto scegliendone uno unico – e la pretesa di far accettare allo spettatore il culto dell’idolo che gli viene posto di fronte”, e “crea quel disagio all’uomo spirituale che dovrebbe rappresentare l’oggetto proprio di una scienza della cultura che sia una storia psicologica illustrata – una storia capace di mostrare la distanza tra l’impulso e l’azione verso l’oggetto” [A3].

Nelle prime righe dell’Introduzione a Mnemosyne, Warburg parla di “strumento spirituale di orientamento” [A1], esprimendo anche l’autenticità di un originario – ‘infantile’, o proprio di ogni uomo – disagio spirituale nel prendere le misure e orientarsi nel mondo e, insieme, la risposta a quel disagio che non neutralizza la paura originaria. Gombrich sembra risolvere questa inquietudine come un processo di “evoluzione culturale” (*Kulturentwicklung*) in cui l’unità dei poli opposti è “spaventosa” e minacciosa, e in cui lo spazio del pensiero, il *Denkraum*, sarebbe il *medium* e insieme l’esito di un processo di assestamento razionale.

* Il riferimento è ai paragrafi dell’edizione dell’*Einleitung* a Mnemosyne di Warburg, pubblicata in Engramma: A. Warburg, *Mnemosyne. Einleitung* (1929). *Introduzione al Bilderatlas* (1929), nuova edizione critica e traduzione di M. Ghelardi, “La Rivista di Engramma” 138 (settembre/ottobre 2016).

English abstract

Here, we present the original German text with a translation into Italian of Gombrich’s Introduction to the *Geburtstagsatlas*, edited by Seminario Mnemosyne. It provides the basis for a first attempt at comparing Warburg’s methodology with Gombrich’s, thereby highlighting their different ways of thinking. This translation is the result of the collaboration carried out by the Seminario Mnemosyne at Scuola Normale Superiore in Palazzone di Cortona (June 2017), and at the Warburg-Haus in Hamburg (November 2017).

Esercizi di confronto tra le Tavole 7, 30, 37 del *Geburtstagsatlas* di Gombrich e le corrispondenti del *Mnemosyne Atlas*

Salvatore Settis, Alessandra Pedersoli, Simone Culotta

Premessa

Dalla ricognizione bibliografica compiuta per lo studio della versione del *Bilderatlas* di Warburg che Ernst H. Gombrich compone nel 1937 (v. in questo numero di *Engramma*, una prima edizione digitale dei materiali del *Geburtstagsatlas*), non sono emersi contributi importanti che mettano a confronto la *ratio* compositiva delle tavole proposte da Gombrich nella sua selezione per l'“Atlante del compleanno”, rispetto ai pannelli del prototipo di Warburg e collaboratori (*Mnemosyne Atlas* 1929). Negli ultimi anni, pochi saggi toccano marginalmente il tema dal punto di vista dello stato dei materiali del *Bilderatlas* (Mazzucco 2011), della relazione Gombrich/Warburg (Mazzucco 2013), del contesto della commissione del *Geburtstagsatlas* a Gombrich (Wedepohl 2015).

Selezionando contributi mirati, che contengano informazioni e notazioni metodologicamente preziose sulla relazione tra la versione di Gombrich e quella di Warburg, abbiamo raccolto e proponiamo tre esercizi di lettura su tre tavole a confronto: il brano di un saggio di Salvatore Settis sulla storia e i criteri di composizione del *Bilderatlas*, con un focus particolare su Tavola 7, che lo studioso prende come spunto per riflettere sulle ‘serie politetiche’ proprie del metodo di Warburg (e del tutto neglette nel *Geburtstagsatlas* di Gombrich); la lettura di Alessandra Pedersoli delle due versioni di Tavola 30; la presentazione di Simone Culotta dell'“Atlante del compleanno” e in particolare una comparazione su Tavola 37. Queste letture costituiscono un primo contributo per avviare un confronto sistematico tra i 24 pannelli della versione di Gombrich (1937) e i 63 pannelli di Warburg & co. (1929).

Un confronto tra Geburtstagsatlas e Mnemosyne Atlas: Tavola 7*

Salvatore Settis

Almeno dal dicembre 1927 Warburg aveva annunciato l'intenzione di pubblicare l'Atlante, e già nel 1928 fu stesa una bozza di contratto con l'editore berlinese Frederichsen, De Gruyter & Co. Nel suo ultimo anno di vita, egli presentò Mnemosyne in una conferenza su *Die römische Antike in der Werkstatt des Domenico Ghirlandajo* tenuta nella Bibliotheca Hertziana il 19 gennaio 1929, in presenza di numerose tavole dell'Atlante allineate tutto intorno (vedi, in Engramma, De Laude 2015); inoltre, per un pubblico più ristretto, tenne quattro 'visite guidate' dello stesso materiale (una è la lezione su Manet).

Dopo la morte di Warburg, alla cerimonia commemorativa tenuta nella Biblioteca, la Bing espose e commentò alcune tavole dell'Atlante. Dal 1929-30 in poi comincia il lavoro di Saxl, della Bing e di altri per una pubblicazione imminente, come è chiaro da una lettera all'editore Teubner di Lipsia, lo stesso che stamperà *Die Erneuerung der heidnischen Antike*. Al IV congresso di Estetica, (Amburgo, ottobre 1930), Edgar Wind parlò nella Biblioteca sul *Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik* in presenza delle tavole di Mnemosyne. In un altro congresso ad Amburgo, quello della "Deutsche Gesellschaft für Psychologie" (aprile 1931) Saxl parlò di *Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst* davanti a una serie di tavole dell'Atlante di Warburg. Si ripeteva così la scena della Bibliotheca Hertziana: ed è assai caratteristico che i continuatori di Warburg usassero l'Atlante incompiuto per rendere noti gli scopi e le caratteristiche della Biblioteca, e che lo facessero davanti a un pubblico, rispettivamente, di studiosi di estetica e di psicologi.

L'avvento del nazismo, il trasferimento della Biblioteca e i problemi che seguirono bloccarono anche questo progetto. Uno dei problemi era certamente quello della lingua: pubblicare Warburg in tedesco sarebbe stata la cosa più naturale; ma come farlo, proprio mentre lo sforzo era di

integrare il nascente Warburg Institute nel sistema accademico inglese? Si sarebbe potuto fare eccezione – può parerci oggi – per Warburg, ma evidentemente non era così; e ne testimonia la decisione di pubblicare in inglese la *Lecture on Serpent Ritual* e il fatto che al giovane Gombrich fosse richiesto di approntare, in inglese, un commento a Mnemosyne.

Ma mentre l'inglese era diventato la lingua d'elezione, l'intero staff del Warburg Institute pensava in tedesco, e così anche i fratelli di Warburg, che volevano vedere proseguita l'opera di lui. Perciò la prima cosa che Gombrich fece fu di approntare un'edizione parziale di Mnemosyne con introduzione e commento in tedesco (basati sui testi di Warburg), che Max Warburg ricevette già nel giugno 1937 come regalo di compleanno e anticipazione augurale della pubblicazione imminente. Gombrich aveva selezionato 24 tavole (mentre ne erano previste almeno 79) reimpaginandole con nuovi criteri. Questa edizione rimase anch'essa incompiuta, e totalmente sconosciuta fino al 1983 (anche perché lo stesso Gombrich non la menziona nel suo libro), quando Eric M. Warburg la donò al Warburg Institute. Si può congetturare che questa prima versione in tedesco, una volta completata, dovesse costituire la base dell'edizione a stampa in lingua inglese che era stata assegnata in compito a Gombrich. Da allora in poi, la storia di Mnemosyne è quella delle riproduzioni delle sue tavole. Essa è oggi un oggetto depositato in una sorta di memoria archivistica, ma non è quel messaggio operativo che doveva essere nelle intenzioni dell'autore: più che stimolare nuove strade per la storia dell'arte, provoca lavori di ricostruzione, letteralmente, 'archeologica' dello stesso Atlante; insomma, sembra essersi chiusa su se stessa.

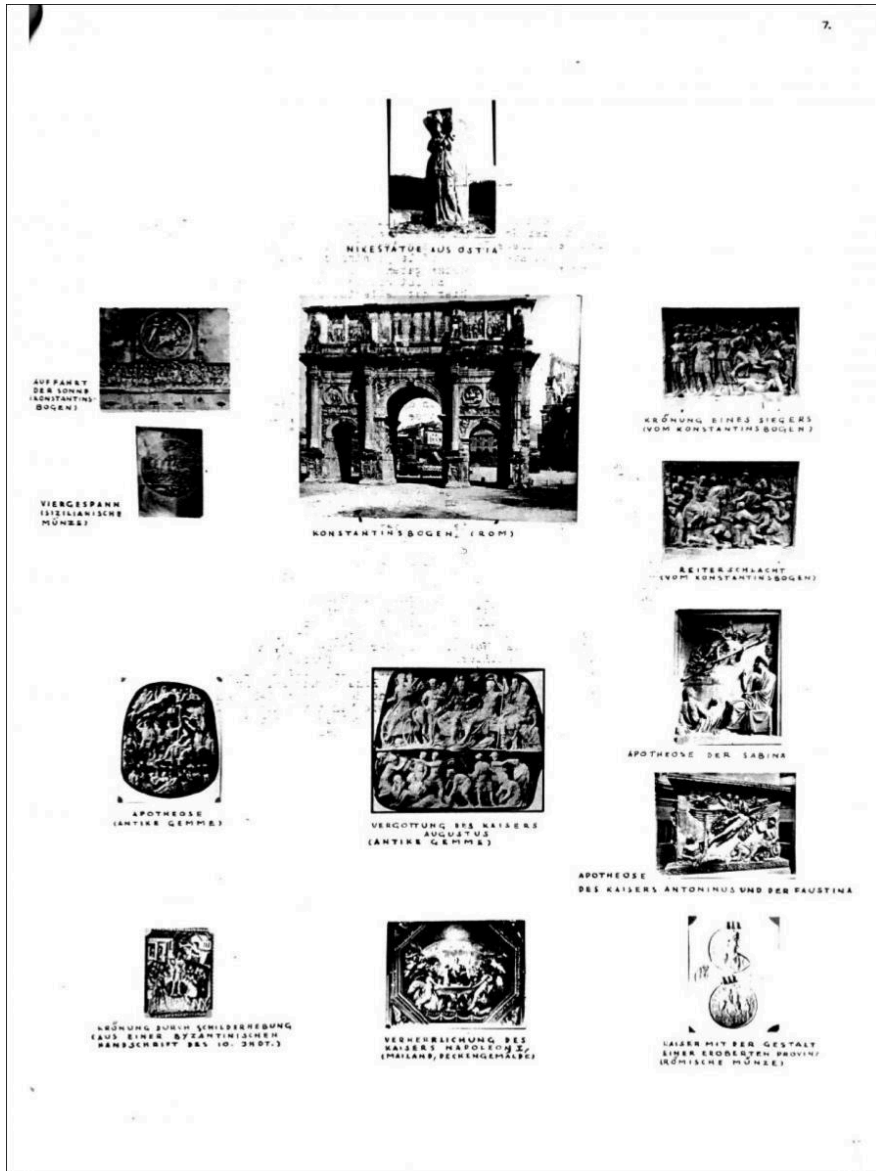
Tratterò qui solo uno degli aspetti dei molti che il Mnemosyne Atlas invita a considerare: e cioè la struttura delle tavole e il significato degli accostamenti delle varie immagini. Prenderò come esempio la Tavola 7, e ne metterò a confronto le due versioni: quella di Warburg (1929), e quella approntata da Gombrich nel 1937 [Figg. 1 e 2].

La tavola faceva parte di una serie (Tavole 4-8) dedicate a illustrare le "parole primordiali del linguaggio delle passioni nei gesti" (*Urworte leidenschaftlicher Gebärdensprache*): gli dèi dell'Olimpo e dell'Ade; le *antike Pathosformeln*; la Menade e il dionisismo; la guerra, la vittoria e il

trionfo; il mitraismo. Guerra, vittoria e trionfo sono il collante tematico della Tavola 7.



1 | Aby Warburg e collaboratori, Mnemosyne Atlas, Tavola 7 (1929).



2 | Ernst H. Gombrich e Otto Fein, *Geburtsatlas für Max M. Warburg*, Tavola 7 (1937).

Confrontando le due versioni, è subito evidente una differenza non solo nella collocazione, ma nel numero delle immagini: quella di Warburg ne

ha 22, quella di Gombrich 13. Vediamo in dettaglio le differenze. Nella versione originaria abbiamo:

- 1 | una moneta greca di Siracusa con Nike su quadriga;
- 2 | l'arco di Costantino;
- 3-4-5 | particolari dell'arco di Costantino: i due rilievi con Traiano in battaglia e Traiano incoronato, e un particolare del fianco, col medaglione dove c'è la quadriga del Sole;
- 6 | i rilievi interni dell'arco di Tito, con l'imperatore su quadriga e il corteo trionfale dopo la guerra giudaica;
- 7 | un fianco dell'arco di Costantino;
- 8 | pittura di Pompei, Casa del Naviglio, con Diana (?) portata in cielo da figura alata;
- 9 | *Victoria* di Ostia;
- 10 | un imperatore bizantino innalzato sullo scudo (miniatura del sec. X);
- 11 | la Gemma Augustea: vittoria e coronamento di Augusto;
- 12 | Adriano assiste all'apoteosi della moglie Sabina, trasportata in cielo da una figura alata;
- 13 | una figura alata trasporta in cielo Antonino Pio e Faustina;
- 14 | una scena di battaglia (rilievo romano);
- 15 | Nike presso il cavallo di un imperatore (rilievo tardo-antico);
- 16 | il Grande Cammeo di Francia (battaglia e coronazione);
- 17a-b-c | due scene della Colonna Traiana, e un disegno rinascimentale da una delle due;
- 18 | Apoteosi di Napoleone I (Milano, Andrea Appiani);
- 19-20 | Monete con tipi del potere imperiale.

L'arco di Costantino – esso stesso luogo di assemblaggio antico di materiali ancora più antichi – domina la tavola, e ne costituisce sia l'asse di focalizzazione che il centro di distribuzione tematica. La quadriga del Sole, data in particolare, evoca da un lato il remoto modello siracusano e dall'altro i rilievi dell'arco di Tito: il legame, che vi è stabilito, fra battaglia e trionfo 'chiama' nella tavola la Gemma Augustea e il Grande Cammeo di Francia; il legame fra vittoria, trionfo e apoteosi è ribadito, con forza seriale, dalle monete, e riaffermato nelle apoteosi di Sabina e della coppia imperiale (Antonino-Faustina), accostate a una pittura pompeiana dove una figura alata trasporta in cielo non un Cesare, ma un dio. Il legame fra vittoria e potere sovrumano dell'imperatore torna nelle scene dalla

Colonna Traiana, di una delle quali (quella in cui i Daci sembrano messi in fuga dalla sola apparizione di Traiano) è dato anche un disegno rinascimentale. Il ruolo dell'imperatore è riaffermato in due direzioni: la cerimonia germanico-bizantina dell'innalzamento sugli scudi e l'apoteosi di un nuovo Cesare, Napoleone. A un estremo (in alto), la moneta greca appare come un flash-back; all'altro estremo (in basso) il disegno rinascimentale e la ripresa neoclassica consegnano l'antichità romana all'Europa moderna.

La tavola corrispondente assemblata da Gombrich è più ordinata di aspetto, ma ha perso molto per strada. Mancano, fra l'altro, i pannelli dell'arco di Tito, e con ciò si perde l'imperatore in quadriga; manca la pittura pompeiana che offriva un precedente alle scene di apoteosi dei Cesari; mancano le monete (salvo una), e con ciò si perde l'impatto seriale del discorso; mancano le scene della Colonna Traiana, e il relativo disegno rinascimentale. Queste assenze possono servire qui a evidenziare una difficoltà e una domanda: che cosa veramente tiene insieme le figure di una singola tavola di Mnemosyne? Nessun trattato di iconografia raccoglierebbe mai sotto lo stesso lemma le disparate figure della tavola che abbiamo sotto gli occhi.

Sulla base di questo solo esempio, vorrei proporre due diverse e convergenti risposte. In primo luogo, quale è la natura della serie che Warburg in questa tavola ci propone? In generale, possiamo distinguere serie monotetiche, composte da individui che si assomigliano per le stesse ragioni; e serie politetiche, composte da individui che si somigliano per ragioni diverse, come qui nel diagramma che segue, per una certa 'aria di famiglia', difficile da definire.

A m n o

B o p q

C q r s

D s t u

A, B, C, D = serie monotetiche

A + B + C + D = una serie politetica

‘Aria di famiglia’ è un termine entrato in uso in questo senso almeno da quando l’antropologo inglese Francis Galton nel 1879 cercò di individuare, mediante la fotografia, quell’indefinibile prossimità fra membri della stessa famiglia che, appunto, ce li fa riconoscere per tali, ma si esprime difficilmente con parole; ma le implicazioni logiche ed epistemologiche sono state analizzate molto tempo dopo da Ludwig Wittgenstein e sono oggi, specialmente per merito di Rodney Needham, al centro del dibattito fra gli antropologi; Carl Ginzburg, da ultimo, ne ha proposto l’uso per le scienze storiche.

Quella della tavola di Warburg è indubbiamente una ‘serie politetica’, e proprio in ciò risiede, mi pare, la difficoltà di intenderne i nessi, se cerchiamo di leggerla, seguendo le normali procedure disciplinari, in base a categorie monotetiche. Una serie monotetica può essere costruita per sola classificazione morfologica; per costruire una serie politetica, occorre integrarla mediante l’ipotesi antropologica. La morfologia warburghiana è costruita sulla base di nessi funzionali, centrati sull’*Ausdruck* come rapporto fra forma e funzione, con marcate valenze socio-culturali. La serie tematica e funzionale si costruisce intorno a un nucleo minimo ma forte di valori espressivi, che attivano modalità di presentazione affini e sostanzialmente intercambiabili sulla base della prossimità non del tema, ma del sentimento e del valore che lo sostanziano (per esempio, la maestà e il potere del Cesare possono essere espresse mostrandolo mentre o combatte, o calpesta il nemico, o trionfa in quadriga, o è incoronato dalla Vittoria, o è innalzato al cielo fra gli dèi). Il carattere non-disciplinare e politetico della costruzione warburghiana ne rende più difficile la comprensione; ma, una volta individuato, può segnare – lo spero – una nuova strada esegetica.

[...]

Quella che [Warburg] andava intrecciando era ed è una corda tesissima, e sempre prossima a spezzarsi, proprio perché i suoi due estremi sono così lontani l’uno dall’altro. A un estremo, l’autenticità dell’esperienza artistica, in quanto “biologisch notwendig” per l’uomo, il suo ancorarsi profondo al sentimento, il suo slancio espressivo-comunicativo e la sua validità come punto di partenza per intendere la cultura dell’uomo. All’altro estremo, la severità dell’indagine storica e filologica, la ricerca del documento, degli

anelli intermedi della catena. La più alta razionalità dell'uomo civilizzato andava usata proprio per scoprire in lui il selvaggio e il bambino. La grandezza di quel progetto, e insieme la ragione della sua intrinseca incompiutezza, è il desiderio di coniugare due dimensioni così distanti come l'intuizione di grandi disegni e parametri storici e la dimostrazione filologica, sperimentata su problemi singoli, che però valessero come altamente rappresentativi di una totalità e – in quanto 'verificabili' secondo i criteri in uso nella pratica disciplinare – valessero come 'prova' rispetto al disegno di cui erano esperimento e parte. Di qui l'importanza cruciale di una spola continua fra 'scoperte di dettaglio' che avessero uno specifico statuto disciplinare, e 'idee generali'. Sappiamo ora quello che è avvenuto: per gli storici dell'arte calati nella propria disciplina, quello che resta sono le 'scoperte di dettaglio' di Warburg, e le 'idee generali' tendono a sfumare in remota, e quasi imbarazzante, cornice; per storici delle idee, studiosi di estetica e di filosofia, quelle idee rimandano a linee di pensiero e le singole scoperte di fatto hanno valore solo disciplinare. L'intima unità del lavoro di Warburg va così perduta, e quella sua "scienza senza nome" e senza luogo tende a dissolversi e a biforcarsi in due strade che non comunicano fra loro.

L'uso di Warburg ha preso questa strada soprattutto perché i suoi scritti, per quanto incompiuti, segnano strade radicalmente alternative alla storia dell'arte per come si è sviluppata in questo secolo. La 'storia dell'arte' di Warburg non esiste come disciplina a se stante; le istituzioni accademiche si organizzano tipicamente intorno a pratiche autoassertive di autonomia di questa o quella disciplina, mentre la Biblioteca Warburg intendeva proprio negare – o meglio ignorare – un tal principio, collocando non 'la storia dell'arte', ma il suo oggetto (le immagini prodotte dall'uomo) entro un percorso conoscitivo assolutamente non-disciplinare. Terminerò con le parole di Huizinga nella recensione all'edizione delle *Gesammelte Schriften* del 1933:

Malgrado l'altezza del suo spirito e l'eccellenza del suo lavoro, in ampiezza e in profondità, resta intorno alla figura di Warburg qualcosa di tragico, qualcosa di non completamente spiegato. Uno dei suoi collaboratori parlava del suo animo posseduto dal demone del 'dar forma' ("vom Dämon des Gestaltens besessenen Sinn"). E infatti egli intuì le grandi forme e connessioni e seppe evocarle, ma non gli riuscì veramente di operare quel

suo *Gestalten*, e anzi appena cominciò a provarci, limitandosi a quelli che egli stesso chiamava *Bohrarbeiten*, 'lavori di sondaggio' (Huizinga 1933, 366).

Ritroviamo qui quella stessa dialettica fra 'idee generali' e 'lavori da cane da tartufi' di un appunto autobiografico di Warburg. Quel *Dämon des Gestaltens*, che incessantemente voleva dar forma alla memoria dell'Occidente, ancora parla attraverso la forza esemplare di quei singoli 'sondaggi', ma anche dispiegando (in forma aforismatica nell'Atlante, in forma gerarchica e sequenziale nella Biblioteca) un gran lavoro incompiuto intorno alle 'idee generali', alle "grandi forme e connessioni". Il problema è se riusciamo ad ascoltarlo ancora.

* Estratto da S. Settis, *Aby Warburg, il demone della forma. Antropologia, storia*, "La Rivista di Engramma" 100 (settembre/ottobre 2012).

Un confronto tra Geburtstagsatlas e Mnemosyne Atlas: Tavola 30

Alessandra Pedersoli

Nell'organizzazione dei montaggi di Mnemosyne, Aby Warburg dedica un gruppo di tavole all'analisi di alcuni temi iconografici. Nelle Tavole che vanno dalla 28-29 alla 36 sono presenti temi come la rappresentazione della figura in movimento, della danza, delle immagini devozionali, delle divinità greco-romane, dell'arte cortese. Se a un primo sguardo le tavole possono apparire come presentazioni di serie iconografiche che sviluppano l'evoluzione e la fortuna di un dato tema o soggetto, approfondendo l'analisi si può osservare come l'occhio di Warburg non si concentri tanto sulla fortuna o la tradizione delle immagini nei diversi contesti, ma in specifico queste siano il pretesto per isolare i modi e i meccanismi della loro trasmissione. Trasmissione che – analizzando ogni singolo pannello – non avviene quasi mai linearmente, ma attraverso riemersioni in aree geografiche e culturali anche lontane e mediante supporti inconsueti. Nelle otto tavole di Mnemosyne raggruppabili nel percorso che il Seminario Mnemosyne ha denominato “Veicoli della tradizione” sono messi in evidenza:

Modi e forme della tradizione culturale: le immagini sono veicolate da media materiali (manoscritti di testi antichi allegorizzati, oggetti d'uso come cassoni e arazzi) e immateriali (feste e rituali folklorici intesi come “forme intermedie tra vita e arte”) (Seminario Mnemosyne 2004).

Si tratta dunque di alcuni *media* particolarmente maneggevoli che, nei meccanismi di trasmissione nell'arte delle corti, nel passaggio dal linguaggio medievale a quello rinascimentale, sono privilegiati rispetto ad altri: è il caso delle miniature, delle medaglie, delle monete, degli arazzi. Nei montaggi sono selezionati quei soggetti e temi iconografici che da Nord a Sud, da Oriente a Occidente, figliano in numerose varianti o migrano sino a riemergere in contesti culturalmente lontani.

Nella Tavola 30 di Mnemosyne [Fig. 3] Aby Warburg intreccia il tema della derivazione iconografica del profilo di Giovanni VIII Paleologo nella produzione artistica occidentale – qui sostanzialmente italiana tra il 1438 e il 1492 – con in *incipit* il *medium* che sta all’origine della fortuna della diffusione del ritratto dell’imperatore. L’appunto sulla tavola recita: “Piero della Franc. Monumentalisierung und Distanzierung. Dazu Gozzoli. Paleologus”, sottolineando da subito sia i principali artisti sui quali Warburg concentra l’analisi, sia il tema iconografico guida – il ritratto di Giovanni VIII Paleologo –, sia individuando i due poli semantici – monumentalizzazione e distanza – che orientano il montaggio.

La tavola presenta in apertura la medaglia all’antica di Giovanni VIII Paleologo che Pisanello esegue dopo il Concilio di Ferrara-Firenze del 1438-1439, ritraendo due volte il sovrano: nel *recto* di profilo con lo *skiadion* – il tradizionale copricapo bizantino – e la titolatura, e nel *verso* l’imperatore a cavallo con davanti a sé una croce. L’altra immagine incipitale è una riproduzione ottocentesca ad acquerello della *Battaglia di Costantino contro Massenzio* di Piero della Francesca ripresa da Johann Anton Ramboux. Nel secondo registro dall’alto compare un altro acquerello dell’artista tedesco dal ciclo di Arezzo di Piero: la *Battaglia dell’imperatore bizantino Eraclio contro il re persiano Cosroe II* (i due dipinti, realizzati attorno al 1843 sono oggi conservati alla Düsseldorfer Akademie). Accanto alla riproduzione dello scontro tra Eraclio e Cosroe II, Warburg inserisce una immagine fotografica (in cui è ben visibile nella ripresa l’angolo della parete sinistra e la cornice divisoria superiore) della *Battaglia di Costantino contro Massenzio* di Piero, dal ciclo aretino della Chiesa di San Francesco, che l’artista di Sansepolcro sviluppa durante un arco cronologico piuttosto ampio tra il 1447 e il 1466. Lo schema compositivo dei dipinti di Piero riprende le due battaglie in uno stile completamente diverso: concitato il primo, pacato e risolto il secondo. La *Battaglia di Costantino contro Massenzio* è presente nella tavola in due versioni diverse: Warburg ricorre al dispositivo della duplicazione che spesso si ritrova nelle tavole di Mnemosyne e che qui sovverte l’ordine cronologico: in alto – accanto alla medaglia di Pisanello da cui lo studioso deriva il riconoscimento del ritratto di Giovanni VIII Paleologo nel personaggio di Costantino – è la riproduzione della variante più recente a opera di Ramboux.



3 | Aby Warburg e collaboratori, Mnemosyne Atlas, Tavola 30 (1929).

Il tema del ritratto del penultimo imperatore romano - nelle due varianti: ritratto di profilo col capo coperto dallo *skiadion* nel *recto* e rappresentato a tutta figura a cavallo nel *verso* - occupa il lato destro della tavola con tre riproduzioni: le prime due, dalla *Cavalcata dei Magi* di Benozzo Gozzoli (dipinto tra il 1459 e il 1461 per la cappella di Palazzo Medici-Riccardi a

Firenze) celebrano la gloria della famiglia di Cosimo il Vecchio, principale regista della politica fiorentina, dipingendo nei tre Re Magi a cavallo il ritratto del nipote ed erede Lorenzo, l'imperatore Giovanni VIII e Giuseppe – patriarca di Costantinopoli (o forse Sigismondo di Lussemburgo, imperatore del sacro romano impero). Chiude la sezione una riproduzione dell'affresco con il *Ritrovamento e riconquista della Vera Croce* di Antoniazio Romano, realizzato attorno al 1492 nell'abside della chiesa di Santa Croce in Gerusalemme a Roma. Nella composizione, tra il gruppo che affolla la scena, si riconosce il nuovamente Giovanni VIII, questa volta non a cavallo e non a rappresentare se stesso, ma come figura di sovrano orientale, ormai tipizzata nel profilo del Paleologo e il suo cappello a punta (sulla fortuna dell'iconografia di Giovanni VIII Paleologo nella seconda metà del Quattrocento si vedano in Engramma Pedersoli 2001 e la Galleria delle immagini dedicata, Pedersoli [2001, 2007] 2013).

Dal ciclo delle *Storie della vera Croce* di Arezzo, Warburg include in Tavola 30 anche il *Sogno di Costantino*, che colloca nel montaggio a chiusa del lato sinistro, in dialogo sia con le scene di battaglia delle fasce superiori, sia con il tema presentato da Antoniazio Romano.

In Tavola 30 di Mnemosyne si trovano così a intrecciarsi il tema della fortuna iconografica del ritratto di Giovanni VIII Paleologo, a partire dal *medium* della medaglia pisanelliana fino alla sua riemersione come segno distintivo orientaleggiante, attraverso lo snodo tematico della *Battaglia di Costantino contro Massenzio* delle *Storie della Vera Croce* di Piero, che per prima qui ne veicola l'immagine: nelle insegne degli eserciti è esplicitata e auspicata la vittoria della cristianità sui Turchi di Maometto II (sulla datazione degli affreschi in relazione alla caduta di Costantinopoli rimando a Centanni, Pedersoli 2006). Warburg, accostando la medaglia alla versione ripresa da Ramboux, ne dichiara da subito la forza e la resistenza nella distanza temporale. La distanza è anche il tema del confronto tra lo stile monumentale di Piero e quello cortese di Benozzo Gozzoli, ma anche tra le due battaglie di Piero (una citata, l'altra evocata attraverso Ramboux) che si distinguono in forza del vuoto centrale che la croce provoca tra la figura di Costantino e l'esercito di Massenzio in fuga.



RAMBOUX' KOPIE DER FRESKEN VON PIERO DELLA FRANCESCA IN AREZZO



PIERO'S FRESKO DER KONSTANTINUSCHLACHT



PORTRAITS DES BYZANT. KAISERS GIOV. PALEOLOGUS / MEDAILLE VON DIDAKTOS NELLO



DER TRAUM DES KONSTANTIN - VON PIERO DELLA FRANCESCA



DER BYZANTINISCHE KAISER GIOV. PALEOLOGUS ALS EINER DER HEILIGEN KÖNIGE / (B. GOTTOLI) PAL. MEDICI, FLORENZ

4 | Ernst H. Gombrich e Otto Fein, *Geburtstagsatlas für Max M. Warburg*, Tavola 30 (1937).

Quando Gombrich si accinge a rivedere il montaggio di Tavola 30 per il *Geburtstagsatlas* [Fig. 4] è subito evidente – oltre che la presenza delle didascalie – la diversa collocazione delle immagini: in apertura non più la

medaglia, ma i due acquerelli di Ramboux accostati; nel secondo registro la ripresa in sequenza dell'affresco di Piero e quindi, accanto, la medaglia. Rimane nella stessa posizione la riproduzione del *Sogno di Costantino* mentre i due particolari dalla *Cavalcata dei Magi* sono spostati a chiudere il montaggio. Infine Gombrich elimina la riproduzione dell'affresco con le *Storie della Vera Croce* di Antoniazio Romano.

Nelle note accompagnatorie della tavola, si legge come Gombrich identifichi proprio nell'interpretazione iconologica in chiave anti-turca il tema prevalente del montaggio:

In Piero de la Francesca hat diese Umwelt ihre monumentale Gestaltung gefunden. Warburg hat nachgewiesen, dass seine berühmten Fresken der Konstantins-Schlacht in Arezzo eine gleichzeitige Wirklichkeit spiegeln und ein Appell an die Zeitgenossen sein wollen (Gombrich [1937] 2017).

In Piero della Francesca questo ambiente ha trovato la sua forma monumentale. Warburg ha dimostrato che i suoi famosi affreschi della Battaglia di Costantino ad Arezzo riflettono una realtà contemporanea e vogliono fare appello ai suoi contemporanei (Gombrich [1937] 2017).

Per Gombrich le copie di Ramboux risultano dunque utili non tanto come testimoni della fortuna del ritratto del Paleologo, ma perché meglio conservate rispetto agli originali di Piero e quindi più funzionali alla lettura delle iconografie e del contesto anti-turco che mostrano:

In Ramoux' [sic!] Kopien, die einen besseren Erhaltungszustand wiedergeben, wird deutlich, dass Piero in Konstantin, dem Beschuetzer der Christenheit, nach Tracht und Zuegen den byzantinischen Herrscher Johannes Paleologos dargestellt hat, der ve gebens [sic!] mit seinem Gefolge nach Ferrara und Florenz gekommen war, um die Kirchenspaltung zu ueberbruecken und so die gesamte abendlaendische Christenheit zum Kampf gegen die Tuerken aufzurufen, die Konstantinopel bedrohten (Gombrich [1937] 2017).

Nelle copie di Ramboux, che mostrano un migliore stato di conservazione, diventa chiaro che in Costantino, il protettore della cristianità, Piero ritraeva il governatore bizantino Giovanni Paleologo secondo i costumi e le

dinamiche che erano giunti a Ferrara e Firenze con il suo corteo per superare lo scisma della Chiesa e quindi chiamare tutta la cristianità occidentale per combattere i Turchi, che minacciavano a Costantinopoli (Gombrich [1937] 2017).

L'importanza della visita in Italia di Giovanni VIII si risolve per Gombrich nel contrasto tra l'immaginario cortese, profondamente colpito dalle ricche fogge esotiche degli abiti e la sobrietà delle scene di Piero:

In der fremden Kleidung dieser Griechen sah man die antike Tracht lebendig, wie ihre Bildung der begehrte Schlüssel zur antiken Bildung wurde. Auch Gozzolis Koenige aus dem Morgenland im Medici Palast, sind eine Erinnerung an Pracht und Buntheit ihres Aufzugs, aber waehrend dort die erzaehlerische Freude am modischen Detail ueberwiegt, strebt Piero zur Gestaltung der antiken Szenen von innen heraus (Gombrich [1937] 2017).

Nell'abbigliamento straniero di questi Greci, si vede l'antico costume vivo, poiché la loro cultura era divenuta l'ambita chiave dell'antica cultura. Anche i re d'Oriente in palazzo Medici sono un ricordo dello splendore e della vivacità della sua sfilata, ma mentre la gioia narrativa del dettaglio alla moda prevale, Piero si sforza di progettare le scene antiche dall'interno (Gombrich [1937] 2017).

Per Gombrich è quindi nell'esibizione autorevole del segno della croce che si risolve il montaggio, amplificata anche nella distanza che si crea tra i due eserciti di Costantino e Massenzio:

Nicht durch die antikische Gewaltgebaerde triumphierenden Ueberreitens siegt Konstantin Paleologus. Wie dem Schlafenden in der Stille der Nacht der Engel das heilige Zeichen nennt, unter dem er siegen wird, so scheint in der Schlacht vom Kreuze ein heiliger Schrecken auszugehen. Feierlich haelt es der Kaiser vor sich hin, kein Feind kommt ihm nah. Maxentius flieht jenseits des Flusses mit seinen asiatischen Bogenschuetzen, eine deutliche Anspielung darauf, wer gemeint ist. Und zwischen den Heeren betont die wunderbare Landschaft jene Distanz, die der ueberirdischen Wirkung des Kreuzes zukommt (Gombrich [1937] 2017).

Costantino Paleologo vince non attraverso l'antico gesto di violenza del cavalcare trionfante. Come al dormiente nel silenzio della notte l'angelo menziona il segno sacro sotto il quale vincerà, così nella battaglia della croce sembra emanare un santo terrore. L'imperatore lo tiene solennemente a sé, nessun nemico gli si avvicina. Massenzio fugge dall'altra parte del fiume con i suoi arcieri asiatici, una chiara allusione a chi si intende. E tra gli eserciti, il meraviglioso paesaggio enfatizza quella distanza che ottiene l'effetto soprannaturale della croce (Gombrich [1937] 2017).

La diversa collocazione delle immagini e l'eliminazione dell'opera di Antoniazzo Romano cambia in maniera sostanziale l'impaginazione della tavola. Il *focus* qui si concentra su uno solo dei temi indicati da Warburg nel montaggio destinato a Mnemosyne: Piero e la natura *monumentale* della sua pittura in contrasto con le tendenze più "alla moda" di Benozzo Gozzoli e la distanza che l'aura della croce proietta nelle sue composizioni. Del tutto eliminata è invece, nel montaggio di Gombrich, la riflessione che Warburg innesca sulla fortuna dell'immagine di Giovanni VIII Paleologo che, a partire dalla medaglia di Pisanello, viene poi a declinarsi secondo modalità che esulano dalla rappresentazione di Paleologo/Costantino, in contesti anche molto lontani geograficamente e cronologicamente.

Un confronto tra Geburtstagsatlas e Mnemosyne Atlas: Tavola 37

Simone Culotta

Può risultare utile mettere a confronto con la versione originale del Bilderatlas Mnemosyne la versione in 24 pannelli redatta da Ernst Gombrich con la supervisione (o meglio su incarico) di Gertrud Bing e Fritz Saxl nel 1937. Com'è noto, quando Warburg morì di attacco cardiaco, il 26 ottobre del 1929, l'impegno primario dei suoi collaboratori, prima di tutto di Gertrud Bing, era quello di completare e portare alla luce quella che era considerata la *summa* del lavoro del loro maestro. Gli anni successivi alla morte di Warburg furono però occupati dal trasferimento della biblioteca e di tutti i materiali fotografici a Londra. A partire dal 1936 Gombrich fu invitato ad assistere alla redazione di una possibile pubblicazione del *Nachlass*, un compito che però non portò mai a termine (Wedepohl 2015, 132). L'incarico fu alquanto complesso, specialmente a causa della grande quantità di *drafts*, *jottings*, frammenti di pensiero abbandonati da Warburg lungo la via (e questo fu problematico, secondo dichiarazioni dello stesso Gombrich, anche per la formulazione della *Intellectual Biography*):

A large proportion of [Warburg's] literary remains turned out to be drafts, jottings, formulations and fragments abandoned on the way to the finished work. [...] Many of the notes were in headline form, indicating certain images or examples which Warburg wanted to adduce, and many of them recurred again in kaleidoscopic fashion. The problem of how to edit such papers seemed to me formidable. Yet without their edition the collection of photographs which form the Atlas would also remain unintelligible and uninitiated (Gombrich in Wedepohl 2015, 135).

Questa rimarrà la preoccupazione principale di Gombrich e, evidentemente, anche la ragione per cui non verrà portato a termine il progetto di una pubblicazione della sua versione dell'Atlas: gli innumerevoli frammenti che formavano l'universo concettuale di Warburg non erano pubblicabili e l'Atlante era una naturale conseguenza di questi,

non poteva essere compreso altrimenti; dunque, neanche Mnemosyne sarebbe risultato “intellegibile” (Wedepohl 2015, 135):

After just four weeks of struggling through the opaque language of Warburg’s papers Gombrich concluded that the Bilderatlas was not publishable. [...] Despite his reservation, Gombrich continued his work on the edition of the Atlas, confident that ‘something’ would come out of it (Wedepohl 2015, 136-137).

La versione del cosiddetto *Geburtstagsatlas* esiste oggi in originale al Warburg Institute, restituito da Eric Warburg nel 1984, e in copia 1:1 al Warburg-Haus di Amburgo. È chiamato “Atlante del giorno del compleanno”, appunto perché fu confezionato come dono a Max Warburg, in occasione del suo settantesimo compleanno. Questa versione rimane dunque un adattamento privato, e probabilmente anche una bozza per una possibile idea editoriale.



5 | Wilhelm Testorp, *Bilderatlas zur Einführung in die Kunstgeschichte*, Esslingen 1909.

Già dal primo sguardo si intuisce che il *Geburtstagsatlas* è composto secondo un metodo di visualizzazione che differisce in modo sostanziale dalla versione di Warburg. La spaziatura fra un’immagine e l’altra, ma anche l’ordine simmetrico con cui le varie immagini e didascalie vengono organizzate, è il risultato di una vera e propria deformazione concettuale operata autonomamente da Gombrich. Per altro non si può escludere che il nuovo arrangiamento essendo stato eseguito su incarico (e con tutta probabilità sotto la supervisione) di Gertrud Bing, possa rispecchiare qualcosa delle impostazioni originalmente decise per l’impaginazione finale dell’opera, delle quali abbiamo perso notizia essendosi conservate

soltanto le lastre fotografiche dello stato provvisorio del lavoro, datato al 1929.

Non è escluso che l'impaginazione definitiva dell'edizione dell'Atlante prevedesse, ad esempio, un layout simile a quello proposto da Gombrich: sfondo bianco, titoli per ogni tavola e didascalie sotto ogni immagine/ gruppo di immagini. È noto, infatti, che la versione con immagini montate su tessuto nero, preferita da Saxl, non era considerata definitiva dallo stesso Warburg (Wedepohl 2015, 138-139). Del resto l'impaginazione era anche suggerita dal formato editoriale corrente, dal momento che dagli inizi del '900 erano già in circolazione vari *Bilderatlanten*, come quello di Wilhelm Testorp del 1909 (al tempo frequentemente utilizzati nelle scuole) [Fig. 5].

Fin dalle prime righe introduttive della versione del 1937, Gombrich focalizza l'attenzione sull'opera di Kant, studiata da Warburg, "Was Heisst sich im Denken orientieren?", del 1786, in cui viene trattato l'argomento della relazione dell'individuo con l'ambiente circostante:

Der Begriff Orientierung hat für Warburg im Anschluss an Kants Aufsatz "Was heisst sich im Denken orientieren?" sehr allgemeinen Charakter. Er ist ihm der Überbegriff für jede bewusste Beziehungnahme [sic!] des Menschen als eines Individuums mit der Umwelt im engeren oder weiteren Sinn. Erst dadurch, dass der Mensch eine Umwelt durch Zeichensetzung konstituiert – vermag er sein Ich von diesem "nicht Ich" zu distanzieren (Gombrich [1937] 2017).

Con l'invenzione della tecnica l'uomo ha creato un filtro di separazione tra se stesso e quello che lo circonda; ciò consente una padronanza su cose e oggetti che costituiscono il suo ambiente, contribuendo in modo essenziale alla formazione della consapevolezza di sé. Il processo di separazione della coscienza dall'ambiente permette di acquisire la distanza necessaria all'orientamento:

"Denkraum" nennt Warburg diese gewonnene Distanz zur Umwelt, Denkraumschöpfung den konstituierenden Akt jeder ontogenetischen und phylogenetischen Entwicklung (Gombrich [1937] 2017).

Lo spazio generato da questa separazione viene chiamato da Warburg *Denkraum*, spazio per il pensiero (sul *Denkraum* come "spaziatura del pensiero" v. Centanni 2010; sulla relazione tra *Denkraum* e *Zwischenraum*

v. Cirlot 2017). Gombrich interpreta questo “processo di presa di distanza” come “principio agente essenziale e la finalità sia della filogenesi che dell’ontogenesi”, nel senso di un “conseguimento della distanza rispetto al mondo circostante”.



6 | Aby Warburg e collaboratori, Mnemosyne Atlas, Tavola 42 (1929).



GRABLEGUNG, GEMÄLDE VON COSIMO TURA



BEWEINUNG CHRISTI, FLORENTIN, ZEICHNUNG VON 1490



GRABLEGUNG, RELIEF VON BONAVALDO



BEWEINUNG, KANTZEL VON BONAFELLO IN SIORENZO IN FLORENZ



(IOHANN) BEWEINUNG CHRISTI, FLORENTINISCHES RELIEF 15. JAHRT.



GRABMAL DER FRANCESCA TORNABUONI, VON VERROCCHIO



GRABMAL DES FRANCESCO JASSETTI, VON GIULIANO DA SANGALLO



KREUZIGUNG, RELIEF VON DERTOLDO DI GIOVANNI



GRABLEGUNG, KUPFERSTICH VON MANTegna



GRABLEGUNG, WAND-GEWÄLDE VON SIGNORELLI



GRABLEGUNG, ZEICHNUNG VON RAFFAEL



MEMENTO MORI, GEMÄLDE VON CARPACCIO

7 | Ernst H. Gombrich e Otto Fein, *Geburtstagsatlas für Max M. Warburg*, Tavola 42 (1937).

Anche nell'impaginazione della sua versione dell'Atlante, Gombrich riflette il pregiudizio di un Warburg psicologicamente frammentario, inintelligibile se non viene riordinato nelle sue idee come nei suoi montaggi. La versione

a sfondo bianco di Gombrich viene infatti depurata, ad esempio, dei ritagli di giornale, e le immagini vengono re-impostate secondo misure e proporzioni controllate. In alcuni casi, come in Tavola 42, viene posto l'accento sulla *Pietà* di Cosmè Tura (la lunetta del Polittico Roverella in San Giorgio a Ferrara, ora al Musée du Louvre), opera che si impone come gerarchicamente sovrastante le altre: ma così la *ratio* compositiva della stessa tavola, come registrata nella versione warburghiana fotografata nel 1929, viene completamente tradita [Figg. 6 e 7].

L'impressione generale è che le tavole warburghiane si presentano a Gombrich come brandelli di un tessuto essenzialmente mal costruito, mancante di connessioni logiche necessarie alla lettura:

Gombrich remained unconvinced that Warburg had defeated his anxieties after five years in clinics and assumed that he was not in fact healed when he was discharged from Ludwig Binswanger's sanatorium in 1924 (Wedepohl 2015, 136).

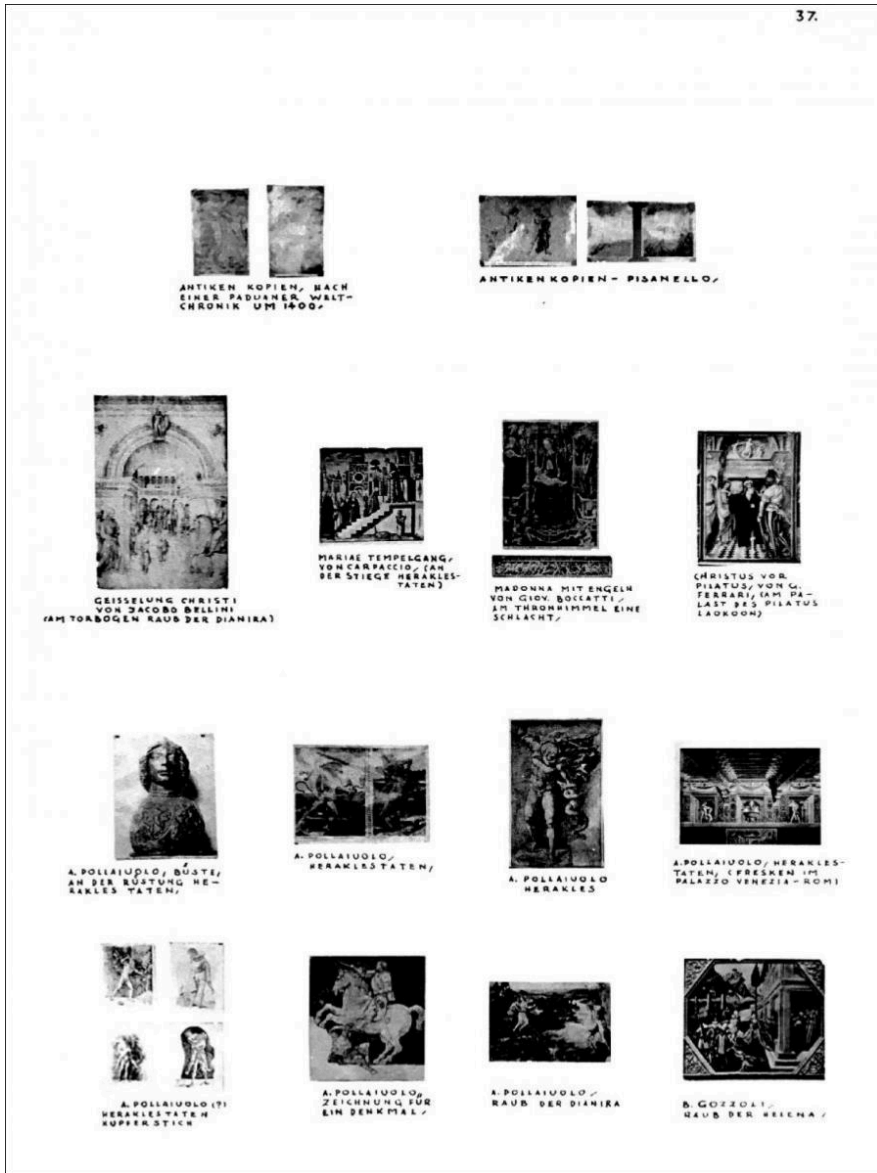
Il tipo di collocazione nello spazio scelto da Warburg, la relazione spesso 'obliqua' fra i dati raccolti, appare a Gombrich la prova di un difetto fondamentale di controllo dei dati nel procedimento di indagine storica dello studioso amburghese. Questo è evidente ad esempio se si osserva la versione che Gombrich propone di Tavola 37, nella quale lo spazio viene completamente stravolto e semplificato, tanto da rendere il montaggio del 1937 quasi irriconoscibile rispetto all'originale.

Nella versione semplificata viene elaborata una forma sequenziale e lineare, essenzialmente organizzata su registri orizzontali, da sinistra a destra, e a sviluppo verticale, dall'alto verso il basso. La versione di Warburg si lascia leggere per insiemi, intersecati l'uno con l'altro, che presentano le intrecciate irruzioni dell'antico nei contesti di diverse città rinascimentali (Venezia, Perugia, Firenze, Roma) [Fig. 8]; nella versione di Gombrich gli insiemi risultano ridotti a tre gruppi, ciascuno costituito da quattro immagini e introdotto dalla riproduzione dei modelli tratti dagli antichi sarcofagi. Nella prima riga, troviamo le opere di Jacopo Bellini, Vittore Carpaccio, Giovanni Boccato e Gaudenzio Ferrari, una ciascuno. La seconda e la terza fila sono occupate dalla figura di Eracle del Pollaiuolo e dal suo Ratto di Deianira; in fondo troviamo il Ratto di Elena di Gozzoli.

Mancano le opere della Scuola di Mantegna, dello stesso Mantegna, di Lorenzo Costa (che vengono però menzionati nel commento esplicativo allegato alla tavola) [Fig. 9].



8 | Aby Warburg e collaboratori, Mnemosyne Atlas, Tavola 37 (1929).



9 | Ernst H. Gombrich e Otto Fein, *Geburtstagsatlas für Max M. Warburg*, Tavola 37 (1937).

Nel montaggio di Gombrich il tema di Tavola 37 che negli appunti di Warburg e collaboratori è enunciato come "Eindringen der Antike als Plastik. Archäologische Zeichnung" ("Irruzione dell'antico come scultura.

Disegno archeologico”; v. Tavola 37 nell’edizione di Mnemosyne Atlas in Engramma) non risulta soppresso, ma è presentato come depurato della sua complessità.

Leggendo, anche per campioni, la versione di Gombrich si comprende come una traduzione troppo controllata, troppo ordinata di Mnemosyne di fatto finisce per dissipare le sfumature di senso e disarticolare la scrittura “politetica” dell’Atlante (così Settis 2012) che è non solo elemento di fascino labirintico di Mnemosyne, ma anche un elemento costitutivo importante del dispositivo euristico che il Bilderatlas presenta. Discrepanze e suture formalmente e concettualmente ‘sporche’ fra le immagini, che indicano le fratture dell’indagine, la ramificazione dei sentieri di un metodo a cui Warburg voleva dare, fra gli altri, il nome di “psicologia della storia”.

Bibliografia

Agosti, Farinella 1984

G. Agosti, V. Farinella, *Calore del marmo. Pratica e tipologia delle deduzioni iconografiche*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, vol. I, *L'uso dei classici*, a c. di S. Settis, Torino 1984, 373-444.

Centanni 2010

M. Centanni, *Passagenwerke per Mnemosyne: montaggio di immagini e spaziature del pensiero*, "Aisthesis" II/2 (2010), 15-30.

Centanni, Pedersoli 2006

M. Centanni, A. Pedersoli, *Costantino (XI) contro Maometto (II) a Ponte Milvio. Nota sulla cronologia della Battaglia di Costantino e Massenzio di Piero della Francesca*, "La Rivista di Engramma" 52 (novembre 2006).

Cirlot 2017

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).

Culotta 2016

S. Culotta, *Teche dialettiche. Un dispositivo per l'esposizione*, tesi di laurea magistrale, Università Iuav di Venezia, a.a. 2015-2016.

De Laude 2015

S. De Laude, *Aby Warburg, Die römische Antike in der Werkstatt Ghirlandaios. Traccia della conferenza alla Biblioteca Hertziana di Roma (19 gennaio 1929), con una Nota al testo*, "La Rivista di Engramma" 119 (settembre 2014).

Gombrich [1937] 2017

E.H. Gombrich, *Geburtstagsatlas für Max M. Warburg (5 June 1937)*, v. la pagina web The Warburg Institute Archive; una prima edizione digitale a c. del Seminario Mnemosyne, coordinato da M. Centanni, A. Fressola, M. Ghelardi, "La Rivista di Engramma" 151 (novembre/dicembre 2017).

Huizinga 1933

J. Huizinga, *Een cultuurwetenschappelijk laboratorium*, "De Gids" 97 (1933), 363-367.

Mazzucco 2011

K. Mazzucco, *The work of Ernst H. Gombrich on the Aby M. Warburg fragments*, "Journal of Art Historiography" 5 (2011).

Mazzucco 2013

K. Mazzucco, *Images on the Move: Some Notes on the Bibliothek Warburg Bildersammlung (Hamburg) and the Warburg Institute Photographic Collection (London)*, "Art Libraries Journal" 38/4 (2013).

Pedersoli 2001

A. Pedersoli, *Giovanni VIII Paleologo: un imperatore e il suo ritratto. Profili e suggestioni, potenza e fortuna di un'immagine*, "La Rivista di Engramma" 9 (giugno 2001).

Pedersoli [2001, 2007] 2013

A. Pedersoli, *Galleria delle immagini di Giovanni VIII Paleologo: un aggiornamento*, "La Rivista di Engramma" 104 (marzo 2013).

Settis 2012

S. Settis, *Aby Warburg, il demone della forma. Antropologia, storia*, "La Rivista di Engramma" 100 (settembre/ottobre 2012).

Wedepohl 2015

C. Wedepohl, *Critical Detachment: Ernst Gombrich as Interpreter of Aby Warburg*, in U. Fleckner, P. Mack (eds.), *The Afterlife of the Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg. The Emigration and the Early Years of the Warburg Institute in London, Vorträge aus dem Warburg-Haus*, Hamburg, Bd. 12, Berlin 2015, 131-164.

English abstract

Since the bibliographic survey carried out for a study of the *Geburtstagsatlas* composed by Ernst H. Gombrich for Max Warburg in 1937 (see in this issue of Engramma, A first digital edition of the *Geburtstagsatlas* materials), no important contributions have come to light that compare the compositional rationale of the plates that Gombrich proposed in his selection for the "Birthday Atlas" with the panels of the prototype by Warburg and his collaborators (Mnemosyne Atlas 1929). In recent years, several essays have marginally touched on the subject from the point of view of the state of the materials of the Atlas, the relationship between Gombrich and Warburg, and the context of Gombrich being commissioned for the *Geburtstagsatlas*.

By selecting targeted papers, which contain methodologically valuable information and notations on the relationship between Gombrich's version of the Atlas and Warburg's, we have collected and here suggest three exercises in comparing and reading the panels: a paper by Salvatore Settis on the history and compositional criteria of the Bilderatlas with a particular focus on Panel 7, which the scholar took as the starting point to reflect on the polythetic series of Warburg's method (completely neglected in Gombrich's version); Alessandra Pedersoli's reading of the two versions of Panel 30; Simone Culotta's presentation of the "Birthday Atlas", and in particular, the comparison of the two different versions of Panel 37. These three readings constitute a first contribution for a systematic comparison between the 24 panels of Gombrich's version (1937), and the 63 panels of the Bilderatlas by Warburg & collaborators (1929).

Zwischenraum/Denkraum

Oscillazioni terminologiche nelle Introduzioni all'Atlante di Aby Warburg (1929) e Ernst Gombrich (1937)

Victoria Cirlot

Il confronto tra l'Introduzione al *Mnemosyne Atlas* scritta da Aby Warburg tra il 27 maggio e il 4 luglio 1929 (Warburg 2012a, Warburg [1929] 2016) e l'Introduzione che Ernst Gombrich scrive nel 1937 per il *Geburtstagsatlas für Max M. Warburg* (Gombrich [1937] 2017), realizzato in occasione del settantesimo compleanno di Max Warburg il 5 giugno 1937, e per questo così chiamato, nato come tentativo di recuperare il grande progetto incompiuto del fratello improvvisamente deceduto (26 ottobre 1929), permette di ravvisare notevoli differenze sia rispetto la disposizione delle immagini nei pannelli, sia riguardo gli stessi testi. Il grande interesse per lo scritto di Gombrich risiede nel fatto che si tratta di una lettura e di una interpretazione dell'opera warburghiana, esito di intensi e approfonditi studi presso il Warburg Institute, dove Gombrich lavorava come ricercatore dal gennaio 1936. Costituisce inoltre una prima tappa verso la costruzione della sua celebre *Aby Warburg: An Intellectual Biography* pubblicata nel 1970 (Wedepohl 2015).

L'intenzione non è di addentrarsi qui nei complessi sentieri dell'interpretazione di Gombrich, quanto di concentrarsi nell'impiego dei concetti di *Zwischenraum* (spazio 'tra') e *Denkraum* (spazio del pensiero) da parte di Warburg, e la loro risonanza nel testo del giovane ricercatore. Comincio rilevando che Gombrich non ricorre al termine *Zwischenraum* che, al contrario, domina tutta la prima parte dell'Introduzione di Warburg, per utilizzare solo il termine *Denkraum*, frequente nell'opera warburghiana. Se questo termine, *Zwischenraum*, ha attirato profondamente la mia attenzione, è per il luogo di rilievo assegnatogli dal pensiero e dalla creazione artistica del XX secolo, a partire da Claude Lévi-Strauss che ha voluto evidenziare la coincidenza in quello spazio da parte di Max Ernst, Merleau-Ponty e Henry Corbin (Lévi-Strauss 1983, 327-331;

Cirlot 2010, 63-83), così come hanno poi sottolineato lo stesso Max Ernst e André Breton (Ernst [1934] 1970, 232; Breton [1933] 2008, 471). L'identificazione del concetto di *Zwischenraum* come *al-'âlam al-khayâlî al-mithâli* o *barzakh* nel pensiero iraniano, e come *mundus archetypus imaginalis* nell'espressione di Corbin, vale a dire il mondo intermedio, o intervallo, tra il sensibile e l'intelligibile, tra il corporeo e lo spirituale (Corbin 1960, 128-142), è motivazione sufficiente per soffermarsi sul significato del termine nell'opera di Warburg, e sulla sua rimozione nello scritto di Gombrich.

***Zwischenraum* nell'Introduzione al Mnemosyne Atlas di Aby Warburg**

Il termine *Zwischenraum* appare già nelle prime righe dell'Introduzione all'Atlante:

Bewusstes Distanzschaffen zwischen sich und der Aussenwelt darf man wohl als Grundakt menschlicher Zivilisation bezeichnen; dieser *Zwischenraum* das Substrat künstlerischer Gestaltung, so sind die Vorbedingungen erfüllt, dass dieses Distanzbewusstsein zu einer sozialen Dauerfunktion werden kann die durch den Rhythmus vom Einschwingen in die Materie und Ausschwingen zur Sophrosyne jenen Kreislauf zwischen bildhafter und zeichenmässiger Kosmologik bedeutet, deren Zulänglichkeit oder Versagen als orientierendes geistiges Instrument eben das Schicksal der menschlichen Kultur bedeutet [A1] (Warburg [1929] 2016).

Si può probabilmente designare quale atto fondativo della civilizzazione umana la creazione di una distanza consapevole tra sé e il mondo esterno. Se questo spazio intermedio [è] il substrato della creazione artistica, allora sono pienamente soddisfatte le premesse grazie alle quali la consapevolezza di questa distanza può diventare una funzione sociale duratura. Il destino della civiltà umana è segnato dall'adeguatezza o dal fallimento dello strumento spirituale di orientamento, grazie al ritmo dell'accordo tra la materia e l'oscillazione verso Sophrosyne, dal ciclo tra cosmologia delle immagini e quella dei Segni [A1] (Warburg [1929] 2016).

Lo spazio intermedio è inteso come il risultato di una creazione cosciente da parte dell'uomo, che necessita di una distanza tra sé e il mondo circostante. Warburg solleva la possibilità che questo spazio costituisca il substrato per la creazione artistica, e a partire da qui concepisce che

questa distanza può diventare una funzione sociale duratura, per concludere la prima sezione della sua Introduzione all'Atlante [A1] – la numerazione dei paragrafi è di Ernst Gombrich – con una polarità che si propone come “ritmo dell'accordo tra la materia e l'oscillazione verso Sophrosyne” (*Einschwingen in die Materie und Ausschwingen zur Sophrosyne*), come “ciclo tra cosmologia delle immagini e quella dei segni” (*jenen Kreislauf zwischen bildhafter und zeichenmässiger Kosmologik*). Il successo o il fallimento dipende dallo “strumento spirituale di orientamento” (*orientierendes geistiges Instrument*) (Warburg 2012b, 52). La prima domanda da porsi è: da quando il concetto di *Zwischenraum* compare nell'opera di Warburg?

È generalmente accettato che il grande antecedente dell'*Einleitung* all'Atlas – e la prima concretizzazione del progetto Mnemosyne, che occupò il pensiero di Warburg almeno a partire dal suo ritorno da Kreuzlingen nel 1924 – fu la famosa conferenza alla Biblioteca Hertziana di Roma il 19 gennaio del 1929 (Warburg [1929] 2014). Guardando ai materiali rimasti della conferenza non risulta che in quell'occasione Warburg abbia fatto ricorso al concetto di *Zwischenraum*. Nel *Diario Romano*, in cui alcuni giorni dopo, Aby Warburg scambia con Gertrud Bing impressioni sull'effetto provocato dalla conferenza all'Hertziana, così come sulle sue ripercussioni rispetto l'avanzamento del progetto dell'Atlante, la collaboratrice di Warburg appunta:

Il testo dell'Atlante è stato reso possibile dall'introduzione della conferenza, ma se vuole diventare una introduzione metodologica a tutta l'opera, essa dovrà essere ancora notevolmente ampliata. Così, ad esempio, riguardo al concetto psicologico della polarità come principio euristico, sarà necessario aggiungere una discussione sull'idea di mutamento tra presa di distanza e incorporamento (*Einverleibung*).

G. Bing, 28 gennaio 1929 (Warburg, Bing [1928-1929] 2005, 45-46).

Il concetto di *Zwischenraum* potrebbe essere uno degli elementi di quella dimensione teorica di cui mancava la conferenza dell'Hertziana e che invece l'Introduzione all'Atlante richiedeva; infatti, secondo Bing, è necessario “aggiungere una discussione sull'idea di mutamento tra presa di distanza e incorporamento”, ed è proprio “la presa di distanza” ciò a cui il termine fa riferimento, almeno in una delle sue accezioni. Il ruolo

fondamentale svolto dal termine nell'Introduzione all'Atlante risulta evidente dal momento che domina l'intera prima sezione [A], in cui ricorrono più volte la preposizione *zwischen* (tra) e lo stesso termine *Zwischenraum*:

Um die kritischen Phasen im Verlauf dieses Prozesses durchschauen zu können, hat man sich des Hilfsmittels der Erkenntnis von der polaren Funktion der künstlerischen Gestaltung *zwischen* einschwingender Phantasie und ausschwingender Vernunft noch nicht im vollen Umfang der durch ihre Dokumente bildhaften Gestaltens möglichen Urkundendeutung bedient. *Zwischen* imaginärem Zugreifen und begrifflicher Schau steht das hantierende Abtasten des Objekts mit darauf erfolgreicher plastischer oder malerischer Spiegelung, die man den künstlerischen Akt nennt [A3] (Warburg [1929] 2016).

Per penetrare le fasi critiche di un simile processo non ci si è ancora serviti a sufficienza della conoscenza delle testimonianze della creazione figurativa. Esse ci permettono di comprendere la funzione polare dell'atto artistico, che oscilla tra un'immaginazione tendenzialmente identificata con l'oggetto, e una razionalità che cerca invece di distanziarsene. Quello che chiamiamo atto artistico non è dunque altro che una manipolazione tattile dell'oggetto, che ha il fine di rispecchiarlo plasticamente o pittoricamente – atto equidistante sia dalla comprensione per via immaginativa, sia dalla contemplazione concettuale [A3] (Warburg [1929] 2016).

Immaginazione e razionalità (*Phantasie und Vernunft*) sostituiscono qui 'materia' e 'Sophrosyne' della prima sezione [A1] nella misura in cui condividono con essi l'immersione (*Einschwingen*) e l'oscillazione (*Ausschwingen*), sostantivi che appaiono in questo paragrafo come aggettivi (*einschwingender Phantasie und ausschwingender Vernunft*). Ma soprattutto si tratta di situare l'atto artistico in uno spazio che è appunto un "tra" (*zwischen*), che si ripete qualche riga più sotto: "tra" la comprensione per via immaginativa e la contemplazione concettuale (*zwischen imaginärem Zugreifen und begrifflicher Schau*). La distanza fra *zugreifen* (afferrare, cogliere), puramente sensoriale, e il *begrifflich* intellettuale che accompagna la contemplazione (*Schau*), gioca con la condivisione dei termini della stessa radice (*griff/greif*), e costituisce una delle contrapposizioni caratteristiche della lingua e dello stile di Warburg.

Questa terza sezione, secondo la numerazione di Gombrich, potrebbe essere giustapposta alla prima, insistendo sull'atto creativo e cercando nuovi modi di descriverlo. Entrambe le sezioni mostrano la relazione tra la polarità e la creazione dello spazio: il "tra" di questo spazio è determinato dalla polarità e dall'oscillazione da un polo all'altro. Il passaggio si conclude dando campo di nuovo al concetto di *Zwischenraum*, annunciato dalla ripetizione della preposizione *zwischen*:

Diese Doppelheit *zwischen* antichaotischer Funktion, die man so bezeichnen kann, weil die kunstwerkliche Gestalt das Eine auswählend umrissklar herausstellt, und der augenmässig vom Beschauer erforderten, kulturell erheischten Hingabe an das geschaffene Idolon schaffen jene Verlegenheiten des geistigen Menschen, die das eigentliche Objekt einer Kulturwissenschaft bilden müssten, die sich illustrierte psychologische Geschichte des *Zwischenraums zwischen* Antrieb und Handlung zum Gegenstand erwählt hätte [A3] (Warburg [1929] 2016).

Questa duplicità che si istituisce tra una funzione anti-caotica – così potremmo dire, dato che l'opera d'arte definisce nettamente il contorno dell'oggetto scegliendone uno unico – e la pretesa di far accettare allo spettatore il culto dell'idolo che gli viene posto di fronte, crea quel disagio all'uomo spirituale che dovrebbe rappresentare l'oggetto proprio di una scienza della cultura che sia una storia psicologica illustrata – una storia capace di mostrare la distanza tra l'impulso e l'azione verso l'oggetto [A3] (Warburg [1929] 2016).

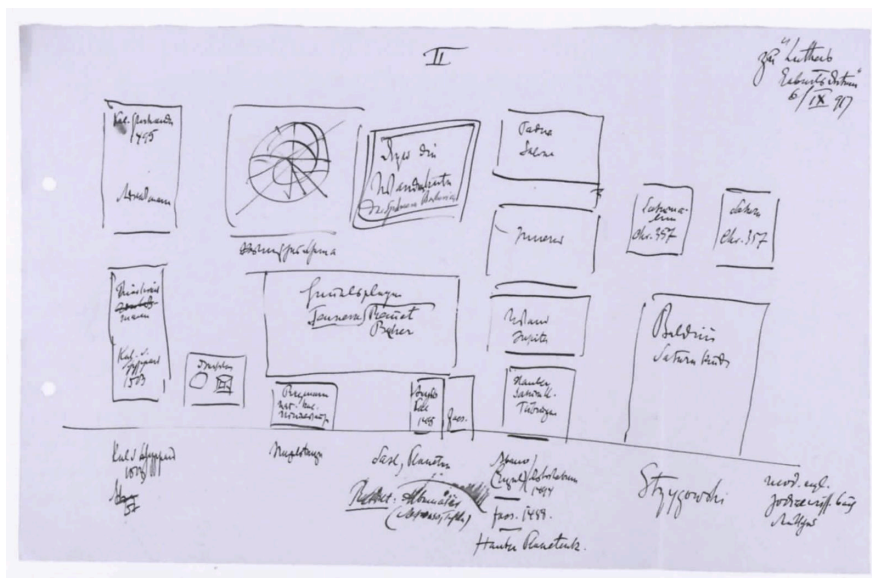
Alla duplicità (*Doppelheit*) tra (*zwischen*) la funzione anti-caotica e l'idolo creato (*geschaffene Idolon*), corrisponde lo spazio intermedio (*Zwischenraum*) che separa l'impulso (*Antrieb*) dall'azione verso l'oggetto (*Handlung zum Gegenstand*). Ma in queste due sezioni [A1] e [A3] dove, come abbiamo visto, prevale il termine *Zwischenraum*, ripetuto due volte e che risuona nella reiterazione della preposizione *zwischen* (quattro volte), Warburg introduce l'altro concetto che sembra un suo sinonimo, *Denkraum*:

Dem *zwischen* religiöser und mathematischer Weltanschauung schwankenden künstlerischen Menschen kommt das Gedächtnis sowohl der Kollektivpersönlichkeit wie des Individuums in einer eigentümlichen Weise

zur Hilfe: nicht ohne weiteres *Denkraum* schaffend, wohl aber an den Grenzpolen des psychischen Verhaltens die Tendenz zur ruhigen Schau oder orgiastischen Hingabe verstärkend. Es setzt die unverlierbare Erbmasse mnemisch ein, aber nicht mit primär schützender Tendenz, sondern es greift die volle Wucht der leidenschaftlich-phobischen, im religiösen Mysterium erschütterten gläubigen Persönlichkeit im Kunstwerk mitstilbildend ein, wie andererseits aufzeichnende Wissenschaft des rhythmische Gefüge behält und weitergibt, in dem die Monstra der Phantasie zu zukunftsbestimmenden Lebensführern werden [A2] (Warburg [1929] 2016).

La memoria, sia collettiva sia individuale, viene dunque in aiuto, in modo del tutto peculiare, all'uomo-artista che oscilla tra una concezione religiosa e una matematica del mondo. Essa non solo crea spazio al pensiero, ma rafforza i due poli-limite dell'atteggiamento psichico: la quieta contemplazione e l'abbandono orgiastico. Anzi, utilizza l'eredità inalienabile delle impressioni fobiche in modo mnemico. In tal senso, la memoria non tende a un orientamento protettivo, ma cerca invece di accogliere tutto l'impeto della personalità passionale-fobica, scossa dai misteri religiosi, per creare uno stile artistico. Per parte sua la scienza descrittiva conserva e trasmette le strutture ritmiche nelle quali i *monstra* della fantasia diventano le guide vitali decisive per il futuro [A2] (Warburg [1929] 2016).

L'oscillazione tra l'uno e l'altro polo, tra la concezione religiosa e quella matematica del mondo (*religiöser und mathematischer Weltanschauung*), tra la quieta contemplazione (*ruhigen Schau*) e l'abbandono orgiastico (*orgiastischen Hingabe*), crea lo spazio del pensiero (*Denkraum*), in altre parole, lo spazio intermedio. È la memoria (*Gedächtnis*) che crea questo spazio, rafforzando inoltre i due poli al loro limite estremo. Warburg prosegue parlando della de-demonizzazione delle impressioni fobiche ereditarie (*Entdämonisierung der phobisch geprägten Eindruckserbmasse*), per concludere dichiarando che l'intento del Mnemosyne Atlas non è altro che quello di captare questo processo definito "come il tentativo di incorporare valori espressivi pre-coniati, al fine di rappresentare la vita in movimento". Termina così la prima parte dell'Introduzione in cui sono esposte le premesse teoriche alla base del progetto. Come abbiamo visto Warburg opera per blocchi, come ben comprese Gombrich che numerò e articolò il testo, e come si evince da alcuni schemi preparatori delle sue conferenze [Fig. 1].



1| Aby Warburg, schema preparatorio per la conferenza "L'astrologia orientalizzante" (settembre 1926).

I cinque blocchi iniziali [A1-A5] mostrano intime relazioni tra loro a carattere ripetitivo alternato: [A1] e [A3], in cui domina il concetto di *Zwischenraum* e la preposizione *zwischen*; [A2] e [A4], dove risuona ancora *zwischen* creando un nesso con il blocco precedente, e in cui è introdotto il secondo concetto, il *Denkraum*, relazionato alla memoria (*Gedächtnis*), per giungere alla conclusione [A5] dove sono rivelati gli obiettivi dell'Atlante. È una costruzione in cui dal punto di vista sintattico governa la paratassi, e dal punto di vista semantico e fonetico l'attenzione alla parola e alle sue derivazioni, sulle quali poggia gran parte della coerenza dell'esposizione.

Georges Didi-Huberman si è occupato dello stile warburghiano facendo riferimento al saggio dello psichiatra di Warburg a Kreuzlingen, Ludwig Binswanger, *Über Ideenflucht*. Lo stile corrisponde a quel modo di pensare chiamato "fuga delle idee":

[...] una 'prolissità linguistica' che usa e abusa della 'compressione' o della concisione delle formule; un gusto sfrenato per le serie in cui abbondano le rime, le assonanze, le similitudini tra le parole [...] il carattere ludico, a volte

poetico, dei giochi di parole, anzi delle 'parole magniloquenti' pronunciate come profezie (Didi-Huberman [2002] 2013, 433).

Evidenzia inoltre l'intensa attività di scrittura di Warburg negli anni 1927-1929, attestata dai manoscritti ancora inediti con titoli sufficienti "a far capire che Warburg desiderava accompagnare *Mnemosyne*, non a una *storia* delle 'influenze dell'Antichità' bensì a un'elaborazione teorica della *memoria* delle immagini e dei simboli a partire dai suoi fenomeni di *sopravvivenze...*" (Didi-Huberman [2002] 2013, 427-428). Didi-Huberman prosegue notando che in questi scritti Warburg si dedica, erraticamente, ma instancabilmente, "a un'esperienza teorica – prova e sperimentazione insieme – che trova la sua coerenza nello stile stesso del suo esporsi". Nota anche un altro elemento che ritengo estremamente importante: il carattere visivo della scrittura warburghiana, riconoscendo che "le idee sono disposte sui fogli bianchi come le immagini sugli schermi neri di *Mnemosyne*: in mucchi animati, in costellazioni, in pacchetti che esplodono" (Didi-Huberman [2002] 2013, 428).

In effetti, questa prima parte dell'Introduzione potrebbe essere risolta in tre pagine disposte orizzontalmente [A1, A2, A3] e tra esse risalterebbero contrasti, similitudini, differenze; sotto, a completare il quadro, i due paragrafi conclusivi [A4, A5]. Emerge pertanto la somiglianza dei due termini *Zwischenraum/Denkraum* e, soprattutto, la luminosità di uno di essi, *Zwischenraum*, rafforzata dalla sonorità che si rifrange nella ripetizione della preposizione.

Il termine *Denkraum* era già apparso in altri scritti warburghiani (Nicastro 2016), in particolare nel *Schlangenritual*, il testo della celebre conferenza tenuta alla clinica Bellevue il 21 aprile 1923, che segnò il principio della guarigione di Aby Warburg (Seminario *Mnemosyne* 2017, 4-37). Alla fine di questo testo si legge:

Durch sie zerstört die Kultur des Maschinenzeitalters das, was sich die aus dem Mythos erwachsene Naturwissenschaft mühsam errang, den *Andachtsraum*, der sich in den *Denkraum* verwandelte.

Der moderne Prometheus und der moderne Ikarus, Franklin und die Gebrüder Wright, die das lenkbare Luftschiff erfunden haben, sind eben jene verhängnisvollen Ferngefühl Zerstörer, die den Erdball wieder ins Chaos

zurückzuführen drohen. Telegramm und Telefon zerstören den Kosmos. Das mythische und das symbolische Denken schaffen im Kampf um die vergeistigte Anknüpfung zwischen Mensch und Umwelt den Raum als *Andachtsraum oder Denkraum*, den die elektrische Augenblicksverknüpfungen mordet (Warburg [1923] 1988, 59).

La civiltà delle macchine distrugge ciò che la scienza naturale, derivata dal mito, aveva faticosamente conquistato: lo spazio per la preghiera, poi trasformatosi in spazio per il pensiero. Il moderno Prometeo e il moderno Icaro, Franklin e i fratelli Wright, inventori dell'aeroplano: sono loro quei funesti distruttori del senso di distanza che minacciano di far ripiombare il mondo nel caos. Il telegrafo e il telefono distruggono il cosmo. Il pensiero mitico e il pensiero simbolico, nel loro stesso sforzo per spiritualizzare il rapporto fra l'uomo e il mondo circostante, creano lo spazio per la preghiera o per il pensiero, che il contatto elettrico istantaneo uccide (Warburg [1923] 1998, 65-66).

Nel *Rituale del Serpente*, *Denkraum* è associato a *Andachtsraum* e appare come lo spazio conquistato dalla cultura del mito e dal pensiero simbolico, distrutto dalla cultura della macchina che finisce col sacrificare il sentimento della distanza all'immediatezza o alla connessione fugace. Il telegrafo e il telefono divengono agli occhi di Warburg gli emblemi della distruzione dello spazio del pensiero e della contemplazione, o come dirà sei anni dopo, dello spazio intermedio senza il quale la civiltà non può esistere.

***Denkraum* nel *Geburtstagsatlas* di Ernst Gombrich**

L'Introduzione di Ernst Gombrich per il *Geburtstagsatlas für Max M. Warburg* (5 giugno 1937), *Zur Mnemosyne. Zur Erkenntnistheorie und Praxis der Symbolsetzung* (Gombrich [1937] 2017) è il risultato del lavoro dello studioso presso il Warburg Institute, durato almeno un anno, a partire dal gennaio del 1936, in cui poté familiarizzare non solo con gli scritti pubblicati di Warburg, ma anche con la vasta documentazione conservata (documenti, lettere, diagrammi, etc.). La ricostruzione del progetto warburghiano realizzata da Gombrich e offerta, assieme con Gertrud Bing, a Max Warburg come regalo il giorno del suo settantesimo compleanno, fu donata al Warburg Institute da un familiare nel 1984 (Culotta 2016), e costituisce, a mio modo di vedere, un testo

interessantissimo trattandosi di una lettura e interpretazione dell'Introduzione al Mnemosyne Atlas di Warburg. La brevità di questa introduzione contrasta con lo sforzo di accompagnare ciascuna delle 24 *Tafeln* (un terzo della serie finale di Warburg) con un commento che si ripropone di illustrare la coerenza di ogni costellazione di immagini: l'operazione che Warburg non aveva potuto completare e che Gertrud Bing pensava di poter risolvere sulla base di frammenti di suoi scritti (Wedepohl 2015, 135). Gombrich apre l'Atlante con un discorso preliminare incentrato sui concetti di orientamento (*Orientierung*) e processo di distanziamento (*Distanzierungsprozess*), sostenendo che:

Der Begriff Orientierung hat für Warburg im Anschluss an Kants Aufsatz "Was heisst sich im Denken orientieren?" sehr allgemeinen Charakter. Er ist ihm der Überbegriff für jede bewusste Beziehungsnahe des Menschen als eines Individuums mit der Umwelt im engeren oder weiteren Sinn. Erst dadurch, dass der Mensch eine Umwelt durch Zeichensetzung konstituiert - vermag er sein Ich von diesem 'nicht Ich' zu distanzieren. Dieser Distanzierungsprozess, der das Bereich des Bewusstseins von dem der Aussenwelt scheidet und jedem seine immanente Gesetzmässigkeit zuweist, ist ihm das wesentliche Agens und Ziel der Phylogenese wie es das der Ontogenese ist. 'Denkraum' nennt Warburg diese gewonnene Distanz zur Umwelt, *Denkraumschöpfung* den konstituierenden Akt jeder ontogenetischen und phylogenetischen Entwicklung. Zeichensetzung ist es, die diese *Denkraumschöpfung* einleitet, Missbrauch oder Verkennung der Zeichenfunktion die Gefahr, die der Kultur immer wieder drohte und droht. Denn das ursprüngliche Zeichen, das Bild wie der Name, birgt in sich selbst die Gefahr der Hypostasis. Der Bildzauber wie der Namenfetischismus ist ein solcher *denkraumzerstörender* Kurzschluss des Denkens, in dem die orientierende Funktion des Abbildes verlorenght: Zeichen und Bezeichnetes verschwimmen im magischen Weltbild zur furchterregenden Einheit (Gombrich [1937] 2017).

Il concetto di orientamento ha per Warburg un carattere molto generale, in relazione al saggio di Kant "Cosa significa orientarsi nel pensiero". Per Warburg si tratta di un sovra-concetto per indicare ogni relazione consapevole che l'uomo come individuo instaura con il mondo che lo circonda, in senso ampio e in senso stretto. Innanzitutto, per il fatto che l'uomo costituisce il mondo che lo circonda ponendo segni, egli è in grado

di distanziare il suo 'io' da quel 'non io'. Questo processo di presa di distanza che separa l'ambito della coscienza di sé dal mondo esterno e assegna a ciascuno la sua propria legge immanente, è per Warburg il principio agente essenziale e la finalità sia della filogenesi che dell'ontogenesi. Warburg chiama '*Denkraum*' il conseguimento della distanza rispetto al mondo circostante, ovvero l'atto costitutivo della creazione di uno spazio del pensiero di ogni sviluppo ontogenetico e filogenetico. Il porre segni è ciò che introduce questa creazione di uno spazio del pensiero, laddove l'abuso o il disconoscimento della funzione dei segni costituisce il pericolo che minaccia, e continua a minacciare, la cultura. Questo perché il segno originario, sia esso immagine o nome, cela in sé stesso il pericolo dell'ipostasi. La magia dell'immagine così come il feticismo dei nomi è una sorta di cortocircuito del pensiero, che distrugge il *Denkraum*, nel quale si perde la funzione di orientamento della rappresentazione: nella concezione magica del mondo, segni e designazione svaniscono in una spaventosa unità (Gombrich [1937] 2017).

Sorprende, in questo paragrafo iniziale, la scomparsa del termine *Zwischenraum*, tanto potente nelle prime righe della *Einleitung* di Warburg; Gombrich introduce soltanto il termine *Denkraum*, il cui significato è costruito anche a partire dal passo sopra citato del *Schlangeritual*: prevale infatti l'idea della distruzione di questa spaziatura attraverso un cortocircuito (*Kurzschluss*) molto prossimo alla connessione fugace (*Augenblicksverknüpfungen*) del *Rituale del Serpente*. Rispetto al primo paragrafo di Warburg, è stato mantenuto, fondamentalmente, il concetto di orientamento: "*Der Begriff Orientierung*" sono le prime parole del testo di Gombrich, laddove nell'*Einleitung* di Warburg l'espressione si risolve con uno "strumento spirituale di orientamento" (*als orientierendes geistiges Instrument*). Gombrich legge, glossa, comprende il testo di Warburg, ma probabilmente non solo il testo di Warburg. La citazione di Kant permette un collegamento con un passaggio di *Philosophie der symbolischen Formen* di Ernst Cassirer, nello specifico il secondo volume dedicato al mito (*Das mythische Denken*), la cui prefazione è datata al dicembre 1924, ad Amburgo, e dove Cassirer dichiara di apprezzare l'abbondante e ricco materiale offertogli dalla Biblioteca Warburg per realizzare la sua ricerca (Cassirer [1925] 1973, XIII). Nel capitolo II dello stesso volume (*Kap. II. Grundzüge einer Formenlehre des Mythos, Raum*,

Zeit und Zahl) compare la citazione di Kant per discutere del concetto di orientamento, relazionato al *Denkraum*:

Das mythische Denken ergreift eine ganz bestimmte, konkret-räumliche Struktur, um nach ihr das Ganze der 'Orientierung' der Welt zu vollziehen. Kant hat in einem kurzen, aber für seine Denkweise höchst bezeichnenden Aufsatz: "Was heisst: sich im Denken orientieren?" den Ursprung des Begriffs der 'Orientierung' zu bestimmen und seine weitere Entwicklung zu verfolgen gesucht. "Wir mögen unsere Begriffe noch so hoch anlegen und dabei noch so sehr von der Sinnlichkeit abstrahieren, so hängen ihnen doch noch immer bildliche Vorstellungen an... Denn wie wollten wir auch unseren Begriffen Sinn und Bedeutung verschaffen, wenn ihnen nicht irgendeine Anschauung... unterlegt würde?". Von hier aus zeigt Kant, wie alle Orientierung mit einem sinnlich gefühlten Unterschied, nämlich mit dem Gefühl des Unterschieds der rechten und linken Hand beginnt, – wie sie sich sodann in die Sphäre der reinen, der mathematischen Anschauung erhebt, um zuletzt zur Orientierung im Denken überhaupt, in der reinen Vernunft aufzusteigen. Betrachten wir die Eigenart des mythischen Raumes und stellen wir sie der des sinnlichen Anschauungsraumes, wie der des mathematischen 'Denkraumes' gegenüber, so lässt sich dieser Stufengang der Orientierung in eine noch tiefere geistige Schicht zurückverfolgen – so lässt sich deutlich der Punkt des Übergangs bezeichnen, an dem in Gegensatz, der an und für sich rein im mythisch-religiösen Gefühl wurzelt, sich zu gestalten, sich eine 'objektive' Form zu geben beginnt, durch welche nunmehr dem Gesamtprozess der Objektivation, der anschaulich-gegenständlichen Erfassung und Deutung der Welt der sinnlichen Eindrücke, eine neue Richtung gewiesen wird (Cassirer [1925] 1973, 116).

Il pensiero mitico prende una ben determinata struttura concreto-spaziale per realizzare conformemente ad essa, nella sua totalità, l'"orientamento" del mondo. Kant, in un suo scritto breve ma molto significativo per quanto concerne il suo modo di pensare: *Was heisst: sich im Denken orientieren?* ha cercato di stabilire l'origine e di seguire l'ulteriore sviluppo del concetto di "orientamento". "Per quanto collochiamo in alto i nostri concetti e per quando li astraiano dalla sensibilità, rimangono ancor sempre legate a essi rappresentazioni immaginative... Come infatti daremmo anche ai nostri concetti senso e significato, se alla base di essi non fosse posta... una qualche intuizione?" Prendendo lo spunto di qui, Kant mostra come ogni

orientamento cominci con una distinzione sensibilmente percepita, cioè col senso della distinzione di mano destra e mano sinistra, come si innalzi poi alla sfera della pura intuizione matematica, per salire infine all'orientamento nel pensiero in genere, nella ragione pura. Se consideriamo la natura specifica dello spazio mitico e la paragoniamo a quella dello spazio intuitivo, nonché a quella dello "spazio concettuale" della matematica, questo graduale processo dell'orientamento può essere seguito in un piano spirituale ancora più profondo; può essere inoltre indicato chiaramente il punto di transizione in cui un'opposizione, che in sé e per sé ha la sua radice semplicemente nel senso mitico-religioso, comincia ad elaborarsi e a darsi una forma "oggettiva", mediante la quale all'intero processo dell'oggettivazione, nonché della comprensione e interpretazione intuitivo-oggettiva del mondo delle impressioni sensibili, viene ormai indicata una direzione nuova (Cassirer [1925] 1964, 135).

Alcune pagine prima, Cassirer chiarisce la distanza tra il pensiero mitico e il pensiero matematico, indicando la "posizione intermedia" (*Mittelstellung*) dello spazio mitico, tra lo spazio di una percezione puramente sensoriale e lo spazio della conoscenza pura, ponendo l'accento oltre che sulla distanza, anche sulla divergenza tra lo spazio visuale e tattile e lo spazio della matematica pura, a cui corrisponde il *Gedankenraum* o il *Denkraum*:

Um die Eigenart der mythischen Raumschauung vorläufig und in allgemeinen Umrissen zu bezeichnen, kann man davon ausgehen, dass der mythische Raum eine eigenartige *Mittelstellung zwischen* dem sinnlichen Wahrnehmungsraum und den Raum der reinen Erkenntnis, dem Raum der geometrischen Anschauung einnimmt. Es ist bekannt, dass der Wahrnehmungsraum, dass der Seh- und Tastraum, mit dem Raum der reinen Mathematik nicht nur nicht zusammenfällt, sondern dass zwischen beiden vielmehr eine durchgehende Divergenz besteht. Die Bestimmungen des letzteren lassen sich aus denen des ersteren nicht einfach ablesen oder auch nur in einer stetigen Abfolge des Denkens ableiten; es bedarf vielmehr einer eigentümlichen Umkehr der Blickrichtung, einer Aufhebung dessen, was in der sinnlichen Anschauung unmittelbar gegeben erscheint, um zu dem '*Gedankenraum*' der reinen Mathematik vorzudringen (Cassirer [1925] 1973, 104).

Per indicare in maniera provvisoria e nelle linee generali la natura specifica dell'intuizione mitica dello spazio, si può partire dal fatto che lo spazio mitico occupa una caratteristica posizione intermedia tra lo spazio della percezione sensibile e lo spazio della conoscenza pura, lo spazio dell'intuizione geometrica. È noto come non solo lo spazio della percezione, lo spazio visivo o tattile, non coincida con lo spazio della matematica pura, ma esista fra essi una divergenza profonda. Le determinazioni di questo secondo spazio non possono essere colte semplicemente in quelle del primo o anche solo esserne derivate in una concatenazione continua del pensiero; occorre piuttosto un particolare rovesciamento del punto di vista, un superamento di ciò che appare immediatamente dato nell'intuizione sensibile, per giungere allo "spazio pensato" della matematica pura (Cassirer [1925] 1964, 121).

Ernst Cassirer non menziona lo *Zwischenraum*, ma sebbene il termine non compaia nella sua *Philosophie der symbolischen Formen*, è evidente che ha pensato a questo spazio intermedio sin dalle sue prime formulazioni, nell'Introduzione al primo volume (*Die Sprache*), in cui affronta il tema del dualismo del sensibile e dell'intelligibile:

Die Idee einer derartigen Grammatik schliesst eine Erweiterung des traditionellen geschichtlichen Lehrbegriffs des Idealismus in sich. Dieser Lehrbegriff war von jeher darauf gerichtet dem 'mundus sensibilis' einen anderen Kosmos den 'mundus intelligibilis' gegenüberzustellen und die Grenzen beider Welten sicher zu scheiden. Im wesentlichen aber verlief die Grenze derart, dass die Welt des Intelligiblen durch das Moment des reinen Tuns, die Welt des Sinnlichen durch das Moment des Leidens bestimmt wurde. Dort herrschte die freie Spontaneität des Geistigen, hier die Gebundenheit, die Passivität des Sinnlichen. Für jene 'allgemeine Charakteristik' aber, deren Problem und Aufgabe sich jetzt im allgemeinsten Umriss vor uns hingestellt hat, ist dieser Gegensatz kein unvermittelter und ausschliessender mehr. *Denn zwischen dem Sinnlichen und Geistigen knüpft sich hier eine neue Form der Wechselbeziehung und der Korrelation.* Der metaphysische Dualismus beider erscheint überbrückt, sofern sich zeigen lässt, dass gerade *die reine Funktion des Geistigen selbst im Sinnlichen ihre konkrete Erfüllung suchen muss*, und dass sie sie hier zuletzt allein zu finden vermag. [...] In ihnen allen zeigt sich in der Tat dies als das eigentliche Vehikel ihres immanenten Vorgangs, dass sie neben und über der Welt der

Wahrnehmung eine eigene freie Bildwelt erstehen Lassen: *eine Welt, die ihrer unmittelbaren/Beschaffenheit nach noch ganz die Farbe des Sinnlichen an sich trägt, die aber eine bereits geformte und somit eine geistig beherrschte Sinnlichkeit darstellt*. Hier handelt es sich nicht um ein System sinnlicher Mannigfaltigkeiten, die in irgendeiner Form freien Bildens erschaffen werden (Cassirer [1923] 1954, 19-20).

L'idea di una grammatica di questo genere implica un ampliamento della dottrina storica tradizionale dell'idealismo. Questa dottrina è sempre stata diretta a contrapporre al *mundus sensibilis* un altro cosmo, il *mun-do intelligibilis*, ed a tracciare in modo netto i limiti tra i due mondi. Ma in sostanza il confine era tracciato in modo che il mondo dell'intelligibile era determinato mediante il momento del puro fare, il mondo del sensibile mediante il momento del patire. Nel primo dominava la spontaneità della realtà spirituale, nel secondo il determinismo, la passività della realtà sensibile. Ma per quella "caratteristica universale" il cui problema e il cui compito si sono a noi presentati ora nelle loro linee più generali, questa contrapposizione non è più immediata ed esclusiva. E difatti tra il sensibile e lo spirituale si allaccia qui una nuova forma di relazione reciproca e di correlazione. Il dualismo metafisico di spirituale e di sensibile appare superato in quanto si può mostrare che proprio la pura funzione dello spirito deve necessariamente cercare nel campo del sensibile la sua completa attuazione e che in definitiva solamente qui può trovarla. [...] In tutti questi campi si appalesa in effetti come vero mezzo del loro immanente progresso il fatto che essi fanno sorgere accanto al mondo della percezione e al di sopra di esso uno specifico libero mondo di immagini: un mondo che per la sua natura immediata porta tuttavia in sé il colore del sensibile, ma che rappresenta una sensibilità già formata e quindi dominata dallo spirito. Qui non si tratta di un sensibile semplicemente dato e trovato, ma di un sistema di molteplicità sensibili prodotte in una qualche forma del libero immaginare (Cassirer [1923] 1961, 21-22).

Il superamento del dualismo metafisico tra il mondo sensibile e il mondo intelligibile risulta dalla comprensione di un mondo intermedio, un mondo in cui il sensibile e l'intelligibile si incontrano, dove l'intelligibile si mostra nel sensibile e viceversa. È quel mondo di cui tanto si occupò la filosofia iraniana, crocevia di pensieri in cui confluirono l'antica religione zoroastra,

il platonismo e l'islam, e che Henry Corbin tradusse come *mundus imaginalis*.

Pochi mesi prima di scrivere la prefazione al secondo volume della *Philosophie der symbolischen Formen*, il 10 aprile 1924, Cassirer visitò Warburg. Nella storia clinica di Ludwig Binswanger fu registrata l'importanza della visita e constatato che "quest'ultimo [il paziente] è felice che Cassirer confermi dal punto di vista del suo campo specifico le ipotesi da lui proposte" (Binswanger, Warburg 2005, 141). Lo stesso Binswanger era molto interessato al lavoro filosofico di Cassirer, trovandovi molti punti in comune con il proprio lavoro. Nella sua opera già citata del 1933, *Über Ideenflucht*, Binswanger parla di spazio e spazialità, e chiarisce come ne parli non nel senso di spazio fisico, quanto nel senso della spazialità del *Dasein* di Martin Heidegger:

Was wir (Stimmungs-) Optimismus nennen, ist nicht anders, als diese annähernde Übereinstimmung der räumlichen Grenzen der Gedanken - und der Sachwelt. Beide Räume sind hier nahezu gleich weit oder gleich eng. Diese Ausdrucksweise darf natürlich nicht gleichnishaft aufgefasst werden, vielmehr muss sie aus der Ontologie des Daseins und seiner Räumlichkeit verstanden werden [in nota: Räumlich ist hier nicht im Sinne des geometrischen oder irgendeines objektiven oder physikalischen Raums gemeint, sondern im Sinne der Räumlichkeit des Daseins überhaupt Vgl. Heidegger, a.a.O. &22, 23, 24]. Dann ist aber klar, dass sie auch auf den Grund der annähernden Übereinstimmung der Grenzen beider Welten im Optimismus hinzuweisen vermag. Auch dieser Grund lässt sich noch räumlich fassen. Sagen wir doch von diesem Optimismus, dass es hier nicht weit sei vom Gedanken zum Entschluss und zur Tat, und dass hier nur ein Schritt sei von der Möglichkeit zur Wirklichkeit. Das zeigt wieder, dass, wie wir bereits wissen, Gedanken- und Sachwelt an Umfang nahezu gleich sind, überdies aber auch, dass sie hier nahe beieinander liegen. Beide Momente gehören ontologisch zusammen, eines weist auf das andere hin (Binswanger [1933] 1980, 61).

Questo modo di esprimersi non può naturalmente essere compreso per immagini, esso deve piuttosto essere compreso a partire dall'ontologia dell'esserci e della sua spazialità (48: Heidegger, Essere e tempo cit. &22, 23, 24). Ma è allora chiaro che esso è in grado di dare qualche indicazione

anche sul fondamento dell'armonia avvicinante i confini dei due mondi dell'ottimista. Si può concepire questo fondamento anche spazialmente. Diciamo quindi di questo ottimismo che *non è lontano* dal pensiero della risoluzione e dell'atto e che qui non vi è che *un* passo dalla possibilità alla realtà. Ciò mostra di nuovo, come già sappiamo, che il mondo dei pensieri e il mondo delle cose sono quasi identici in estensione e inoltre che sono vicini l'uno all'altro (Binswanger [1933] 2003, 83).

Due pagine più avanti, si riferisce al *Denkraum*:

Die Volatilität auch der Denkgegenstände, insbesondere ihre Wandlung – und Gestaltungsfähigkeit, im Verein mit der Gelichtetheit des *Denkraums* überhaupt, hat zur Konsequenz, dass man hier nie vor einem unüberwindlichen Denkhindernis steht, immer einen Ausblick und Ausweg findet, dass sich hier immer (Denk-)Fäden, 'nach allen Seiten' spinnen und sich immer wieder neue Gedanken bilden (Binswanger [1933] 1980, 63).

La volubilità anche degli oggetti del pensiero, in particolare la loro capacità di trasformarsi e di prendere forma, insieme con la luminosità dello spazio del pensiero in generale, ha come conseguenza che qui non si è mai di fronte a un *ostacolo* di pensiero insormontabile, ma che si trova sempre un punto di vista e una via d'uscita, e che qui 'a ogni lato' si tessono sempre dei fili (di pensiero) che formano sempre di nuovo *nuovi* pensieri (Binswanger [1933] 2003, 85-86).

E nella nota di pagina 58 introduce il termine *Zwischenreich* (Binswanger [1933] 1980, 58). Già Peter Sloterdijk comprese come "pochi interpreti di Heidegger abbiano capito che sotto il sensazionale titolo programmatico di *Essere e tempo* si cela anche un trattato potenzialmente rivoluzionario su essere e spazio. Sotto l'influenza dell'analitica esistenziale del tempo in Heidegger, è stato spesso dimenticato come essa sia legata a una corrispondente analitica dello spazio, e che entrambe sono a loro volta fondate in un'analitica esistenziale del movimento" (Sloterdijk [1998] 2009, 325). E, poche righe dopo: "L'analitica heideggeriana della spazialità esistenziale giunge a una ridefinizione positiva della spazialità dell'esserci in quanto *avvicinamento* [*Näherung*] e *orientazione* [*Orientierung*], attraverso due tappe distruttrici". In *Sein und Zeit*, Heidegger parla di *Zwischenraum* per alludere allo spazio tra la sedia e la parete:

Das 'Sein bei' der Welt als Existenzial meint nie so etwas wie das Beisammen-vorhanden-sein von vorkommenden Dingen. Es gibt nicht so etwas wie das 'Nebeneinander' eines Seienden, genannt 'Dasein', mit anderem Seienden, genannt 'Welt'. Das Beisammen zweier Vorhandener pflegen wir allerdings sprachlich zuweilen z.B. so ausdrücken: "Der Tisch steht 'bei' der Tür, 'der Stuhl berührt' die Wand". Von einem 'Berühren' kann streng genommen nie die Rede sein und zwar nicht deshalb, weil am Ende immer bei genauer Nachprüfung sich ein Zwischenraum zwischen Stuhl und Wand feststellen lässt, sondern weil der Stuhl grundsätzlich nicht, und wäre der *Zwischenraum* gleich Null, die Wand berühren kann (Heidegger [1927] 2006, 55).

L'«essere-presso» il mondo, come esistenziale, non può in alcun modo significare qualcosa come l'esser presente-insieme, proprio delle cose che si presentano dentro il mondo. Non c'è qualcosa come un 'essere l'uno accanto all'altro' di un ente detto 'Esserci' e di un altro detto 'mondo'. È vero che a volte cerchiamo di esprimere la vicinanza di due semplici presenze, dicendo, ad esempio: 'La tavola sta 'presso' la porta ...' 'La seggiola 'tocca' la parete'. Ma non si può, a rigor di termini, parlare di 'toccare'; e non certo perché un'ispezione accurata accerterebbe sempre un interspazio fra sedia e parete, ma perché la sedia non può assolutamente toccare la parete, anche nel caso che l'interspazio sia nullo.

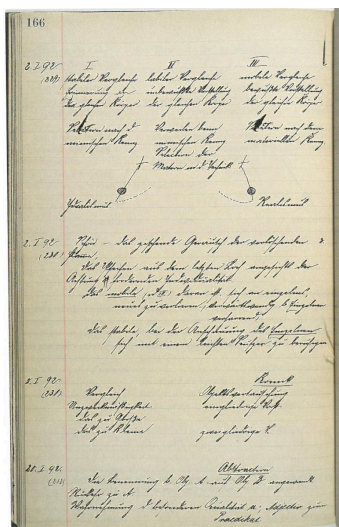
Cap. II. *L'essere-nel-mondo in generale come costituzione fondamentale dell'Esserci. 12. Linee fondamentali dell'essere-nel-mondo a partire dall'essere come tale* (Heidegger [1927] 1976, 78-79).

Di maggiore interesse per ciò di cui ci occupiamo in questa sede, è la riflessione di Heidegger sul "fra", tra il soggetto e l'oggetto, considerando quanto sia appropriato, o meno, posizionare l'orientamento in quel "fra":

Was anderes stellt sich aber dann mit diesem Phänomen dar als das vorhandene *commercium* zwischen einem vorhandenen Subjekt und einem vorhandenen Objekt? Diese Auslegung käme dem phänomenalen Bestand schon näher, wenn sie sagte: das Dasein ist das Sein dieses 'Zwischen'. Irreführend bliebe die Orientierung an dem 'Zwischen' trotzdem. Sie macht unbesehen den ontologisch unbestimmten Ansatz des Seienden mit, wozwischen dieses Zwischen als solches 'ist'. Das Zwischen ist schon als

Resultat der *convenientia* zweier Vorhandenen begriffen (Heidegger [1927] 2006, 132).

Che sarà allora questo fenomeno se non l'incontro *fra* un soggetto e un oggetto semplicemente-presenti? L'interpretazione si avvicinerrebbe già abbastanza al fenomeno se intendesse l'*Esserci come l'essere* di questo 'fra'. Tuttavia un'impostazione che si impigni sul 'fra' finirebbe per condurre fuori strada. Essa è infatti carente quanto alla determinazione ontologica degli enti tra i quali c'è questo rapporto di 'fra'. Il 'fra' è già assunto come risultato della *convenientia* fra due semplici-presenze e come prodotto di essa (Heidegger [1927] 1976, 169-170).



2 | Aby Warburg, *Grundlegende Bruchstücke*, 1888/1896-1905/1912.

Ma torniamo a Gombrich. Mi sembra molto significativo che Gombrich abbia respinto il termine *Zwischenraum* per mantenere solo *Denkraum*. Soprattutto perché, come riferisce Claudia Wedepohl, il suo progetto di studio e di edizione dell'opera di Warburg comprendeva una ricerca sulla terminologia warburghiana (*Mneme*, *Engramm*, *energetische Inversion*, *Ambivalenz*, *Denkraumverlust*, *Schlitterlogik*), vale a dire che prestò molta attenzione ai concetti utilizzati da Warburg (Wedepohl 2015, 145). Né, in questa lista, troviamo citato *Zwischenraum*. Se finora abbiamo insistito sulla prossimità tra *Zwischenraum* e *Denkraum*, sul loro impiego come sinonimi in determinati contesti, si impone ora la necessità di

segnalare la loro distanza. Che lo spazio del pensiero possa essere uno spazio intermedio, non implica certamente che la nozione di spazio intermedio sia identica a quella di spazio del pensiero. Questo secondo procede dalla necessità di una distanza, dalla creazione di uno spazio che permetta la contemplazione e il pensiero; il primo, invece, oltre che alludere a quello spazio generato fra due poli, suppone necessariamente una ibridazione, perché in quello spazio intermedio è coinvolto sia un polo che l'altro: essendo uno spazio della separazione, lo è anche dell'incontro.

Nei *Grundlegende Bruchstücke* (1888/1896-1905/1912) è possibile vedere un disegno a penna di Warburg in cui “idealismo” e “realismo” appaiono come due poli in oscillazione (Warburg 2015, 110) [Fig. 2]. Tra questi due poli si estende il *Zwischenraum*, qui non è menzionato, ma che avrà per Warburg un potenziale creativo, perché da esso verrà generata un’espressione decisiva per la comprensione del Mnemosyne Atlas.

Iconologia dell’intervallo

È nel *Tagebuch* di Warburg che si incontra il concetto *Zwischenraum*, quantunque si tratti di un impiego del termine molto più concreto, essendo accompagnato al concetto di “iconologia”: *eine Ikonologie des Zwischenraumes*. Il passaggio è citato da Gombrich nella sua *Biografia intellettuale*:

Ikonologie des Zwischenraumes. Kunsthistorisches Material zu einer Entwicklungspsychologie des Pendelganges zwischen bildhafter und zeichenmässiger Ursachsetzung (“Journal” VII, 1929, 267; Warburg 2001, 434).

Iconologia dell’intervallo: materiali di storia dell’arte per una psicologia evoluzionistica dell’oscillazione tra l’attribuzione di cause come immagini e come segni (Gombrich [1970] 2003, 219).

Il concetto di *Ikonologie* fu utilizzato da Warburg per la prima volta nell’ottobre del 1912 nella sua conferenza su Palazzo Schifanoia, sebbene l’uso dell’aggettivo *ikonologisch* sia attestato già dal 1907 (Heckscher [1967] 1985, 254 e 274). Gombrich introduce la citazione sostenendo che “L’immagine artistica appartiene a quell’ambito intermedio in cui si radicano i simboli” (Gombrich [1970] 2003, 219). Vale a dire che Gombrich riconosce questo spazio come spazio intermedio nel quale si incontrano mondo sensibile e mondo intelligibile, che è effettivamente il luogo del simbolo. Georges Didi-Huberman segnalò come:

L’espressione [*Ikonologie des Zwischenraums*] è apparsa affatto enigmatica a molti esegeti. Eppure sembra aver definito, nel 1929, il progetto stesso dell’atlante come raccolta di un ‘materiale’ di immagini fatto per formare il corpo visivo dell’ipotetica ‘psicologia dell’evoluzione nella determinazione delle cause’, espressione in cui va riconosciuta una delle innumerevoli

denominazioni cercate da Warburg come sottotitolo di *Mnemosyne*.

L'espressione sembra insomma far riferimento al *dictum*, ispirato a Goethe, secondo il quale 'il problema' – ma Warburg scriveva anche: 'la verità' – 'sta nel mezzo' (Didi-Huberman [2002] 2013, 457).

Quanto mi sembra decisivo, è il fatto che Didi-Huberman relazioni l'iconologia dell'intervallo con il montaggio come procedimento e metodo caratteristico del *Mnemosyne Atlas*. Anche Philippe-Alain Michaud interpreta l'espressione come un'allusione al modo stesso di costruzione dell'Atlante: "[...] avec Mnémosyne, Warburg fonde 'une iconologie des intervalles' (*Eine Ikonologie des Zwischenraumes*) [...] qui ne porte plus sur des objets, mais sur des tensions, analogies, contrastes ou contradictions". Michaud si riferisce ad essa come una "formula enigmatica" che alluderebbe a "...une iconologie qui porterait non sur la significations des figures – c'est le sens que lui donnera Panofsky – mais sur les relations que ces figures entretiennent entre elles dans un dispositif visuel autonome, irréductible à l'ordre du discours" (Michaud [1998] 2012, 260, 321).

Da parte sua, Maurizio Ghelardi in *La lotta per lo stile*, aggiunge un secondo riferimento che si trova in *L'antico italiano nell'epoca di Rembrandt*:

L'ascesa di Elio verso il Sole e la discesa di Proserpina negli Inferi simboleggiano due tappe che appartengono in modo inscindibile al ciclo della vita, come l'ispirazione e l'espiazione. Come unico bagaglio per intra-prendere questo viaggio possiamo portare con noi solo l'intervallo eternamente mobile tra impulso e azione: sta a noi decidere quanto possiamo dilatare, con l'aiuto di *Mnemosyne*, questo *intervallo* della respirazione (Ghelardi 2012, 319).

Ghelardi conclude sostenendo che è così possibile intendere l'Atlante come una "iconologia della pausa della respirazione". I passaggi citati, prosegue lo studioso, "implicano una concezione dell'arte che, fondandosi sul materiale storico artistico, indica per Warburg una 'fisiologia dello sviluppo' che oscilla tra immagine e segno, e alla quale inerisce un principio architettonico e grammaticale. L'arte, in sostanza, si colloca tra il mondo della mera espressione e quello della pura significazione. Ciò

spiega perché parola e immagine rappresentino per l'autore i termini medi tra mito e *logos*" (Ghelardi 2012, 327-328).

Quando ci troviamo di fronte alle *Tafeln* dell'Atlas vediamo come ognuna di esse mostra un montaggio differente delle fotografie appuntate sulla tela nera. A volte è intensificato il principio della serie, come accade nelle Tavole 24 e 25; in altre i dettagli giocano un ruolo chiave come nella Tavole 43 e 54. In altre ancora la riunione delle immagini raggiunge valori lirici, come nelle Tavole 5, 6, 39, 47, perché il pannello disvela intime relazioni tra le immagini, mostra una struttura che procede proprio dalla loro disposizione, e in questa è tanto importante l'immagine stessa, quanto lo spazio intermedio che le separa, come gli spazi bianchi nelle poesie, e i silenzi, solo a partire dei quali è possibile udire la parola.

Se si cerca *Zwischenraum* nella *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (Ritter, Gründer 1971), alla voce *Raum* è citato Vitruvio. In effetti, nel libro I, capitolo V, del *De Architectura*, in riferimento alla costruzione di mura e torri, Vitruvio parla di distanza e intervallo:

Intervalla autem turrium ita sunt facienda ut ne longius sit alia ab alia sagittae missionis, uti, si qua oppugnetur, tum a turribus, quae erunt dextra sinistra, scorpionibus reliquisque telorum missionibus hostes reiciantur. Etiamque contra inferiores turrium dividendos est murus intervallis tam magnis, quam erunt turrets, ut itinera sint interioribus partibus turrium contignata, nequeo ea ferro fixa (Vitruvio, De Architectura).

L'intervallo tra un torrione e l'altro non deve superare un tiro di freccia così se uno viene preso d'assalto è possibile respingere il nemico intervenendo da quelli di destra e di sinistra, con scorpioni e con altre macchine da lancio. La cinta muraria interna dev'essere poi interrotta in corrispondenza dei piani inferiori di ciascuna torre e per tutta la sua ampiezza, stabilendo il collegamento tramite soppalchi di legno che non dovranno essere fissati per mezzo di strutture metalliche (Vitruvio, *De Architectura*, tr. it. di L. Migotto, Pordenone 1991, 41).

Tornando al XX secolo, troviamo che esiste tutto un dibattito architettonico dedicato allo 'spazio intermedio'. In un articolo-omaggio a Louis Kahn, gli architetti Alison Smithson e Peter Smithson (Smithson

1974), concepivano che la rigenerazione delle idee per un rinnovamento architettonico della città passa necessariamente attraverso la considerazione dello *space between*: dal recupero della strada-passaggio, fino alla necessità di creare un dialogo tra edifici vecchi e nuovi.

Ho presentato una bozza di questo contributo durante il Seminario Mnemosyne del Centro studi classicA che si è svolto dal 13 al 16 giugno di quest'anno al Palazzo di Cortona, Scuola Normale Superiore. Il Seminario è stato dedicato alla traduzione, al commento e allo studio comparativo delle Introduzioni all'Atlante di Warburg e di Gombrich. I partecipanti al Seminario – Monica Centanni, Simone Culotta, Silvia De Laude, Anna Fressola, Maurizio Ghelardi, Anna Ghiraldini, Clío Nicastro, Alessandra Pedersoli, Sergi Sancho Fibla – hanno discusso e commentato questa bozza. A tutti loro va il mio ringraziamento.

Bibliografia

Binswanger [1933] 1980

L. Binswanger, *Über Ideenflucht* [Zürich 1933], facsimil Garland, New York-London 1980.

Binswanger [1933] 2003

L. Binswanger, *Sulla fuga delle idee [Über Ideenflucht, Zürich 1933]*, introduzione di S. Mistura, Torino 2003.

Binswanger, Warburg 2005

L. Binswanger, A. Warburg, *La guarigione infinita. Storia clinica di Aby Warburg*, tr. it. di C. Marazia e D. Stimilli, Vicenza 2005.

Breton [1933] 2008

A. Breton, *Picasso dans son élément* [1933], in *Oeuvres complètes*, vol. IV, a c. di M. Bonnet, Paris 2008, 469-485.

Cassirer [1923] 1954

E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen, Erster Teil, Die Sprache* [Berlin 1923], Darmstadt 1954.

Cassirer [1925] 1973

E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen, Zweiter Teil, Das mytische Denken* [Berlin 1925], Darmstadt 1973.

Cassirer [1923] 1961

E. Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche, vol I: il linguaggio [Philosophie der symbolischen Formen, Erster Teil, Die Sprache, Berlin 1923]*, tr. it. di E. Arnaud, Firenze 1961.

Cassirer [1925] 1964

E. Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche, vol. II: il pensiero mitico [Philosophie*

der symbolischen Formen, Zweiter Teil, Das mytische Denken, Berlin 1925], tr. it. di E. Arnaud, Firenze 1964.

Cirlot, 2010

V. Cirlot, *La zona intermedia, el cielo estrellado y la pintura meditativa*, in Id., *La visión abierta. Del mito del grial al surrealismo*, Madrid 2010, 63-83.

Culotta 2016

S. Culotta, *Teche dialettiche. Un dispositivo per l'esposizione*, tesi di laurea magistrale, Università Iuav di Venezia, a.a. 2015-2016.

Corbin 1960

H. Corbin, *Terre céleste et corps de résurrection. De l'Iran Mazdéen à l'Iran Shī'ite*, Paris 1960.

Didi-Huberman [2002] 2013

Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte [L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002], tr. it. di A. Serra, Torino 2013.

Ernst [1934] 1970

M. Ernst, *Qu'est ce que le surréalisme?* [1934], in Id., *Écritures*, Paris 1970, 228-234.

Ghelardi 2012

M. Ghelardi, *Aby Warburg. La lotta per lo stile*, Torino 2012.

Gombrich [1937] 2017

E.H. Gombrich, *Geburtstagsatlas für Max M. Warburg. Zur Mnemosyne. Zur Erkenntnistheorie und Praxis der Symbolsetzung* [1937], in Ernst H. Gombrich, *Zur Mnemosyne. Introduzione al Geburtstagsatlas (1937). Testo originale e traduzione italiana con Note e appunti di lessico*, ed. e tr. it. a c. del Seminario Mnemosyne, coordinato da M. Centanni, A. Fressola, M. Ghelardi, "La Rivista di Engramma" 151 (novembre 2017).

Gombrich [1970] 2003

E.H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale [Aby Warburg: An Intellectual Biography*, London 1970], tr. it. di A. Dal Lago e P.A. Rovatti, Milano 2003.

Heckscher [1967] 1985

W.S. Heckscher, *The Genesis of Iconology* [1967], in Id., *Art and Literature: Studies in Relationship*, Durham 1985, 253-280.

Heidegger [1927] 2006

M. Heidegger, *Sein und Zeit* [1927], Tübingen 2006.

Heidegger [1927] 1976

M. Heidegger, *Essere e tempo [Sein und Zeit*, Tübingen 1927], tr. it. di P. Chiodi, Milano 1976.

Lévi-Strauss 1983

C. Lévi-Strauss, *Une peinture méditative*, in Id., *Le regard éloigné*, Paris 1983, 327-331.

Michaud [1998] 2012

P.A. Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement* [1998], Paris 2012.

Nicastro 2016

C. Nicastro, *Morfologia della distanza: le radici corporee del Denkraum der Besonnenheit*, in A. Barale, F. Desideri, S. Ferretti (a c. di), *Energia e rappresentazione. Warburg, Panofsky, Wind*, Milano 2016.

Ritter, Gründer 1971

J. Ritter, K. Gründer (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Basel 1971.

Seminario Mnemosyne 2017

Seminario Mnemosyne, coordinato da M. Centanni, G. Bordignon, S. De Laude, D. Sacco, *Figli di Marte, eredi di Prometeo. La conquista del cielo: guerra e tecnica. Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola C*, "La Rivista di Engramma" 142 (febbraio 2017).

Sloterdijk [1998] 2009

P. Sloterdijk, *Sfere, vol. I Microsferologia. Bolle [Sphären I. Blasen, Mikrosphärologie]*, Frankfurt am Main 1998], a c. e tr. it. di G. Bonaiuti, Roma 2009.

Smithson 1974

A. Smithson, P. Smithson, *The space between*, "Oppositions" 4 (October 1974).

Warburg [1923] 1988

A. Warburg, *Schlangenritual. Ein Reisebericht [Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika]*, Vortrag gehalten am 21 april 1923, Kreuzlingen], Mit einem Nachwort von U. Raulff, Berlin 1988; tr. it. di G. Carchia, F. Cuniberto, Milano 1998.

Warburg 2001

A. Warburg, *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, Hrsg. von K. Michels, C. Schoell-Glass, Berlin 2001.

Warburg 2012a

A. Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, Bd. II.1, *Gesammelte Schriften. Studienausgabe*, Hrsg. von M. Warnke, C. Brink, Berlin 2012.

Warburg 2012b

A. Warburg, *L'Atlas Mnemosyne*, avec un essai de R. Recht, Paris 2012.

Warburg [1929] 2014

A. Warburg, *Die römische Antike in der Werkstatt Ghirlandaio. Traccia della conferenza alla Biblioteca Hertziana di Roma (19 gennaio 1929) con una Nota al testo (e agenda warburghiana)*, a c. di S. De Laude, "La Rivista di Engramma" 119 (settembre 2014).

Warburg 2015

A. Warburg, *Fragmente zur Ausdruckskunde*, in Id., *Gesammelte Schriften*, Hrsg. von V.U. Pfisterer, H.C. Hönes, Berlin 2015.

Warburg [1929] 2016

A. Warburg, *Mnemosyne. Einleitung. Introduzione al Bilderatlas* [1929], nuova ed. critica e tr. it. di M. Ghelardi, "La Rivista di Engramma" 138 (settembre/ottobre 2016).

Warburg, Bing [1928-1929] 2005

A. Warburg, G. Bing, *Diario romano 1928-1929*, a c. di M. Ghelardi, Torino 2005.

Wedepohl 2015

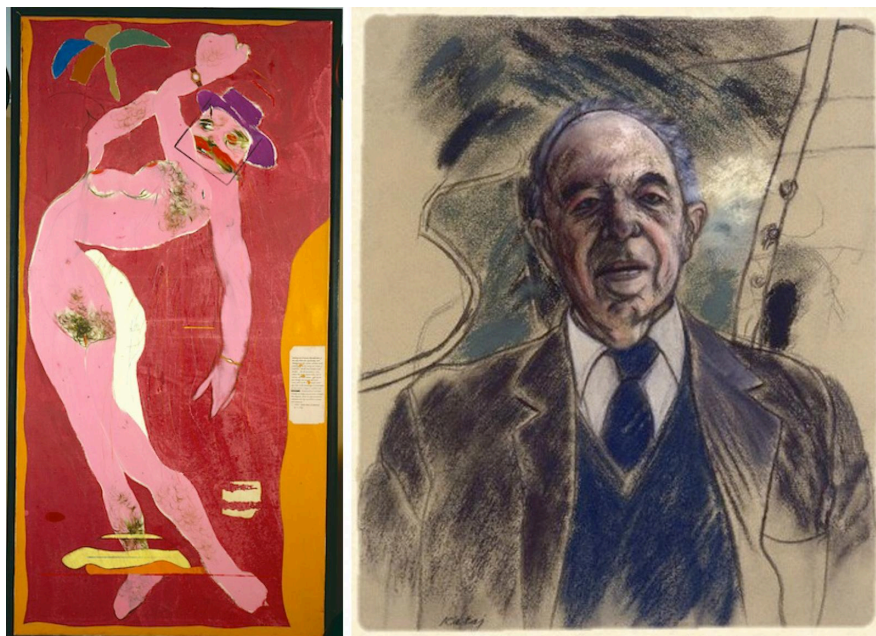
C. Wedepohl, *Critical Detachment: Ernst Gombrich as Interpreter of Aby Warburg*, in U. Fleckner, P. Mack (eds.), *The Afterlife of the Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg. The Emigration and the Early Years of the Warburg Institute in London, Vorträge aus dem Warburg-Haus, Hamburg*, Bd. 12, Berlin 2015, 131-164.

English abstract

This contribution consists of a comparative study of the two Introductions to the Mnemosyne Atlas, one by Aby Warburg (1929) and the other by Ernst Gombrich (1937), starting from the concept of *Zwischenraum* (*space between*) that only appears in Warburg's. This essay starts out from the peculiar importance given to this concept by philosophers like Henry Corbin who, following Iranian texts, named it *mundus imaginalis*. The concept of *Zwischenraum* is linked with another, frequently used by Warburg, *Denkraum*, which appears in Gombrich's Introduction and is also present in Ernst Cassirer, Ludwig Binswanger and Martin Heidegger. From the theoretical concept of *Zwischenraum* as the necessary space for all acts of civilisation to take place, Warburg passes to the expression *Ikonomie des Zwischenraumes* (iconology of the interval), in which he lays the foundations of the Mnemosyne Atlas, where the space between images, always different, acquires meaning. This article ends with a quick reference to the sense given to the *space between* in contemporary architecture.

Ronald Brooks Kitaj: Aby Warburg e Ernst Gombrich, due ritratti a confronto

Matias J. Nativo, Alessia Prati



1 | Ronald B. Kitaj, *Warburg as Maenad*, olio e collage su tela, 193x92 cm, 1961-1962, Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf.

2 | Ronald B. Kitaj, *Sir Ernst Hans Josef Gombrich*, pastelli e carboncino, 67,6x57,8 cm, 1986, National Portrait Gallery, London.

“I do a painting interpretation (of a subject) first of course and then its commentary” (Kitaj 2007, 43). Perentoria questa affermazione di Ronald Brooks Kitaj e molto adatta a introdurci alla lettura dei ritratti che l’artista propone di due grandi protagonisti della cultura del XX secolo: Aby Warburg e Ernst Gombrich. Proprio l’accento che l’artista americano (ma europeo di formazione), pone sul fattore interpretativo della sua ‘arte del

ritratto' avalla l'ipotesi di utilizzare i due ritratti come dispositivi di lettura della personalità dei due intellettuali. Già alcuni studiosi (ad esempio Edward Chaney e Franz Engel) hanno visto in Kitaj uno degli esempi più espliciti dell'influenza che il metodo di Warburg ha apportato non soltanto allo studio della storia dell'arte ma anche alla poetica delle arti visuali. Sono per altro le stesse parole dell'artista a sottolineare l'influenza del metodo di Warburg non solo sulla sua arte ma sulla sua 'vita estetica':

Aby Warburg: Jewish Prophet of my Oxford youth (see my *Confessions of an Old Jewish Painter*, soon to be published). He was (aside from Berenson perhaps) the father of modern art history and one of the great influences on my painting and aesthetic life (Kitaj 2007, 118)*.

Sarà dunque da sondare un preciso contesto, quello della sua cultura e della sua formazione (se pur a venticinque anni di distanza, in due diverse fasi della sua vita), che va interrogato per capire come presero forma i due ritratti. Ma prima, per indagare il senso della "painting interpretation" che Kitaj propone di Warburg e poi di Gombrich, conviene tracciare un breve profilo biografico dell'artista e cercare di ricostruire la specifica temperatura culturale in cui nascono le due opere.

Warburg as Maenad (1961/1962). L'incontro di Kitaj con Warburg (via Wind)

Una figura androgina, "a transvestite" secondo la lettura di Franz Engel (Engel 2013, 104), campeggia lungo l'intera verticalità della tela, occupando lo spazio da protagonista, su una porzione cromatica rosso pompeiano che ha l'effetto di distaccarla dallo sfondo color ocra.

Il corpo dalle fattezze androgine si snoda incurvandosi in una postura innaturale che pare il fermo-immagine di una danza. L'opera si muove su due linee: la direzione del movimento da destra verso sinistra pare smentita nella parte alta del dipinto in cui busto, testa e braccio tracciano una linea che procede verso l'angolo in alto a destra. Immediatamente rintracciabile un'altra contraddizione compositiva: i tratti del volto quadrato, con due grossi baffi rossi e un cappello a tesa larga viola, si oppongono alla morbidezza delle linee che caratterizzano il corpo femminile.

La compresenza di elementi maschili e femminili è visibile anche nei due monili: l'orologio, decisamente maschile, del braccio destro alzato; il bracciale che stringe il polso del braccio sinistro, teso sotto la curvatura del corpo. Una serie di oggetti fa da cornice al soggetto principale. Uno in particolare emerge sugli altri, sia per la sua collocazione nel montaggio sia che per la natura dell'elemento: si tratta della pagina di un testo inserita tramite collage sulla fascia destra del dipinto, nell'unica porzione dello sfondo ocre ampia abbastanza per accoglierla, in una collocazione che concorre a distinguere il piano della figura dallo sfondo da cui la pagina emerge e al quale sembra appartenere. L'impaginazione del testo dattiloscritto crea inoltre uno spostamento rispetto alla piattezza delle campiture cromatiche dai toni accesi che caratterizzano il resto dell'opera [Fig. 1].

L'approccio del pittore americano agli studi iconologici e conseguentemente alla figura di Aby Warburg risale all'epoca della formazione (v., infra, Nota Biografica). Una relazione indiretta mediata dalla lettura dei saggi di Erwin Panofsky pubblicati in lingua inglese sin dalla fine degli anni '30:

Iconological studies had caught my interest by the time I was eighteen or so in New York. I had read into Panofsky long before I heard of Wind (Livingstone 2010, 15).

Prima Panofsky e poi Wind, dunque; ma sarà proprio nella figura di Edgar Wind – che come noto negli anni '20 era stato il primo allievo di Erwin Panofsky e di Ernst Cassirer all'Università di Amburgo – che va rintracciato il diretto anello di congiunzione tra Kitaj e Warburg. Professore della cattedra di Fine Art alla Ruskin School di Oxford, che Kitaj frequenta tra il 1957 e il 1959, Wind introdusse il giovane artista non tanto ai saggi di Warburg (indisponibili in lingua inglese fino al 1999), quanto piuttosto alla lezione di metodo che, dal maestro, Wind aveva ereditato. È Kitaj stesso che ci conferma l'importanza della mediazione di Edgar Wind nel suo avvicinamento “al mondo di Aby Warburg”:

Oxford had just given its first chair in Fine Art to the brilliant, contentious refugee Edgar Wind, whose popularity was such that his amazing lectures, on Italian Renaissance mainly, were given at the Playhouse, across the street

from my Ashmolean. This was my first encounter with the world of Wind's master Aby Warburg (Kitaj 2007).

Wind, forse il più fedele erede della lezione warburghiana, era stato estromesso dalla vita dell'Istituto fondato ad Amburgo da Warburg e rinato a Londra dopo la Seconda guerra mondiale il quale, a partire dal 1959 fino al 1976, sarà diretto proprio da Ernst Gombrich. E la "painting interpretation" che Kitaj offre di Warburg intorno al 1961 è certo una visione tanto vicina alla interpretazione di Wind quanto, altrettanto, lontana dalla interpretazione del profilo di Warburg che proporrà, di lì a breve, Gombrich. Com'è noto, nel 1970 esce la prima e fondamentale biografia su Warburg e in *Aby Warburg: An intellectual Biography* Ernst Gombrich (che si accolla un po' suo malgrado l'onere di completare il lavoro trascinato per decenni da Gertrud Bing) legge le ossessioni nervose e psicotiche di Warburg come un tratto che aveva condizionato pesantemente, in senso tutto negativo, non solo la vita ma anche l'attività intellettuale dello studioso. Per Wind invece – e di riflesso per il suo allievo Kitaj – anche gli aspetti più inquieti di quella che Gombrich interpreta come la "tortured personality" di Warburg vanno considerati come sintomi di una personalità complessa e profonda, ma capace anche di ironia e leggerezza, e che anzi sapeva mettere a frutto del suo metodo di ricerca in via di definizione anche le sue proprie angosce e inquietudini:

To begin an 'intellectual biography' of this particular scholar by ruling the Comic Muse out of court is to lose sight of an important phase of his historical imagination. Unfailingly responsive of human incongruities, which he would re-enact in his own person with a disconcerting degree of verisimilitude, Warburg used his wit as an ideal instrument for refining and deepening his historical discernment (Wind 1971, 735).

Nel ritratto che Wind ci restituisce criticando duramente Gombrich, malattia, vita e pensiero critico in Warburg si intrecciano inesorabilmente, andando a confondersi. Una dozzina di anni prima rispetto alla recensione a Gombrich, e quindi in un periodo più prossimo alla frequentazione del maestro, Edgar Wind, nel suo ruolo di professore alla Ruskin School, certamente proponeva ai suoi studenti lo stesso ritratto di un Warburg amabilissimo, socievole e spiritoso, eppur tuttavia scosso da un demone interiore. Un tale ritratto fu certo di grande impatto su un allievo come

Kitaj, affetto dalla stessa inclinazione saturnina di Warburg – un'indole melanconica che porterà l'artista (ma anche la sua prima moglie) al suicidio. Non c'è da stupirsi che Kitaj sia stato particolarmente sensibile a una comunanza a distanza, estetica e spirituale, con Warburg e abbia preso spunto da questa consonanza per una riflessione che alla fine degli anni '50 lo ossessionava a tal punto da indurre l'amico Philip Roth a parlare in *Counterlife* di lui come di un intellettuale "Jew on the Brain". È lo stesso Kitaj ad accomunare Warburg agli altri grandi protagonisti ebrei della cultura del XX secolo:

I became aware that Warburg was to art history what Einstein was to physics, Wittgenstein to philosophy, Freud to the study of the mind, Eisenstein to film and so on: Jewish founding father of Modernism (Kitaj 2007, 118).

Malattia mentale, spirito dionisiaco e tradizione ebraica si legano dunque nella lettura che Kitaj offre di Warburg. Tuttavia la relazione non si consuma nella mera constatazione di affinità culturali e biografiche né con il maestro, né con il suo discepolo. Una lettera datata alla fine degli anni '50, conservata tra le carte di Wind a Oxford, attesta l'importanza del ruolo di Wind e il contributo che l'artista chiede al suo insegnante, non soltanto nell'approccio metodologico alla storia dell'arte, ma anche nella sua stessa pratica artistica:

Dear Professor Wind

A few weeks ago you suggested that you would have time to examine some drawings of mine after the end of term. Wise counsel would be most welcome should you find time. With thanks,

Ronald Brooks Kitaj, c/o Ruskin School (Chaney 2013, 16).

Come notavamo più sopra, è stato più volte rimarcato dalla critica come Kitaj tentasse di opporsi al dictat del formalismo greenberghiano imperante nelle scuole d'arte americane della metà del XX secolo. Il pensiero di Warburg potrebbe aver costituito un punto di riferimento importante per dare sostanza teorica al rifiuto del mero dato formale che l'artista sistematicamente ribadisce, a vantaggio del contenuto delle immagini:

This new/old world seemed to my surrealist-inclined mind, an interesting parallel river to the important, and dominant one called art for art's sake, which ran at floodtide through the School of New York (Kitaj 2007, 118).

Per tornare al ritratto, come suggerito dal titolo stesso la figura centrale è Warburg rappresentato *sub specie* di una menade invasata. Modello per i tratti somatici di Warburg, sembra essere la foto scattata nel 1896 (così Chaney 2013, 14), che ritrae l'intellettuale a fianco di un danzatore Hopi [Fig. 3 e 4]. Il medesimo cappello a tesa larga e i medesimi lunghi baffi costituiscono la congiunzione tra ritratto fotografico e ritratto pittorico. Un ritratto conservato al Jewish Museum di Berlino, in cui Kitaj propone Warburg con al collo lo stesso fazzoletto a righe che vediamo nella foto del 1896 [Fig. 6], ci conferma che il modello della 'menade' è proprio la foto con l'Hopi [Fig. 5].



da sin a dex:

3 | Aby Warburg con indiano Hopi, fotografia, 1895, The Warburg Institute.

4 | Aby Warburg con indiano Hopi, fotografia, 1895, The Warburg Institute, dettaglio.

5 | Ronald B. Kitaj, *Portrait of Aby Warburg*, carboncino su tela, 1958-1962, Jewish Museum Berlin, courtesy Estate Kitaj.

6 | Ronald B. Kitaj, *Warburg as Maenad*, olio e collage su tela, 193x92 cm, 1961-1962, Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf, dettaglio.

Per la postura sinuosa della menade Franz Engel ha proposto come prototipo la famosa menade danzante di Skopas (in realtà una copia romana dall'originale ellenistico) oggi a Dresda, al Staatliche Kunstsammlungen [Figg. 7 e 9].



7, 9 | a dex e a sin: *Menade danzante* di Skopas, copia romana da un originale ellenistico, 330 a.C., marmo, 45 cm, Staatliche Kunstsammlungen di Dresda.
 8 | al centro: R.B. Kitaj, *Warburg as Maenad*, olio e collage su tela, 193x92 cm, 1961-1962, Düsseldorf, Stiftung Museum Kunstpalast.

È possibile tuttavia convocare la suggestione di altri due modelli, entrambi da un'opera di Botticelli. La postura degli arti inferiori sembra infatti recuperare tanto nella posizione dei piedi quanto nella torsione delle ginocchia della cosiddetta *Venus pudica* [Fig. 10], modello archeologico per la postura dei piedi sia della Venere protagonista della *Nascita di Venere*, sia della Venere e di una delle Grazie della *Primavera* di Botticelli [Fig. 11]. Il movimento degli arti superiori sembra, d'altro canto, ricalcare la movenza di un braccio di una delle Grazie (quella che Wind identifica con *Pulchritudo*) così come appare nella stessa *Primavera* (o meglio, nel "Regno di Venere", raccogliendo il suggerimento di Warburg di cambiare il titolo dell'opera – che, com'è noto, deriva dalla sommaria descrizione di Vasari) [Fig. 13].



da sin a dex:

10 | *Venus pudica*, detta altrimenti "Venere Medici", marmo, I sec. a.C., Galleria degli Uffizi, Firenze.

11 | Sandro Botticelli, *Regno di Venere (Primavera)*, tempera su tela, 203x314 cm, 1482, dettaglio dei piedi delle Grazie.

12 | Ronald B. Kitaj, *Warburg as Maenad*, olio e collage su tela, 193x92 cm, 1961-1962, Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf, dettaglio dei piedi.

13 | Sandro Botticelli, *Regno di Venere (Primavera)*, tempera su tela, 203x314 cm, 1482, dettaglio delle braccia di 'Pulchritudo'.

14 | Ronald B. Kitaj, *Warburg as Maenad*, olio e collage su tela, 193x92 cm, 1961-1962, Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf, dettaglio delle braccia.

A conferma di questa suggestione, proprio nel 1958, il mentore di Kitaj, Edgar Wind, pubblicava a Londra *Pagan Mysteries of the Renaissance*, nel quale è contenuto l'importante saggio con l'attenta analisi delle figure delle Grazie nel *Regno di Venere*. Difficile ignorare il dato della presenza di Botticelli nel repertorio degli studi di Wind coevi all'opera di Kitaj.

Warburg, dunque, come menade danzante (secondo il modello della Menade di Skopas), o come una delle Grazie intente nella loro misteriosa carola (secondo il modello di Botticelli). Un Warburg, comunque, 'danzante'. Sarà giusto il caso di ricordare che proprio Wind, nel suo violento attacco contro la biografia di Gombrich, ricorda che Warburg era un "ballerino incantevole [...] tra i più entusiastici gaudenti tra gli studenti che prendevano parte al carnevale di Colonia":

Admired in his youth as a 'ravishing dancer' he became notorious, while he was studying at Bonn, as one of the most ebullient among the revelling students who took part in the carnival of Cologne. His animal vitality (which illness never quite managed to subdue) was at the root of his marvelously exact comprehension of folk festivals, whether in Renaissance Florence or among the Pueblo Indians (Wind 1971, 108).



15 | Ronald B. Kitaj, *Warburg as Maenad*, olio e collage su tela, 193x92 cm, 1961-1962, Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf, dettaglio dello scritto.

Ancora, intrecciati insieme, vita studio malattia: vita, portata al grado superlativo e profondo della “vitalità animale” che riemerge nei ‘baccanali’ degli studenti di Bonn; malattia che non riesce a soggiogare quella vitalità; studio che si orienta anche, soprattutto, dove l’esperienza attrae l’interesse dello studioso. Importante, in questo senso, è il contenuto della pagina posta sul lato destro [Fig. 15], in cui si intravede, di pugno di Gertrud Bing, la descrizione del peggioramento della patologia psichica che, alla fine della prima guerra mondiale, portò Warburg al ricovero di Kreuzlingen (Bing 1957, 9; Engel 2014, 104).

Sir Ernst Hans Josef Gombrich (1986). L’incontro di Kitaj con Gombrich

Una figura maschile adulta ritratta a mezzo busto occupa l’area centrale dell’opera, dividendola simmetricamente in due porzioni. La simmetria del volto si sviluppa lungo l’asse verticale, mentre la curvatura delle spalle coincide con l’asse orizzontale della composizione.

Un tratto veloce ma sicuro definisce profilo e sagoma del soggetto e accenna a uno spazio retrostante non perfettamente leggibile. Un chiaroscuro più accurato sottolinea, aumentandone l’effetto volumetrico, i tratti somatici del personaggio, che si impongono come punto d’attrazione per gli occhi dello spettatore. Come a far risaltare meglio la figura, l’artista mette una grande attenzione nel trattare le porzioni di spazio limitrofe: l’alternanza cromatica definisce zone di luce e ombra che concorrono a staccare la figura dallo sfondo. Una luce laterale proveniente da destra illumina una parte del volto del soggetto ritratto, che interloquisce con lo spettatore con il suo sguardo acuto e ammiccante, ma anche con un sorriso che gli affiora sulle labbra [Fig. 2].

Il primo incontro dell’artista con il nome di Gombrich fu introdotto, anch’esso, da Wind il quale, come è possibile evincere dalle stesse parole di Kitaj, lo aveva iniziato a tutti i ‘legatees’ di Warburg, come a un gruppo

che comprendeva le personalità diverse (anche per età) del primo Warburg-Kreis:

Wind led me to his master, Warburg, who died semi-mad in 1929 and Warburg led me to his legacy and to his legatees – Panofsky, Saxl, Bing, Wittkower, Otto Pächt, the younger Gombrich and old all the rest (Kitaj *apud* Chaney 2013, 7)

“Warburg, who died semi-mad in 1929 [...]”: si noti come la distanza cronologica che si allunga rispetto al periodo della lezione di Wind, porti Kitaj via via a liquidare come definitiva la pazzia di Warburg – così come accade nella *vulgata* delle biografie su Warburg (tutte profondamente suggestionate dalla *Intellectual Biography* di Gombrich).

Il primo contatto diretto che il pittore ebbe con Gombrich risale all'estate del 1986 quando, dopo un tentativo fallimentare di affidare l'esecuzione del ritratto di Gombrich a Lucian Freud, la National Portrait Gallery commissiona l'opera al pittore americano. A quanto risulta, fin dal principio, informato di chi era stato l'artista prescelto dalla Galleria, Gombrich espresse i suoi dubbi sul talento di Kitaj, del quale, evidentemente, non conosceva l'opera: infatti, un messaggio telefonico datato 18 giugno 1986, conservato presso la stessa National Portrait Gallery, registra l'istanza della moglie di Gombrich, Ilse, di accettare la commissione del ritratto a Kitaj soltanto previa visione del *corpus* delle opere dell'artista e la valutazione delle sue qualità tecniche (Chaney 2013, 2).

Così Kitaj fa riferimento all'incontro con Gombrich in una lettera datata 1992 destinata a Robin Gibson:

Enjoyed great conversation with both men [Gombrich and Lord Sieff] while I worked [...]. Gombrich, of course, is a goldmine of insight into art. Both sitters seem to enjoy talking about aspects of modern Jewish history as well – which I had been immersing myself in at that period. We became very affectionate with each other in both cases. I think the portraits came out well and I'm grateful to the NPG for pushing me out of my hermit's cave to do the job (Chaney 2013, 4).

Nella stessa lettera Kitaj fa riferimento a 8-10 sedute di due ore ciascuna. Le conversazioni tra l'artista e lo studioso, avvenute durante la realizzazione del ritratto, non sembrano discostarsi, almeno dal punto di vista tematico, da quelle che Kitaj intratteneva, più di 25 anni prima, con Wind: storia dell'arte, Warburg, la questione ebraica e la malattia mentale. Innanzitutto, la presenza di Edgar Wind nella biografia e nel pensiero di Kitaj non sarà stata un fattore di avvicinamento, ma più probabilmente di tensione; nei dialoghi con Gombrich, l'artista potrà avere avuto occasione di misurare la distanza tra la posizione di Gombrich e quella del suo primo maestro Wind, relativamente a Warburg e alla sua psicosi. Un altro punto nevralgico sarà stata la questione ebraica e la lettura che Kitaj proponeva del protagonismo degli intellettuali ebrei nel XX secolo, una questione centrale nel pensiero dell'artista, e invece del tutto periferica in Gombrich, che riporta sempre l'ebraismo a una scelta personale, e all'ambito delle scelte religiose individuali. Certo è che, qualunque sia stata la causa, si registra un fallimento del ritratto: Gombrich avanza la richiesta di cancellare dal suo volto quel sorriso, nel quale legge come una sorta di 'ghigno' in cui non si riconosce. È Gombrich stesso - intervistato nel 2000 - a farsi carico almeno in parte della responsabilità dell'accaduto:

On the second day of our sittings the first sketch showed a happy grin. I should not have intervened, but I asked him to wipe it off my face, and as a result, to my mind the features have no coherent expression at all (Chaney 2014, 3).

Lo stesso Gombrich, alla fine, rifiutò il ritratto e per di più avanzò al Direttore della National Portrait Gallery la proposta di tenere, una volta a settimana a fianco dell'opera, una lezione sul tema della somiglianza nel ritratto (una proposta che la Direzione declinò: Smith 2006).

In realtà si tratta di un'opera relativamente convenzionale, che si inserisce perfettamente nella tradizione della ritrattistica dei personaggi illustri. L'opera di Kitaj ci consegna il ritratto di un signore composto, sul cui volto si intravede affiorare un flebile sorriso, che quasi fatica ad emergere attraverso la seria compassatezza dei tratti. Ed è uno stile e una "painting interpretation" che restituisce una immagine del personaggio diametralmente opposta rispetto al 'Warburg-Maenad' che la stessa mano d'artista aveva colto (e interpretato pittoricamente) molti anni prima. Al

corpo flessuoso e dionisiacamente androgino della menade-Warburg, reso con una tecnica, una gamma cromatica e una impostazione formale molto vitalistiche e pop, si contrappone il ritratto austero di un anziano intellettuale in posa, vestito di tutto punto, corpulento e un po' stanco, evidentemente ben cosciente del suo ruolo, che accenna a un sorriso con un movimento impercettibile della bocca. Il tutto restituito con una tavolozza cromatica tutt'altro che vivace, ma molto rigida e spenta.

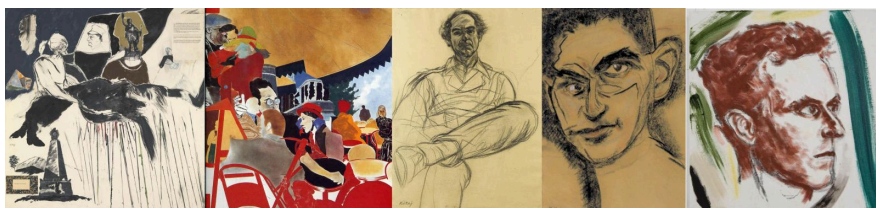
"Warburg as Maenad" *versus* "Sir Ernst Hans Josef Gombrich": anche i ritratti dei due intellettuali, entrambi eseguiti da un artista sensibile e consapevole come Kitaj, che via Wind aveva avuto modo di conoscere di prima mano la tradizione del Warburg-Kreis, ripropongono la polarità e la contraddizione che hanno attraversato (e a tratti lacerato) la storia del Warburg Institute a Londra. Due immagini che, nella loro distanza, raccontano la storia della - contrastata - eredità del pensiero e del metodo di Warburg.

*L'autobiografia di Kitaj, *Confessions of an Old Jewish Painter*, è appena stata pubblicata (fine novembre 2017), per l'editore Eckhart Gillen di München, con una Introduzione di David Hockney: sarà oggetto di una presentazione in un prossimo numero di Engramma.

Nota biografica

Tra il 1957 e il 1959, Ronald Brooks Kitaj (nato a Cleveland, Ohio, il 29 Ottobre 1932 da una famiglia ebrea di origini ungheresi), che si era trasferito per il servizio militare in Europa nella Germania del Secondo dopoguerra e aveva frequentato l'Akademie der Bildenden Künste a Vienna, ottiene una borsa di studio alla Ruskin School of Drawing and Fine Art di Oxford (1957-1959). Su suggerimento dell'insegnante di disegno, Percy Horton, Kitaj decide di fare domanda al Royal College of Art di Londra, dove si lega agli artisti che daranno vita alla Pop Art britannica - David Hockney, Allen Jones, Patrick Caulfield, Eduardo Paolozzi - cosa che indurrà molti critici a identificarlo come appartenente al gruppo. Sono le stesse gamme cromatiche, l'ampio utilizzo del collage, le immagini da riviste patinate a indurre una lettura in chiave Pop delle opere realizzate nel periodo immediatamente successivo alla fase di formazione.

Sin dalle sue prime opere risulta evidente l'apporto di ispirazioni riconducibili tanto alla letteratura e alla storia dell'arte quanto a eventi politici e sociali contemporanei – tutti elementi che lo allontanano dai confini tracciati dall'arte Pop. Dell'ampia costellazione di personaggi direttamente ritratti, o che hanno ispirato opere di Kitaj fanno parte: Rosa Luxemburg [Fig. 16], Virginia Woolf, Walter Benjamin [Fig. 17], Philip Roth [Fig. 18], T.S. Eliot, Ludwig Wittgenstein [Fig. 20], Albert Einstein, Sergei Eisenstein, Franz Kafka [Fig. 19], oltre che i nostri Ernst Gombrich e Aby Warburg.



da sin a dex:

16 | Ronald B. Kitaj, *The Murder of Rosa Luxemburg*, olio e collage su tela, 153x152,3 cm, 1960-1962, Tate Gallery, London.

17 | Ronald B. Kitaj, *Autumn of Central Paris (After Walter Benjamin)*, olio su tela, 152,4x152,4 cm, 1972, Collection Mrs. Susan Lloyd, New York.

18 | Ronald B. Kitaj, *Portrait of Philip Roth*, carboncino su carta, 77,5x57 cm, 1985, collezione privata.

19 | Ronald B. Kitaj, *Kafka*, carboncino su carta, 77x57 cm, 2004, collezione privata.

20 | Ronald B. Kitaj, *Wittgenstein*, olio su tela, 30,48x30 cm, 2007, collezione privata.

L'influenza che riferimenti a testi letterari o a saggi critici ebbero sull'operato dell'artista è documentata dall'inserimento all'interno delle opere di Kitaj di brani di testi, pagine, copertine e citazioni – spesso estratti dal “Journal” del Warburg Institute (McNay 2007) – nonché dalle didascalie, dalle varie citazioni, dai testi di spiegazione, a volte molto estesi quando non prolissi, che l'artista mette a corredo delle sue opere:

For me, books are what trees are for the landscape painter (Kitaj 2007, 38).

Lo spazio occupato nella poetica di Kitaj dall'elemento teorico e speculativo, che spesso è convocato per aggiungere un livello di lettura ulteriore all'opera più che per dipanare gli interrogativi attivati dal semplice impianto visivo, gli vale la definizione di una “sorta di eccentrico concettuale [...] un romantico viaggiatore della mente” (così nel catalogo

della 46a Biennale di Venezia, Di Giacomo 1996). Più interessato al simbolismo delle immagini e ai contenuti che ai valori formali, Kitaj in questo senso risulta uno dei pittori che più energicamente oppose la sua cifra poetica contro l'imperativo dell'espressionismo astratto americano:

Talking to me once about modern American abstract painters and their champion, the critic Clement Greenberg, Kitaj said: "There are people I respect, enlightened people, intelligent people, who seem to get visceral reactions from the conjunction of two colours. I've never felt that, so I guess I'm not a man of taste, as Greenberg says. Of course, he's right when he says that formal qualities can make or break a picture, but there may be some other qualities that can act in the same way" (McNay 2007).

Tuttavia, nonostante l'elemento formale sia da lui espressamente in qualche misura subordinato al contenuto e al simbolo, Kitaj mantiene per tutto il corso della sua vita una particolare cura per l'esercizio del disegno e, contemporaneamente, un utilizzo di ampie gamme cromatiche che lo ricollegano a maestri della forma e del colore Paolo Uccello e Tiziano, Botticelli e Manet, Degas e Cézanne (McNay 2007).

Dopo aver ottenuto numerosi riconoscimenti – tra cui un Honorary Doctorate dal Royal College of Art a Londra nel 1991; il Leone d'Oro alla già citata 46a Biennale di Venezia del 1995; personali alla Tate Gallery a Londra e alla Marlborough Gallery a New York – Kitaj muore suicida all'età di 74 anni nella sua casa a Los Angeles.

Bibliografia

Aulich, Lynch 2000

J. Aulich, J. Lynch (eds.), *Critical Kitaj. Essays on the work of R.B. Kitaj*, Manchester 2000.

Ashbery 1983

J. Ashbery, *Kitaj: Paintings, Drawings, Pastels*, London 1983.

Bing

G. Bing, *Fritz Saxl (1890-1948). A memoir*, in *Fritz Saxl. A Volume of Memorial Essays*, ed. D.J. Gordon, London 1957.

Brüne 2007

M. Brüne, *On human self-domestication, psychiatry, and eugenics*, "Philosophy, ethics, and humanities in medicine" 1 (2007), 2-21.

Chaney 2013

E. Chaney, *R.B. Kitaj (1932-2007): Warburgian Artist*, "emaj" 7/1 (November 2013).

Crippa, Lampert 2016

E. Crippa, C. Lampert, *London calling: Bacon, Freud, Kossoff, Andrews, Auerbach, and Kitaj*, Los Angeles 2016.

Di Giacomo 1996

F. Di Giacomo (a c. di), *La Biennale di Venezia. 46. Esposizione internazionale d'arte*, catalogo della mostra, Venezia 1996.

Engel 2014

F. Engel, *Though This Be Madness: Edgar Wind and the Warburg tradition*, in S. Marienberg, J. Trabant (eds.), *Bildakt at the Warburg Institute*, Berlin 2014, 87-116.

Gombrich 1970

E.H. Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, London 1970; tr. it. di A. Dal Lago e P.A. Rovatti, Milano 2003.

Gombrich [1984] 2014

E.H. Gombrich, Lettera di risposta a Charles Hope al saggio di E. Wind, *The Eloquence of Symbols: Studies in Humanist Art* (London 1985), "London Review of Books" 6/6 (5 April 1984), 13, in S. Marienberg, J. Trabant (eds.), *Bildakt at the Warburg Institute*, Berlin 2014.

Gombrich 1993

E.H. Gombrich, *A lifelong Interest: Conversations on Art and Science with Didier Eribon*, London 1993.

Haftmann 1969

W. Haftmann, *R.B. Kitaj: Complete Graphics, 1963-1969*, London 1969.

Hyman 1990

T. Hyman, *R.B. Kitaj: the sensualist 1973-84*, Oslo 1990.

Kampf 1990

A. Kampf, *Chagall to Kitaj: Jewish Experience in 20th Century Art*, London 1990.

Kitaj, 1963

R.B. Kitaj, *Pictures whit Commentary Pictures whitout Commentary*, "Marlborough Fine Art" (February 1963), 8.

Kitaj 1965

R.B. Kitaj, *R.B. Kitaj: February 1965*, "Marlborough-Gerson Gallery Inc", New York 1965.

Kitaj 1970

R.B. Kitaj, *R.B. Kitaj: Three Sets*, London 1970.

Kitaj 1976

R.B. Kitaj, *The "human clay": An Exhibition*, London 1976.

Kitaj 1989

R.B. Kitaj, *First Diasporist Manifesto*, London 1989.

Kitaj 2007

R.B. Kitaj, *The Second Diasporist Manifesto*, New Haven, CT 2007.

Kitaj 2017

R.B. Kitaj, *Confessions of an Old Jewish Painter. Autobiography*, ed. E.J. Gillen, München 2017.

Larios 2013

P. Larios, *R.B. Kitaj*, "Frieze" (December 2016).

Livingstone, 1998

M. Livingstone (Hrsg.), *R.B. Kitaj: an American in Europe*, Astrup Fearnley Museet for *Moderne Kunst*, Oslo 1998.

Livingstone 2010

M. Livingstone, *Kitaj*, London 2010.

Marienberg, Trabant 2014

S. Marienberg, J. Trabant (eds.), *Bildakt at the Warburg Institute*, Berlin 2014.

McNay 2007

M. McNay, *R.B. Kitaj*, "The Guardian" (October 2007).

Morphet 1994

R. Morphet, *R.B. Kitaj: A Retrospective*, London, Tate Gallery, Los Angeles: County museum of art; The Metropolitan museum of art, New York 1994

Rudolf, Wiggins 2001

A. Rudolf, C. Wiggins, *Kitaj in the Aura of Cézanne and Other Masters*, London 2001.

Schatborn 1998

P. Schatborn, *Pantalone as New Yorker: Rembrandt and R.B. Kitaj*, "Master drawings", 36/1 (1998), 66-73.

Smith 2006

C.S. Smith, *Old master*, "The Guardian" (December 2006).

Wind 1983

E. Wind, *The Eloquence of Symbols: Studies in Humanist Art*, Oxford 1983; tr. it. di E. Colli, Milano 1992.

Wind 1958

E. Wind, *Pagan Mysteries of the Renaissance*, London 1958; tr. it. di P. Bertolucci, Milano 1971.

Wind 1971

E. Wind, *On a recent biography of Warburg*, "The Times Literary Supplement", 25 June 1971, poi in E. Wind, *The Eloquence of Symbols: Studies in Humanist Art*, London 1985; tr. it. di E. Colli, Milano 1992, 161-173.

English abstract

Aby Warburg and Ernst Gombrich, two of the most influential personalities of the 20th century, are compared through the personal point of view of Ronald Brooks Kitaj, an American painter who studied Art in Europe. An indirect relationship binds the artist – who belongs to the environment close to the British Pop Art movement – and Aby Warburg: Edgar Wind, heir to the Warburgian tradition and, at the same time, Oxford University's first professor of Art history – at the end of '50s Kitaj attended his lessons there – was a mediator between Warburg and the painter. An unmediated relationship was established between Kitaj and Gombrich, of whom the artist made a portrait which was commissioned by the National Portrait Gallery in 1986. The "Pictorial Interpretation" of these two scholars has become an opportunity to examine the comparison which actually featured Warburgian thought, and the tradition and the fate of the Warburg Institute itself.

Bibliography. Works by Aby Warburg and secondary literature (updated October 2017)

edited by Marilena Calcara and Monica Centanni

La Bibliography. Works by Aby Warburg and secondary literature, bibliografia relativa a edizioni e traduzioni delle opere di Aby Warburg, saggi e materiali critici, è aggiornata periodicamente e consultabile in versione digitale nella pagina dedicata di “La Rivista di Engramma”.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luav
Venezia • gennaio 2020

www.engramma.org



la rivista di **engramma**
novembre/dicembre **2017**
151 • Mnemosyne contesa

Editoriale

Monica Centanni, Anna Fressola

Ernst H. Gombrich, Geburtstagsatlas für Max M. Warburg (5 giugno 1937)

Seminario Mnemosyne

Ernst H. Gombrich, Zur Mnemosyne. Introduzione al Geburtstagsatlas (1937)

Seminario Mnemosyne

Esercizi di confronto tra le Tavole 7, 30, 37 del Geburtstagsatlas di Gombrich e le corrispondenti del Mnemosyne Atlas

Salvatore Settis, Alessandra Pedersoli, Simone Culotta

Zwischenraum/Denkraum

Victoria Cirlot

Ronald B. Kitaj: Aby Warburg e Ernst Gombrich, due ritratti a confronto

Matias J. Nativo, Alessia Prati

Bibliography. Works by Aby Warburg and secondary literature

Marilena Calcara, Monica Centanni