la rivista di **engramma**
ottobre/novembre **2023**

206

Dürer, Rembrandt, Manet. Warburg Manebit!

edizioni**engramma**

La Rivista di Engramma
206

La Rivista di
Engramma
206
ottobre/novembre
2023

Dürer, Rembrandt, Manet. Warburg Manebit!

a cura di
Ada Naval e Giulia Zanon

edizioni**engramma**

direttore
monica centanni

redazione
damiano acciarino, sara agnoletto,
mattia angeletti, maddalena bassani,
asia benedetti, maria bergamo, elisa bizzotto,
emily verla bovino, giacomo calandra di roccolino,
olivia sara carli, concetta cataldo,
giacomo confortin, giorgiomaria cornelio,
mario de angelis, silvia de laude,
francesca romana dell'aglio, simona dolari,
emma filipponi, anna ghiraldini, ilaria grippa,
roberto indovina, delphine lauritzen,
laura leuzzi, michela maguolo, ada naval,
alessandra pedersoli, marina pellanda,
filippo perfetti, margherita piccichè,
daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco,
cesare sartori, antonella sbrilli, massimo stella,
ianick takaes, elizabeth enrica thomson,
christian toson, chiara velicogna, giulia zanon

comitato scientifico
janyie anderson, barbara baert, anna beltrametti,
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, victoria cirlot,
fernanda de maio, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, kurt w. forster, nadia fusini,
maurizio harari, fabrizio lollini, natalia mazour,
salvatore settis, elisabetta terragni, oliver taplin,
piermario vescovo, marina vicelja

La Rivista di Engramma
a peer-reviewed journal
206 ottobre/novembre 2023
www.engramma.it

sede legale
Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

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

©2023

edizioni**engramma**

ISBN carta 979-12-55650-46-1
ISBN digitale 979-12-55650-27-0
ISSN 2974-5535
finito di stampare febbraio 2024

Si dichiara che i contenuti del presente volume sono la versione a stampa totalmente corrispondente alla versione online della Rivista, disponibile in open access all'indirizzo: http://www.engramma.it/eOS/index.php?issue=206 e ciò a valere ad ogni effetto di legge. 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 *Dürer Rembrandt Manet. Warburg Manebit!*
Ada Naval e Giulia Zanon

Mnemosyne esposta Venezia, 24 e 27 febbraio 2023

21 *Warburg Manebit!*
a cura del Seminario Mnemosyne

Studiare Mnemosyne, a latere della mostra "Warburg Manebit!"

37 *L'epigrafe ΜΝΗΜΟΣΥΝΗ di Fritz Schumacher per la KBW*
Giacomo Calandra di Roccolino

41 *Le alternative del Moderno, Raffaello e Manet*
Filippo Perfetti, Giulia Zanon

81 *Nota sulla posizione di Melencolia I di Albrecht Dürer nelle diverse redazioni del Mnemosyne Atlas*
Ilaria Grippa

99 *Drammaturgia dell'azione sospesa*
Lucamatteo Rossi

145 *Ernst H. Gombrich, Geburtstagsatlas für Max M. Warburg (5 giugno 1937)*
a cura del Seminario Mnemosyne

195 *Dal Geburtstagsatlas, Introduzione alle Tavole XX-XXVII e Scheda di Tavola XXIV*
a cura del Seminario Mnemosyne

207 *Geburtstagsatlas by Ernst H. Gombrich (1937)*
edited by Seminario Mnemosyne

Mnemosyne esposta Firenze, 19 settembre / 10 dicembre 2023

213 *"Una rivisitazione warburghiana delle Gallerie degli Uffizi"*
Gerhard Wolf. Intervista a cura di Giulia Zanon

219 *"Firenze, dove si avverte la densità della storia"*
Marzia Faietti. Intervista a cura di Ada Naval, Giulia Zanon

225 *Four questions about the state of Warburgian studies today*
Claudia Wedepohl. Interviewed by Ada Naval

229 *Bildkritik a Firenze*
Giovanna Targia

Presentazioni

247 *Un nuevo paso para los estudios sobre Warburg en español.*
Monica Centanni. Presentación por Ada Naval

249 *Warburg and the Warburgkreis through a Magnifying Glass*
Dorothea McEwan. A presentation by Seminario Mnemosyne

265 *Warburg and Nijinsky. A missed encounter*
Dorothee Gelhard. A presentation by Seminario Mnemosyne

275 *La modernità di un antimoderno*
Maurizio Ghelardi. Presentazione a cura di Filippo Perfetti

Dürer Rembrandt Manet. Warburg Manebit!

Editoriale di Engramma 206

Ada Naval e Giulia Zanon



Il numero 206 di Engramma "Dürer, Rembrandt, Manet. Warburg Manebit!" si confronta con il tema dell'esponibilità dell'Atlante Mnemosyne, ovvero sulla possibilità, sull'opportunità dal punto di vista ermeneutico, di allestire in una mostra i 63 pannelli rimasti dall'ultima versione del *Bilderatla*s datata 1929.

Con l'Atlante, Warburg ha cercato un nuovo formato per presentare le sue ricerche: Mnemosyne è il lucido progetto per un sistema di organizzazione della memoria collettiva che rende evidenti, attraverso un raffinato processo di montaggio di riproduzioni fotografiche, i meccanismi di trasmissione e tradizione di temi e figure dell'Antico e i loro effetti nel lungo corso della storia delle immagini. Mnemosyne non è un archivio, non contempla un accumulo – indiscriminato o tematicamente organizzato – di immagini, ma preferisce sempre la via della selezione concettuale; Mnemosyne non è un museo immaginario, la collezione di figurine di un eccentrico *connoisseur*; Mnemosyne non è nemmeno un'opera d'arte votata a una misteriosa incomprensibilità, concepita per essere esposta e contemplata.

Ma forse non è possibile parlare di Mnemosyne senza tradirne la complessità. Una delle sfide per gli studiosi, forse la più ardua, è la ricerca del migliore modo di dire l'Atlante, per restituire il suo valore funzionale e rendere chiara la sua struttura di "macchina per pensare" (la definizione è di Carlo Ginzburg).

A questa sfida il Seminario Mnemosyne ha cercato di rispondere, nel febbraio di questo anno, con "Warburg Manebit! Dürer • Rembrandt • Manet". Una mostra che si è presentata con una frase provocatoria, una sorta di manifesto programmatico: "Una mostra per mettere in discussione la fortuna delle mostre sull'Atlante Mnemosyne". Un tentativo, di natura sperimentale, di affrontare l'irrisolto (e forse irrisolvibile) problema di parlare efficacemente del *Bilderatla*s e di superare i punti di aporia raggiunti via via dal progresso delle ricerche, a par-

tire dalla prima e pionieristica mostra viennese che aprì alla riscoperta dell'Atlante (Vienna, 1993), fino all'esposizione più spettacolare e completa "The Original" (Berlino, 2020), e alla recentissima, parziale, mostra di alcuni pannelli di tema fiorentino, "Camere con vista" (Firenze, 2023).

La copertina di questo numero è l'immagine di una soglia: è l'ingresso della mostra "Warburg Manebit!" che abbiamo allestito a Venezia (Iuav, Ghiacciaia e Rettorato, febbraio 2023), e che invitiamo tutti i lettori a intraprendere idealmente, per attraversare insieme a noi la porta di accesso al mondo di Mnemosyne. L'invito è a porsi una difficile domanda: come fare per mettere in mostra il "pensiero vivo" a partire dai 63 pannelli dei quali Aby Warburg ha lasciato l'imbastitura, qual è la strada per orientarci nello spazio di pensiero (*Denkraum*) aperto dal fondo nero delle tele su cui sono state disposte le oltre mille immagini che Warburg ha raccolto per il progetto Mnemosyne?

Il titolo "Warburg Manebit!" prende spunto dal gioco di parole che Warburg appunta nel suo *Diario romano*: "Manet Manebit!": il nome di Manet coincide con la terza persona presente, giustapposta alla terza persona del futuro, del verbo latino *manēre*: "rimane e rimarrà". "Warburg Manebit!" non ha prodotto risposte ma ha, più felicemente, fatto scaturire nuove e diverse domande. Dunque, malgrado la transitorietà che caratterizza ogni esposizione, "Warburg rimarrà!"

Engramma 206 si divide in quattro sezioni: Mnemosyne Esposta: Venezia, 24 e 27 febbraio 2023; Studiare Mnemosyne, *a latere* della mostra "Warburg Manebit!"; Mnemosyne Esposta: Firenze, 19 settembre / 10 dicembre 2023; Presentazioni.

Mnemosyne esposta: Venezia, 24 e 27 febbraio 2023

La prima sezione del numero, "Mnemosyne esposta", prende spunto dal titolo del progetto "La Memoria Esposta. Mnemosyne Atlas, *Iter per Labyrinthum*", che vede impegnato un gruppo di ricerca dell'Università Iuav (Monica Centanni, Guido Morpurgo, Daniela Ruggeri, Daniela Sacco, Vitale Zanchettin) sul complesso tema dell'esposizione della Memoria (Mnemosyne, appunto) come azione intellettuale. La sezione "Mnemosyne esposta" di questo numero di Engramma mette a dialogo due progetti di ambito italiano che quest'anno – partendo da domande molto diverse – si sono confrontate con l'Atlante in termini espositivi: a Venezia (febbraio 2023) "Warburg Manebit! Dürer • Rembrant • Manet", e a Firenze (settembre/dicembre 2023) "Aby Warburg. Camere con vista". Nel numero presentiamo le due mostre, cercando di individuare nei due progetti una risposta alla domanda: come esporre Mnemosyne?

La mostra veneziana si è tenuta il 24 e 27 febbraio 2023 nella sede dei Tolentini dell'Università Iuav di Venezia, negli spazi della Ghiacciaia e nel corridoio del Rettorato: l'esposizione, curata dal Seminario Mnemosyne, ha proposto una modalità espositiva non inerte, ma tesa a mobilitare Mnemosyne come strumento di attivazione del pensiero. L'intera mostra è stata progettata intorno a questa idea-guida: gli spazi sono stati organizzati per incoraggiare l'ap-

profondimento e la discussione, la durata della mostra, limitata a soli due giorni, è stata pensata per garantire la presenza costante dei curatori (il gruppo del Seminario Mnemosyne), che si sono messi a dialogo con una serie di studiosi che hanno fatto visita a "Warburg Manebit!", trasformando l'esposizione in un laboratorio di ricerca sul campo. La mostra era scandita da tre tappe. La prima vedeva disposte su di un tavolo le pubblicazioni relative alle edizioni ed esposizioni di Mnemosyne, dalla prima edizione privata a cura di Ernst Gombrich nel 1937 fino alla più recente edizione *The Original* a corredo della mostra berlinese del 2020: si è così apparecchiata una serie 'gulliveriana' di formati editoriali che, a partire dalle prime edizioni dell'Atlante, hanno inscatolato, rimpicciolito, posterizzato l'Atlante, per lo più senza addentrarsi in profondità nel suo senso e nei suoi meccanismi ermeneutici, rendendo le tavole di Mnemosyne concettualmente bidimensionali – di fatto "riproducendo" le tavole di Mnemosyne in una scala e in un formato quasi sempre inadeguati, e in una forma sbiadita o iperspettacolare. La seconda tappa è allestita nella dimensione verticale (le Tavole del *Bilderatlas Mnemosyne*) e distesa sul piano orizzontale (i tavoli 'da lavoro'). Appese sul muro, Tavola 58, le Tavole 70-74 e Tavola 55 sono state, per la prima volta, riprodotte in scala 1:1; le immagini sono state stampate alla più alta qualità possibile e a colori, per rispondere a un bisogno di leggibilità che, a giudizio dei curatori, non tradisce l'aspetto dell'Atlante 'originale' (che sappiamo non esistere), ma è l'applicazione di una filologia viva, che interpreta la volontà di Warburg di sfruttare la tecnologia più avanzata al servizio del sapere. Lungo il corridoio, sotto le tavole di Mnemosyne (dedicate rispettivamente a Dürer, Tavola 58; a Rembrandt, Tavole 70, 71, 72, 73; a Manet, Tavola 55), tre tavoli con una sedia accostata: un banco di lavoro, sul quale erano squadernati i materiali di studio – gli appunti, i saggi e i libri da cui Warburg e collaboratori sono partiti per imbastire ogni 'capitolo' di Mnemosyne. L'ultima tappa dell'allestimento, forse la più importante, era il tavolo di dialogo, aperto al confronto e all'interlocuzione con tutti gli studiosi amici che hanno reagito alle sollecitazioni del percorso espositivo. Usando le parole del Seminario Mnemosyne: "È in questa ultima tappa – una riflessione corale sull'Atlante, dall'Atlante – che trova esito e compimento la mostra 'Warburg Manebit!'. Un esito che non è che un inizio, che ha trovato risposte felicemente provvisorie e ha fatto fiorire ancora altre domande". Nel numero pubblichiamo il progetto e il resoconto di "Warburg Manebit!", che include anche il catalogo della mostra.

Studiare Mnemosyne, *a latere* della mostra "Warburg Manebit!"

La seconda sezione "Studiare Mnemosyne, *a latere* della mostra 'Warburg Manebit!'" presenta una serie di contributi che sono nati a partire dalle ricerche e le riflessioni sviluppate in preparazione della mostra e durante la sua realizzazione.

Il primo oggetto con cui ogni visitatore della mostra si è dovuto confrontare era la grande scritta ΜΝΗΜΟΣΥΝΗ, riproduzione in scala 1:1 dell'epigrafe che accoglieva (e accoglie) il visitatore della Kultuwissenschaftliche Bibliothek Warburg (fondata ad Amburgo nel 1925) all'ingresso della Biblioteca Warburg di Amburgo, e poi, per volere di Gertrud Bing, anche all'ingresso del Warburg Institute di Londra. Come scrive Giorgio Agamben, l'Atlante è "una sorta di gigantesco condensatore in cui si raccoglievano tutte le correnti energetiche che avevano animato

e ancora continuavano ad animare la memoria dell'Europa, prendendo corpo nei suoi 'fantasmi'. Il nome Mnemosyne trova qui la sua ragione profonda". Mnemosyne, la Memoria madre delle Muse, è il nome divino della protettrice della ricerca che impegna Aby Warburg per tutta la sua vita. Non è dunque un caso che nel 1925, durante la costruzione dell'iconica sala ellittica della sua Biblioteca, Warburg scelga di incidere sull'architrave del vestibolo proprio ΜΝΗΜΟΣΥΝΗ. *L'epigrafe* ΜΝΗΜΟΣΥΝΗ *di Fritz Schumacher per la KBW*, di Giacomo Calandra di Roccolino, è una puntuale ricostruzione della storia dell'iscrizione ΜΝΗΜΟΣΥΝΗ. Il progetto per questa iscrizione è un episodio centrale nella complessa storia della Biblioteca, legato alla collaborazione tra Warburg e l'architetto Schumacher, che disegnò personalmente l'epigrafe diventata uno dei simboli del pensiero di Warburg. Mnemosyne, scrive Calandra di Roccolino, segna "un passaggio apotropaico tra il mondo esterno e il mondo warburghiano dominato dalla memoria per immagini": è quindi un ponte, la soglia di accesso a un labirinto.

Superata questa soglia, il visitatore della mostra "Warburg Manebit!" si trovava in un vestibolo. Davanti ai suoi occhi tre frasi di Warburg:

NELL'ANIMA DI DÜRER TROVANO ACCOGLIENZA I SUPERLATIVI DEL LINGUAGGIO GESTUALE ANTICO, ERRANTI PER TAPPE DA ATENE, PER ROMA, ATTRAVERSO MANTOVA E FIRENZE, FINO A NORIMBERGA.
UNO SGUARDO A REMBRANDT HA LO SCOPO DI MOSTRARE NELLO SPECCHIO CONCAVO NORDICO LA STESSA CRISI CHE SI ERA INTRAVISTA IN GHIRLANDAIO – UN RINASCIMENTO DEMONIACO DELL'ANTICO.
MANET, UN FIDATO AMMINISTRATORE DELLA TRADIZIONE! SI PRESENTA DAVANTI A ME COME GUIDA CON UNA FIACCOLA, E IO LO SEGUIRÒ. MANET, MANEBIT!

"Warburg Manebit!" si è concentrata su tre nomi che spostano Warburg e la sua opera dalle coordinate cronologiche e geografiche entro le quali è solitamente circoscritto, quelle del Rinascimento a Firenze: Dürer, Rembrandt, Manet. Allo stesso modo, i contributi che riguardano la presenza nell'Atlante dei tre artisti rintracciano tre vie d'accesso all'Atlante attraverso la lettura di alcune Tavole di Mnemosyne eccentriche rispetto al nucleo fiorentino per cui Warburg è ampiamente conosciuto. Nel labirinto del pensiero di Warburg, che confluisce al centro della Memoria, è stato questo il nostro personale filo di Arianna.

I saggi che proponiamo, dedicati rispettivamente alle Tavole dell'Atlante su Dürer, su Rembrandt, su Manet, sono la prova sul campo della macchina Mnemosyne come sofisticato strumento di studio e, insieme, l'applicazione di un'ermeneutica vivace ma anche rigorosa. Così come i tavoli 'di lavoro' della mostra "Warburg Manebit", i contributi si aprono esponendo una serie di scritti warburghiani, editi e inediti, su cui la ricerca si è innestata, che abbiamo chiamato 'testi a fronte'. Questi testi – frutto delle ricerche di Warburg stesso, o frutto postumo della sua eredità intellettuale– aprono al senso dell'investigazione e al senso della composizione stessa delle Tavole, prestandosi ad essere vere e proprie guide per entrare nell'Atlante.

Filippo Perfetti e Giulia Zanon presentano la lettura interpretativa di Tavola 55 dell'Atlante Mnemosyne, *Le alternative del Moderno, Raffaello e Manet*. Il saggio segue la ricostruzione

warburghiana della genealogia per immagini che, dai sarcofagi romani a tema Giudizio di Paride, porta al *Déjeuner sur l'herbe* di Manet, passando per il *Giudizio di Paride* perduto di Raffaello. La domanda che muove la lettura è "quale Antico?" ed è lo stesso interrogativo che un giovane Warburg si pone nel suo primo saggio su Botticelli. Il contributo chiama in gioco tre testi che costituiscono una preziosa chiave ermeneutica per l'argomentazione di Warburg e il metodo compositivo con cui questa viene presentata in Tavola 55: l'articolo che accende la miccia per la riflessione di Warburg, *Rafael und Manet*, pubblicato dallo storico dell'arte Gustav Pauli nel 1907 (in Appendice al saggio in edizione digitale tedesca e prima traduzione italiana); l'abbozzo per il saggio, rimasto incompiuto, a cui Warburg lavora nei primi mesi del 1929, *Déjeuner sur l'herbe di Manet. La funzione di modello delle divinità pagane elementari in rapporto alla evoluzione del moderno sentimento della natura* (di cui riproponiamo la traduzione italiana, a cura di Maurizio Ghelardi pubblicata in Engramma 165); i *Frammenti tra Manet e Mnemosyne*, una scelta di appunti raccolti nello stesso anno, durante il più intenso e concettualmente profondo periodo di lavoro sull'Atlante Mnemosyne (pubblicati a cura di Maurizio Ghelardi, con un testo di commento di Monica Centanni in Engramma 165, che qui ripresentiamo).

Lucamatteo Rossi nel contributo *Drammaturgia dell'azione sospesa.Trasformazioni della carica gestuale e riattivazione dell'Antico nelle Tavole su Rembrandt del Mnemosyne Atlas* presenta l'esito della sua ricerca sui pannelli del *Bilderatlas* dedicati all'arte olandese barocca del XVII secolo. Il saggio analizza la carica gestuale in Rembrandt, artista in cui Warburg aveva individuato l'espressione di un incontro tra "forze contrapposte", caricate "in duplice assonanza con il patrimonio ereditato dall'Antico e con elementi attuali" (così Rossi). Questa frizione scatena un campo di forze che, in Mnemosyne, viene espresso da tre mitemi del *corpus* rembrandtiano: Proserpina (Tavola 70), Medea (Tavola 73) e Claudio Civile (Tavola 72). Le tavole esplorano la migrazione delle *Pathosformeln* dall'Europa meridionale a quella settentrionale e i loro processi di indebolimento e riattivazione nel contesto dell'Olanda del XVII secolo. Uno degli elementi principali che guida lo studio di Warburg è il teatro, concepito sia come vettore delle formule patetiche, sia come luogo della rivoluzione shakespeariana che, da *Amleto*, ha introdotto il concetto di sospensione, il tempo vuoto tra impulso e azione. Sul suo tavolo di ricerca Rossi pone due testi di Warburg: *L'antico italiano nell'epoca di Rembrandt*, gli appunti per la conferenza tenuta il 29 maggio 1926 presso la Biblioteca Warburg di Amburgo (che pubblichiamo in Appendice al saggio in prima edizione digitale), e la lettera di Aby Warburg allo storico dell'arte Carl Neumann del 22 gennaio 1927 (pubblicata in Appendice in originale e in prima traduzione italiana).

Ilaria Grippa con *Nota sulla posizione della* Melencolia I *di Albrecht Dürer nelle diverse redazioni dell'Atlas Mnemosyne* pone un attento sguardo alle diverse redazioni di Tavola 58 nell'Atlante Mnemosyne, seguendo il processo di sintesi compositiva e tematica. Punto focale in tutte le redazioni del pannello è la *Melencolia I* di Dürer, un'opera che, come Grippa scrive, è capace "di influenzare e polarizzare le tensioni con le altre immagini presenti".

La sezione “Studiare Mnemosyne” si chiude con tre contributi attorno al *Geburtstagsatlas,* l’edizione privata del *Bilderatlas* confezionata a Londra nel 1937 da Ernst Gombrich, su incarico di Gertrud Bing e Fritz Saxl, come omaggio al fratello di Aby, Max Warburg, in occasione del suo settantesimo compleanno. La scelta di includere l’esito di una serie di studi sull’“atlante del compleanno” è mossa dal *Geburtstagsatlas* in sé, dalla storia e dagli esiti di quello che è, a tutti gli effetti, il primo tentativo di esposizione e di pubblicazione (seppure in forma privata) del *Bilderatlas* di Warburg. L’opera di Gombrich infatti riflette, nell’impianto generale, la struttura che era stata originariamente pensata per la pubblicazione del Mnemosyne Atlas, ma nel contempo si discosta considerevolmente dai pannelli realizzati da Warburg e collaboratori nel 1929, con eclatanti espunzioni e una disposizione regolare su sfondo bianco che nega violentemente lo spazio per il pensiero tracciato da Warburg, il *Denkraum* delle tele nere di Mnemosyne in cui, in latenza, giace tutta la potenza della storia delle immagini. Il Seminario Mnemosyne pubblica, in edizione aggiornata, l’unica edizione disponibile de *Ernst H. Gombrich,* Geburtstagsatlas *für Max M. Warburg, (5 giugno 1937)*, corredata da un saggio introduttivo, sui materiali, sulla forma e sui contenuti del *Geburtstagsatlas*. A seguire, pubblichiamo la prima traduzione italiana della *Introduzione alle Tavole XX-XXVII* e della *Scheda di Tavola XXIV* dell’Atlante di Gombrich. Conclude la sezione un aggiornamento sui materiali presenti in Engramma sul *Geburtstagsatlas für Max M. Warburg*, l’indice dei contributi presenti in Engramma, esito delle ricerche sul tema che il Seminario Mnemosyne porta avanti dal 2017.

Mnemosyne esposta: Firenze, 19 settembre / 10 dicembre 2023

L’esperienza espositiva più recente di esposizione dell’Atlante è la mostra “Camere con vista. Aby Warburg a Firenze” alle Gallerie degli Uffizi dal 19 settembre al 10 dicembre, curata dal Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, in collaborazione con la direzione delle Gallerie degli Uffizi e con il Warburg Institute di Londra. “Camere con vista” indaga il rapporto di Warburg con la città di Firenze, dal suo primo soggiorno nel 1888 fino all’ultimo viaggio in Italia. L’esposizione è divisa in cinque sezioni – “Aby Warburg a Firenze”, “L’effimero”, “Laboratorio”, “Disegnare *Pathosformeln*”, “Danza, Ninfa, Furore” – che declinano alcuni dei temi cruciali del pensiero warburghiano: lo studio, di matrice burckhardtiana, della cultura della festa; la migrazione di formule gestuali dell’espressione nell’arte; il movimento come gioco perpetuo tra libera leggiadria e vittoriosa imposizione di formule e schemi. Questi temi emergono dai materiali esposti: *in primis*, le tavole dedicate al Rinascimento fiorentino, ma anche materiale d’archivio come gli schedari (*Zettelkästen*) che Warburg aveva riempito di disegni, annotazioni, riferimenti bibliografici durante il suo primo soggiorno in Italia. L’allestimento fa sì che gli elementi dell’esposizione vengano messi a dialogo diretto con la collezione permanente degli Uffizi, e in particolare con le opere, più o meno famose, di cui le tavole parlano, ma anche con opere di artisti contemporanei che hanno accolto la sfida di misurarsi con i temi dell’Atlante. Seguono tre interviste a tre curatori della mostra. La prima intervista è a Gerhard Wolf, direttore del Kunsthistorischen Institut in Florenz e ideatore di “Camere con vista”, che introduce una delle idee alla base della mostra: il concepire le Gallerie degli Uffizi

come “un luogo di incontro tra l’antichità greco-romana e la pittura post-medievale, in qualche modo simile alle costellazioni che Warburg mette in scena nel suo Atlante”. In questo senso il progetto dell’esposizione ha l’obiettivo di mettere alla prova, tramite un confronto diretto, le “dinamiche dei due atlanti, il Bilderatlas di Warburg e gli Uffizi intesi come atlante”. La seconda intervista è alla storica dell’arte Marzia Faietti, la quale ritorna sul tema del dialogo tra Mnemosyne e gli Uffizi, rimarcando la complessità, già sollevata da Wolf, di una dialettica che “non parla per antitesi irrisolte, ma parla per antitesi che rimangono vive, che non trovano necessariamente una sintesi o una soluzione finale e che si ripetono circolarmente, al di là dei contenuti specifici di ogni sala”. La terza intervista è a Claudia Wedepohl, direttrice dell’Archivio Warburg, a cui Ada Naval propone lo stesso interrogativo che anima questo numero: come è possibile esporre Mnemosyne? Wedepohl rivendica l’importanza di usare Mnemosyne come punto di partenza: “L’Atlante è stato giustamente definito un laboratorio [...]. Warburg ha visto il potenziale per svilupparlo al di là del suo lavoro. Ma come studiosa di Warburg direi la condizione per lavorare con Mnemosyne è *in primis* comprenderlo: ciò è, e rimarrà, una sfida”. A seguire, Giovanna Targia, altra co-curatrice della mostra fiorentina, pubblica *Bildkritik a Firenze. Note su alcuni dei temi affrontati da* Camere con vista: un percorso attraverso la mostra in cui l’autrice si sofferma su una serie di tappe ermeneutiche. “Rileggere Warburg a Firenze” significa ripercorrere i numerosi intrecci fra la biografia di Warburg, la storia del Kunsthistorisches Institut in Florenz e quella degli Uffizi; allo stesso tempo significa ricostruire una storia fatta per frammenti “tagliati intenzionalmente (come materiale di studio) o tramandati in forma accidentale, incompleta, ricostruita nell’ambiente mai neutro degli archivi”. L’idea alla base della mostra è aprire l’Atlante e metterlo a confronto con alcuni dei suoi materiali di studio, come scrive Targia: “La scelta di far dialogare le tavole dell’Atlante con oggetti fotografici, pittorici e plastici nelle sale degli Uffizi è un modo per sottolineare la funzione ‘indessicale’ della stessa Mnemosyne”.

Dal confronto sui due più recenti esperimenti espositivi sull’Atlante emerge un dato importante da segnalare nell’ambito più generale degli studi su Mnemosyne. La scelta dei curatori di “Camere con vista” di concentrarsi sul nucleo fiorentino delle tavole di Mnemosyne (con qualche eccezione, eccentrica rispetto al Rinascimento, come Tavola C, Tavola 5 e Tavola 77), la *ratio* dell’allestimento e lo stesso formato espositivo dei materiali pone oggettivamente la mostra fiorentina in una posizione dialettica rispetto al progetto della mostra veneziana “Warburg Manebit!”, e in generale rispetto al lavoro teorico del Seminario Mnemosyne che cerca strade di accesso diverse al *Bilderatlas*.

Presentazioni

Il numero si chiude con la sezione *Presentazioni*: una selezione di alcune importanti pubblicazioni recenti nell’ambito degli studi warburghiani.

Presentiamo *Aby Warburg y el pensamiento vivo,* l’edizione spagnola di *Aby Warburg e il pensiero vivente* (uscito nel 2022 per i tipi di Ronzani in simultanea con l’edizione inglese *Aby Warburg and Living Thought*). Pubblicato da Siruela, l’importante antologia curata da Monica

Centanni raccoglie la voce di intellettuali, tutti in qualche modo 'italiani' per nascita o elezione, che, prima e meglio di altri, hanno saputo cogliere la portata rivoluzionaria di Warburg. Giorgio Pasquali, Mario Praz, Gertrud Bing, Arsenio Frugoni, Giorgio Agamben, Guglielmo Bilancioni, Alessandro Dal Lago, Gianni Carchia, Salvatore Settis, Kurt W. Forster e Maurizio Ghelardi appaiono per la prima volta insieme come elementi della stessa costellazione di pensiero. La traduzione spagnola di questa silloge costituisce un importante passo in avanti nel campo degli studi su Warburg in Spagna. Ada Naval, curatrice della traduzione, pubblica la Nota introduttiva di presentazione al volume.

A seguire, presentiamo il volume di Dorothea McEwan, *Studies on Aby Warburg, Fritz Saxl and Gertrud Bing*, pubblicato per la serie "Variorum Collected Studies" di Routledge, che presenta un'antologia di saggi della studiosa che per molti anni è stata responsabile dell'Archivio del Warburg Institute di Londra. Pubblicati originariamente in tedesco, italiano e francese, questi articoli sono stati tradotti per la prima volta in inglese dall'autrice; viene pubblicato anche, in prima edizione digitale, il saggio *On the origins of the Serpent Ritual lecture. Motive and motivation. Healing thorugh remembrace*, pubblicato originariamente in tedesco nel 2007, che ricostruisce una storia della composizione del testo sul *Rituale del Serpente* nel sanatorio di Kreuzlingen nel 1923, esplorando il ruolo di Fritz Saxl nella genesi della conferenza.

Segnaliamo inoltre l'uscita del volume di Dorothee Gelhard, *Tanz. Vaclav Nijinsky und Aby Warburg*, per i tipi Wissenschaftliche Verlag Berlin. Il volume ci parla dell'incontro mancato tra Aby Warburg e Vaclav Nijisky, due personaggi che, in modo diverso, hanno saputo incarnare dentro di sé il dramma del loro secolo e che, in modo quasi parallelo (i due non si conosceranno mai ma saranno entrambi ospiti del sanatorio di Kreuzlingen), hanno saputo trasformare la propria sofferenza in grande, fertile e lucida forza creativa, per dimostrare ancora una volta che, come scrive Agamben, "è misura della grandezza di un individuo che non solo le sue idiosincrasie, ma anche i rimedi che egli trova per padroneggiarle corrispondano ai bisogni segreti dello spirito del tempo". Obiettivo per l'autrice è "Dimostrare che Nijinsky e Warburg hanno operato un cambiamento di paradigma nei loro metodi e nelle loro opere. [...] Nijinsky non è solo un ballerino e un coreografo, né Warburg è solo uno storico dell'arte o uno studioso della cultura".

Il numero di Engramma si chiude con la presentazione, a cura di Filippo Perfetti, de *Il Rinascimento italiano. Civiltà e arte di Jacob Burckhardt*, a cura di Maurizio Ghelardi per "i millenni" di Einaudi (nella stessa serie, a cura di Ghelardi, negli scorsi anni sono state pubblicate due importanti ed esaustive raccolte di scritti warburghiani). Negromante pienamente consapevole, Jacob Burckhardt è maestro e figura chiave nella vita e nel pensiero di Warburg. Maurizio Ghelardi pubblica qui, nella sua interezza e per la prima volta, il progetto sul Rinascimento italiano che Burckhardt aveva ideato ed elaborato tra il 1856 e il 1864. Il volume comprende la cura e le traduzioni della prima edizione di *Die Cultur der Renaissance in Italien* (1860) e del manoscritto sull'arte del Rinascimento italiano del 1862-1864 che avreb-

be dovuto costituire la seconda parte della celebre opera. Pubblichiamo in Engramma un estratto dall'introduzione di Ghelardi, *La modernità di un antimoderno*.

English abstract

Engramma 206 questions the yet to be resolved problem concerning the exposability of Aby Warburg's Mnemosyne Atlas. This issue is the result of reflections that Seminario Mnemosyne explored during the "Warburg Manebit!" exhibition, that took place in Februrary 2023 at the Università Iuav di Venezia. In the section *Mnemosyne Esposta* we publish an overview of two Italian exhibitions that focused on Warburg's Atlas: the first one is *Mnemosyne Esposta: Venezia 24 e 27 febbraio 2023*, on "Warburg Manebit!" (24 and 27 February, Tolentini, Università Iuav di Venezia) curated by Seminario Mnemosyne, which focuses on the *Bilderatlas* Panels 58 (Dürer), 70-74 (Rembrandt) and 55 (Manet). By focusing on Dürer, Rembrandt and Manet, "Warburg Manebit!", of which we present a report, takes Warburg beyond his typical chronological and geographical boundaries. The exhibition redefines the conventional approach to the Mnemosyne Atlas: Instead of treating it as an artistic object, it presents the Atlas as a "machine à penser" a transformative intellectual tool. In the section *Studiare Mnemosyne,* a latere *di "Warburg Manebit!",* we present four contributions stemming from the research and reflections developed in preparation for "Warburg Manebit!" exhibition and during its realisation. In L'*epigrafe* ΜΝΗΜΟΣΥΝΗ *di Fritz Schumacher per la KBW* Calandra di Roccolino illustrates the history of the inscription dedicated to the mythical personification of memory, ΜΝΗΜΟΣΥΝΗ, placed on the vestibule door of the Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg in Hamburg. In *Le alternative del Moderno, Raffaello e Manet,* Filippo Perfetti and Giulia Zanon present their research on Mnemosyne Panel 55. Starting from Warburg's texts, this essay aims to reconstruct the genealogy that, from the Roman sarcophagi representing the Judgement of Paris, leads to Manet's *Déjeuner sur l'herbe*, passing through Marcantonio Raimondi's engraving *Judgement of Paris* from Raphael's lost original. Through a comparative study of unpublished notes, lectures and Mnemosyne Panels 70-74, in *Drammaturgia dell'azione sospesa*. *Trasformazioni della carica gestuale e riattivazione dell'Antico nelle Tavole su Rembrandt del Mnemosyne Atlas* Lucamatteo Rossi reconstructs of the sense of Warburg's latest studies on the migration of the *Pathosformeln* from Southern to Northern Europe, and on their weakening and reactivation processes in the context of seventeenth century Holland. The focus of Ilaria Grippa's *Nota sulla posizione di* Melencolia I *di Albrecht Dürer nelle diverse redazioni dell'Atlas Mnemosyne* is on the typological arrangement of the work *Melencolia I* by Albrecht Dürer in the three drafts of Panel 58 of Aby Warburg's *Bilderatlas*. Following up, we publish a new edition of the *Geburtstagsatlas für Max M. Warburg, (5 giugno 1937)* the edition of the Mnemosyne Atlas by Ernst Gombrich, along with the edition we present the text and the first Italian translation of the introduction to Panels *XX-XXVII*, and text and translation on Panel *XXIV* of the Gombrich's Atlas. Closing the section is an updated Index of materials published in Engramma on the *Geburtstagsatlas für Max M. Warburg*. An important italian exhibition is "Camere con vista. Aby Warburg e Firenze" (19 September / 10 December, Gallerie degli Uffizi, Florence), curated by Uffizi Galleries and Kunsthistorisches Institut in Florence along with the Warburg Institute of London, focusing on the relationship between Warburg and Florence, through the Florentine panels of his Atlas. We present it in the section *Mnemosyne Esposta: Firenze 19 settembre / 10 dicembre 2023,* where we publish three interviews with the co-curators of "Camere con vista": one with Gerhard Wolf, director of the Kunsthistorisches Institut in Florenz one with Marzia Faietti, one with Claudia Wedepohl, director of the Warburg Institute Archive. Along with the interviews, Giovanna Targia in *Bildkritik a Firenze. Note su alcuni dei temi affrontati da* Camere con vista presents a personal path through the Uffizi exhibition that she co-curated. The last section, *Presentazioni*, reports on the newest editorial outcomes from Warburgian studies. Ada Naval presents the volume published by Siruela, *Aby Warburg y el pensamiento vivo*, the Spanish edition of Monica Centanni's *Aby Warburg e il pensiero vivente* (*Aby Warburg and living thought*). It shows an excerpt from the book *Studies on Aby Warburg, Fritz Saxl and Gertrud Bing* by Dorothea McEwan, former Warburg Institute Archive director, published in 2023 by Routledge, in its series *Variorum Collected Studies*. We also present the Introduction from the book by Dorothee Gelhard, *Tanz. Vaclav Nijinsky und Aby Warburg*, published by Wissenschaftlicher Verlag Berlin. *Il Rinascimento italiano. Civiltà e arte* di Jacob

Burckhardt is the complete edition of Jacob Burckhardt, edited by Maurizio Ghelardi for Einaudi in its series *i millenni*: the summary and an extract from the volume are here published.

keywords | Mnemosyne; Exhibition; Warburg Manebit!; Dürer; Rembrandt; Manet; Uffizi; Camere con vista.

Mnemosyne esposta
Venezia, 24 e 27
febbraio 2023

Warburg Manebit!

Dürer ▪ Rembrandt ▪ Manet. Progetto per una mostra

a cura del Seminario Mnemosyne

La mostra “Warburg Manebit!” si è tenuta il 24 e 27 febbraio 2023 nella sede dei Tolentini dell’Università Iuav di Venezia, negli spazi della Ghiacciaia e nel corridoio del Rettorato. L’esposizione è stata curata dal Seminario Mnemosyne, coordinato da Monica Centanni e Daniela Sacco, con Sara Agnoletto, Maria Bergamo, Anna Ghiraldini, Ilaria Grippa, Filippo Perfetti, Lucamatteo Rossi, Christian Toson, Chiara Velicogna, Giulia Zanon e con la collaborazione degli studenti del corso di “Iconologia e tradizione classica 2022/2023” Davide Colapinto, Ludovico Colombo, Rokhaya Sofia Thiam. Il progetto dell’allestimento è di Davide Colapinto e Giulia Zanon. La mostra è stata promossa dal Centro studi classicA, dalla Scuola di Dottorato Iuav, dal corso di Laurea Magistrale in Arti Visive e Moda e dall’Associazione culturale Engramma.

Restituire quanto è stato di una mostra non è facile. In special modo se si tratta di una mostra nata da una domanda spinosa e con un carattere militante: questo è il caso di “Warburg Manebit!”. L’esposizione ha avuto un preciso scopo programmatico: mettere in discussione la fortuna delle mostre sull’Atlante Mnemosyne. Un tentativo sperimentale di esporre Mnemosyne per interrogarsi, in primo luogo, proprio sulla sua esponibilità. “Warburg Manebit!” è stata pensata per rispondere a questa domanda e per proporre una modalità espositiva non inerte, ma tesa a mobilitare Mnemosyne come strumento di attivazione del pensiero, così come lo intendeva Warburg. L’intera mostra è stata progettata intorno a questa idea-guida in tutte le sue fasi, dalle scelte di allestimento alle modalità di fruizione: una modalità di esposizione non esclusivamente verticale; una disposizione degli spazi rivolta a invitare allo studio e al confronto; una durata (due soli giorni) calibrata sulla volontà che tutto il gruppo curatoriale fosse sempre presente.



Copertina dell’opuscolo “Warburg Manebit”, scaricabile in PDF.

Il testo che riportiamo, diviso in due capitoli, illustra il proposito, ovvero la tesi della esposizione (verticale/orizzontale), e la sua composizione (elementi in mostra). Pubblichiamo inoltre le didascalie e le immagini degli allestimenti dei quattro 'tavoli di lavoro' (dedicati alle edizioni del Mnemosyne Atlas; a Dürer (Tavola 58); a Rembrandt (Tavole 70, 71, 72, 73); a Manet (Tavola 55) e una breve resoconto dell'ultima tappa: il 'tavolo di discussione', attorno a cui i visitatori sono stati invitati a sedersi. Studiosi e amici del Seminario Mnemosyne hanno così potuto mettere alla prova la natura dell'Atlante come arena del pensiero.

A corredo, si rendono disponibili il PDF della brochure, realizzata come accompagnamento alla mostra, e un video che, attraverso le fotografie e i filmati realizzati durante i due giorni, ripercorre l'iter espositivo.

Verticale / orizzontale

A partire dalla riscoperta, negli anni Novanta del Novecento, delle lastre fotografiche risalenti all'ultima versione dell'Atlante del 1929, conservate per decenni presso il Warburg Institute di Londra, si sono succeduti diversi tentativi di edizione e di esposizione delle Tavole del *Bilderatlas*. La reiterata ricerca di una chiave espositiva è giunta a un punto di aporia. Da una parte l'Atlante è stato trattato come un oggetto carico di un'aura enigmatica e fascinosa, da esporre in modo scenografico in virtù della sua potenza suggestiva – così tutta la serie delle mostre, dalla prima a Vienna nel 1993 alla più recente *Mnemosyne Atlas. The Original* a Berlino 2020, e di quest'ultima resta come enorme reliquia il catalogo-feticcio *in folio*. D'altra parte, sul piano editoriale, tutte le edizioni hanno più o meno ingabbiato l'Atlante nella riproduzione di sé stesso: inscatolato ma in fogli sciolti o compresso e miniaturizzato in formati inadeguati – e comunque sempre illeggibile.

Con l'Atlante, Warburg era certamente alla ricerca di un nuovo formato e di una nuova modalità di comunicazione e di esposizione dei risultati dei suoi studi. Ma non si tratta né di un'opera da contemplare nella sua auratica inesplicabilità, né della collezione di un eccentrico studioso di genio che raccoglieva, per suoi indecifrabili idiotismi, ermetici appunti in forma di immagini e montati su tavole. Quel che resta di quel progetto va considerato come un esperimento produttivo. "Warburg Manebit!" espone Mnemosyne non come oggetto artistico, ma come una vera e propria *machine à penser*. Un dispositivo aperto all'interrogazione e sensibile allo sguardo di chi lo usa per studiare. Dell'Atlante – insegna Giorgio Pasquali – ci si deve servire "come di una pietra di paragone dei propri pensieri", e gli studiosi "hanno il dovere di rendere fruttifera l'opera di Warburg, lasciando che essa operi su loro, cioè trasformandola".

Per dare un esempio del funzionamento e dell'applicabilità del dispositivo-Mnemosyne, la mostra si concentra su tre nomi che spostano Warburg e la sua opera dalle coordinate cronologiche e geografiche a cui è solitamente circoscritto, quelle del Rinascimento fiorentino. Il focus si sposta su Dürer, Rembrandt, Manet: tre artisti capaci di accogliere e declinare, ciascuno a proprio modo, le tracce erranti dell'Antico che dal cielo mediterraneo di Atene e Roma migrano verso le capitali nordiche della nuova Europa moderna.



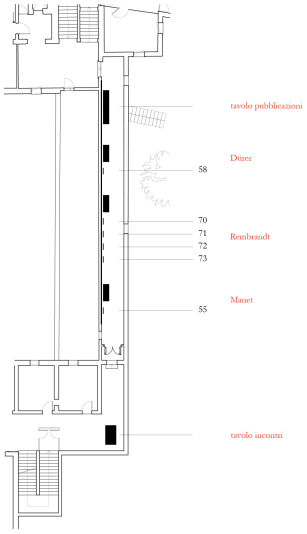

Il corridoio della ‘Ghiacciaia’ durante “Warburg Manebit!”. Tolentini, Università Iuav di Venezia.

Qualsiasi esibizione, qualsiasi esposizione tradisce vocazione e funzione del Mnemosyne Atlas. Nel progetto di Warburg e dei suoi giovani collaboratori – soprattutto Edgar Wind e Gertrud Bing – l’Atlante era stato pensato come un libro e, come tale, da aprire e dispiegare. Da qui l’idea e la forma di questa mostra: neutralizzare la tentazione del feticcio – le Tavole appese come quadri – sovvertendo la pornografia della verticalità a favore di un’estetica improntata alla distensione orizzontale del pensiero che, scrive Walter Benjamin, in noi “studenti” ingenera “l’eros di coloro che creano”: le Tavole come doppio e specchio della biblioteca da leggere come ‘testo a fronte’ (è il tema del paragrafo verticale/orizzontale).

L’Atlante non va in mostra. Come si vede nelle Tavole su Dürer, Rembrandt, Manet, l’Atlante è un libro. Ma non è un libro impaginabile secondo una irrevocabile numerazione lineare e progressiva: da qui il tema, ancora irrisolto, della forma della sua pubblicazione. Delle 63 Tavole dell’ultima versione del 1929, ne presentiamo 6 – Dürer (Tavola 58); Rembrandt (Tavole 70, 71, 72 e 73); Manet (Tavola 55): 6 Tavole e, in primo piano, i materiali e gli strumenti della loro composizione. L’itinerario proposto in mostra restituisce una cronologia lineare rispetto alle biografie dei tre artisti: prima Dürer, poi Rembrandt, infine Manet. L’Atlante invece nella sua sequenza interna – Manet in Tavola 55; Dürer in Tavola 58; Rembrandt nelle Tavole 70, 71, 72 e 73 – persegue più proficuamente le tracce del disordinato e fecondo anacronismo delle immagini: i cortocircuiti temporali, i disassamenti spaziali, la vitalità rizomatica dell’Antico. Il fulcro della mostra non è un ‘a fondo’ sui singoli artisti o sui temi dei pannelli, ma uno studio sul metodo-Atlante che sfrutta questi casi per mettere alla prova la potenzialità epistemica di Mnemosyne. L’obiettivo è tentare una via di uscita dall’aporia, in cerca di una forma di ‘pubblicazione’ che sia consonante a una macchina-per-pensare.

Il titolo della mostra è un gioco di parole al quadrato che prende spunto dal gioco paretimologico che Warburg appunta nel suo *Diario romano*: “Manet Manebit!”. Il nome di Manet – artista presentato come “un fidato amministratore della tradizione classica”, coincide con la terza persona presente, giustapposta alla terza persona del futuro, del verbo *manere* – “rimane e rimarrà”.

Elementi in mostra

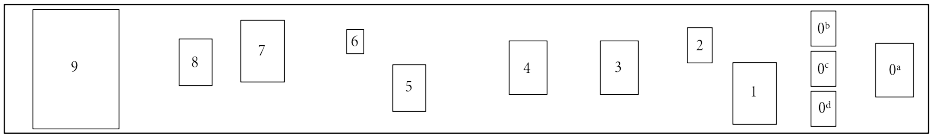


ΜΝΗΜΟΣΥΝΗ, la scritta che accoglie sulla soglia gli studiosi della Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg di Amburgo, dal 1958 riprodotta anche sulla porta del Warburg Institute di Londra, segna l'entrata di "Warburg Manebit!" (su come la scritta sia stata pensata e progettata ad Amburgo, vedi in questo stesso numero di Engramma il contributo di Giacomo Calandra di Roccolino).

La mostra procede per tre tappe che si distendono sul piano orizzontale (i tavoli Scarpa Iuav) e si estendono nella dimensione verticale (le Tavole del *Bilderatlas Mnemosyne*).

Nella prima tappa, sono esposte su un tavolo le pubblicazioni relative alle edizioni e alle esposizioni dell'Atlante Mnemosyne: la prima edizione privata rimontata a Londra nel 1937 da Ernst Gombrich per il compleanno del fratello di Aby, Max Warburg; la "scatola blu" della prima esposizione e relativa pubblicazione di Vienna 1993 (e le conseguenti tappe ed edizioni italiane); le successive edizioni in varie lingue e mostre in diversi paesi, fino alla mastodontica pubblicazione *in folio* a corredo della mostra di Berlino 2020, a cura di Roberto Ohrt e del suo gruppo, in collaborazione con il Warburg Institute di Londra (sulla mostra di Berlino vedi, in Engramma, l'intervista con Roberto Ohrt Bilderatlas Mnemosyne – The Original. *Eine Konflikt Geschichte*).

La seconda tappa si articola in tre stazioni, una per ciascuna degli artisti dell'Europa continentale che accolgono i temi, le figure, le formule patetiche "al grado superlativo" che migrano da Atene e Roma, fino al nord, e così approdano alla modernità: Albrecht Dürer, Rembrandt van Rijn, Édouard Manet. Ogni stazione si apre su un tavolo di lavoro sopra il quale sono posti i testi e i materiali su cui Warburg e i suoi collaboratori lavorano e da cui si generano gli spunti e i temi per l'allestimento dell'Atlante Mnemosyne, in particolare per: Tavola 58 (Dürer); Tavole 70, 71, 72, 73 (Rembrandt); Tavola 55 (Manet). La sedia accostata fa di ogni tavolo un banco di lavoro che invita a sostare e a consultare i materiali proposti come introduzione al tema e alla genesi della Tavola. I materiali di studio squadernati sui tavoli precipitano in verticale nell'allestimento delle Tavole. E ogni stazione prevede una o più Tavole dell'Atlante in cui il montaggio delle immagini ruota attorno alle opere di Dürer, di Rembrandt, di Manet. Per la prima volta in questa mostra le Tavole sono proposte secondo una ricostruzione che rispetta le misure dei pannelli originali (90 x 110 cm), grazie al lavoro di ricerca sulle misure ricavate dalle fotografie, scattate nel 1933 prima della migrazione a Londra, e sui prospetti della Sala ellittica della KBW di Amburgo (vedi il contributo di Giacomo Calandra di Roccolino, *Nota sulle dimensioni delle Tavole del Bilderatlas Mnemosyne di Aby Warburg,* "La Rivista di Engramma" 184, settembre 2021). Ma il metodo di ricostruzione del montaggio di immagini



Orizzontale | Schema del tavolo “Mnemosyne Atlas”.

delle Tavole non segue i binari di una sterile filologia mimetica: si è scelto non già di osservare religiosamente la pedissequa restituzione degli elementi che Warburg aveva posto in Tavola, come le repliche delle fotografie in bianco e nero al tempo disponibili. Si è scelto piuttosto di riprodurre le immagini a colori e ad alta risoluzione, in funzione di una migliore leggibilità dell’insieme e di dettaglio. Questa è la libera declinazione che il Seminario Mnemosyne qui propone di una seria “filologia warburghiana”.

Nella terza tappa, si torna all’approfondimento orizzontale: è un tavolo di dialogo – scandito da un orario affisso all’entrata – aperto al confronto e all’interlocuzione con tutti gli studiosi amici che hanno reagito alle sollecitazioni prodotte e provocate dall’Atlante di Warburg e dal Seminario Mnemosyne.

Mnemosyne Atlas | 1937, 1993-2020

0a | E.H. Gombrich, *Geburtstagsatlas für Max M. Warburg*, London 5 giugno 1937
0b | *Mnemosyne contesa*, “Engramma” 151 (novembre/dicembre 2017)
0c | *Mnemosyne Challenged*, “Engramma” 153 (febbraio 2018)
0d | *Mnemosyne. Palinsesti*, “Engramma” 157 (luglio/agosto 2018)
Geburtstagsatlas für Max M. Warburg è l’edizione privata del Mnemosyne Atlas che Ernst Gombrich confeziona nel 1937 in occasione del settantesimo compleanno di Max Warburg, fratello maggiore di Aby. L’operazione, pensata come un dono personale, prese l’avvio con tutta probabilità dalla sollecitazione di Gertrud Bing, di Fritz Saxl e di Edgar Wind. 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. Ogni tavola è accompagnata da una spiegazione, succinta ma densa: una sorta di lunga didascalia che dà il senso del tema trattato nel pannello. La prima edizione critica del *Geburtstagsatlas* è stata pubblicata nel numero 151 di “Engramma”. Nei tre numeri della rivista in esposizione, sono raccolti contributi critici e analisi che sottolineano la distanza della versione di Gombrich da quella di Warburg. Nell’impaginazione dei pannelli del 1937, Gombrich riproduce un pregiudizio che intriderà Aby Warburg: *An Intellectual Biography* (London 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.



Orizzontale | Raccolta dei catologhi e delle edizioni a stampa dedicate al *Bilderatlas Mnemosyne*.

1 | W. Rappl et. al. (hrsg. von), *“Aby Warburg Mnemosyne”. Eine Ausstellung der Transmedialen Gesellschaft Daedalus in der Akademie der bildenden Künste* (Wien, 25 Januar – 13 März 1993), Hamburg 1993.
La “scatola blu” è la prima riproduzione delle Tavole dell’Atlante in fogli sciolti: fu realizzata in occasione della mostra organizzata a Vienna nel 1993 dal Gruppo Daedalus, coordinato da Werner Rappl. Si tratta della prima esposizione dedicata al Mnemosyne Atlas; proprio in quegli anni erano state recuperate al Warburg Institute di Londra le lastre fotografiche realizzate prima della migrazione dell’intera Biblioteca da Amburgo a Londra nel 1933, che documentano l’ultimo stadio raggiunto nella costruzione dell’Atlante alla morte di Warburg nel 1929.

2 | I. Spinelli, R. Venuti (a cura di), *Mnemosyne. L’Atlante della memoria di Aby Warburg* (Siena, Santa Maria della Scala, 25 aprile – 13 giugno 1998), Roma 1998.
La pubblicazione esce in corrispondenza alla prima tappa italiana della mostra itinerante dedicata al Mnemosyne Atlas, organizzata dal Centro Warburg Italia di Siena e dell’Associazione Mnemosyne di Roma. Le successive tappe della mostra sono state: a Firenze (Galleria degli Uffizi, 19 dicembre 1998-16 gennaio 1999); Roma (Biblioteca Hertziana, 19 gennaio-6 febbraio 1999); Napoli (Museo Archeologico Nazionale, 10-27 febbraio 1999); Tel Aviv (Genia Schreiber University Art Gallery, Tel Aviv University, 18 November 1999-12 January 2000).

3 | M. Warnke (hrsg. von), *Aby Warburg, Der Bilderatlas MNEMOSYNE*, in A. Warburg, *Gesammelte Schriften – Studienausgabe*, unter Mitarbeit von C. Brink, Berlin 2000.
Edizione in volume dell’Atlante all’interno del progetto di pubblicazione di tutte le opere edite e inedite di Aby Warburg, promosso da Martin Warnke.

4 | M. Ghelardi (a cura di), A. Warburg, *Mnemosyne. L’Atlante delle immagini*, Prefazione alla edizione italiana di N. Mann, [ed. or. Berlin 2000, hrsg. von M. Warnke], Torino 2002.
È la prima versione in volume dell’Atlante, in lingua italiana.

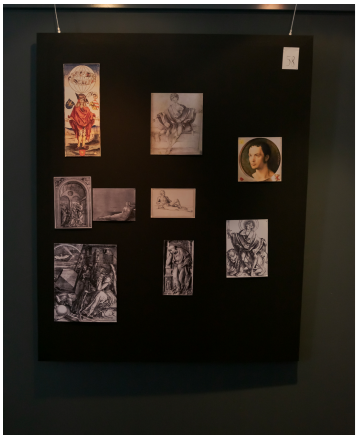
5 | Seminario Mnemosyne (a cura di), *ΜΝΗΜΟΣΥΝΗ. L’Atlante di Aby Warburg*, (Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi, Venezia 20 marzo – 2 aprile 2004), Venezia 2004.
Cartella con i materiali dell’esposizione curata dal Seminario Mnemosyne nel 2004 alla Fondazione Levi di Venezia, promossa da Iuav. I materiali completi della mostra sono pubblicati nel numero 35 di “Engramma” (agosto/settembre 2004).

6 | A. Warburg, *L’Atlas Mnémosyne*, avec un essai de R. Recht, tr. de l’allemand par S. Zilberfarb, Paris [2012] 2019.
Pubblicazione in lingua francese dell’Atlante, qui in formato tascabile con la prima traduzione in francese della Einleitung all’Atlante scritta da Warburg.

7 | Forschungsgruppe Mnemosyne | 8. Salon (hrsg. von), *Aby Warburg. Mnemosyne Bilderatlas. Rekonstruktion – Kommentar – Aktualisierung*, Baustelle 1-13, box 2016/2017 (Karlsruhe, ZKM, 31 August – 13 November 2016), Hamburg-Karlsruhe 2016-2017.
La “scatola nera” è stata realizzata in occasione della mostra a Karlsruhe a cura di Roberto Ohrt e collaboratori: le Tavole sono pubblicate in fascicoli e accompagnate da letture critiche.

8 | D. Konstantopoulou, *Arquitectura del Atlas Mnemosyne*, Barcelona 2018.
Analisi dell’architettura e le tecniche di montaggio del *Bilderatlas*, con una pubblicazione parziale delle Tavole.

9 | A. Warburg: Bilderatlas Mnemosyne. *The Original*, edited by R. Ohrt and A. Heil in cooperation with the Warburg Institute (Berlin, Haus der Kulturen der Welt, 4 September – 1 November 2020), Berlin 2020.
Edizione *in folio* dell’Atlante pubblicata in occasione dell’ultima importante mostra al “Haus der Kulturen der Welt” di Berlino, curata da Roberto Ohrt in collaborazione con il Warburg Institute di Londra che ha fornito in parte i materiali originali.



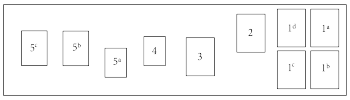


a sinistra: Verticale | Ricostruzione della Tavola 58.
a destra: Orizzontale | Dürer, sul tavolo di lavoro.

Dürer | sul tavolo di lavoro

1a | K. Giehlow, *Poliziano und Dürer e Dürers Stich «Melencolia I» und der maximilianische Humanistenkreis*, "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses", 1903-1904.

1b | K. Giehlow, *Dürers Entwürfe für das Triumphrelief Kaiser Maximilians I. im Louvre. Eine Studie zur Entwicklungsgeschichte des Triumphzuges*, "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses", 1908.



Orizzontale | Schema del tavolo "Dürer".

1c | K. Giehlow, *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I. Ein Versuch*, "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses", 1915.

1d | K. Giehlow, *Hieroglyphica. La conoscenza umanistica dei geroglifici nell'allegoria del Rinascimento. Una ipotesi*, [*Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I. Ein Versuch*, "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses", 1915], a cura di M. Ghelardi, S. Müller, Torino 2004.
Aby Warburg fu uno dei primi studiosi a riconoscere a Karl Giehlow una importanza per la svolta nelle ricerche su Dürer. I diversi saggi sottolineano l'interesse di Giehlow per la tradizione iconografica nel Rinascimento europeo della *Phatosformel* melanconica.

2 | A. Warburg, *Dürer und die italienische Antike*, "Verhandlungen der achtundvierzigsten Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg vom 3. bis "6. Oktober 1905", Leipzig 1906.
Testo della conferenza in cui Warburg, di fronte a un pubblico di filologi, storici dell'arte e archeologi, tratta dei "valori limite della espressione mimica e fisiognomica" per dimostrare i poli estatici della follia attraverso le opere grafiche di Albrecht Dürer.

3 | A. Warburg, *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*, "Sitzungsberichte der Heidelberg Akademie der Wissenschaften", Philosophisch-historische Klasse, XXVI, 1919, Heidelberg 1920.
Uno dei saggi editi in vita da Aby Warburg, che ha al centro come protagonisti Martin Luther e Albrecht Dürer. In mostra una copia anastatica dell'originale.





a sinistra: Verticale | ricostruzione di Mnamosyne Atlas, Tavole 70, 71, 72, 73, 74.
a destra: Orizzontale | Rembrandt, sul tavolo di lavoro.

4 | A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, a cura di G. Bing, tr. it. E. Cantimori, Firenze 1966.
Prima edizione della raccolta di testi e saggi di Aby Warburg pubblicata in italiano dalla casa editrice fiorentina La Nuova Italia, a cura di Gertrud Bing ed Emma Cantimori, in cui sono inclusi i saggi che trattano di Dürer: *Dürer e l'antichità italiana* [1905]; *Divinazione antica pagana in testi e immagini dell'età di Lutero*.

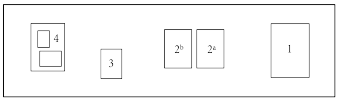
5a | E. Panofsky, F. Saxl, *La «Melencolia I» di Dürer. Una ricerca storica sulle fonti e i tipi figurativi* [*Dürers "Melencolia I". Eine quellen-und typengeschichtliche Untersuchung*, Leipzig-Berlin 1923] a cura di E. De Vito, C. Wedepohl, Macerata 2018.

5b | R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy Religion and Art*, London 1964.
Sul tavolo in mostra: anastatica dell'edizione originale.

5c | R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, tr. it. a cura di R. Federici, Torino [1983] 2002.
Tre edizioni del saggio sulla melanconia di Dürer alla quale, sulla scorta delle ricerche di Warburg, Panofsky e Saxl lavorano negli anni Venti, e poi, attraverso diverse vicissitudini editoriali negli anni Trenta a Londra, fino all'ultima edizione con la collaborazione di Raymond Klibansky, nel 1964.

Gli studi e le riflessioni su Dürer nell'Atlante Mnemosyne, sviluppati in preparazione della mostra e durante la sua realizzazione, sono confluiti anche nel contributo di Ilaria Grippa, *Nota sulla posizione della Melencolia I di Albrecht Dürer nelle diverse redazioni di Mnemosyne Atlas, Tavola 58. Genealogia della costruzione di una Tavola*, che pubblichiamo in questo numero di Engramma.

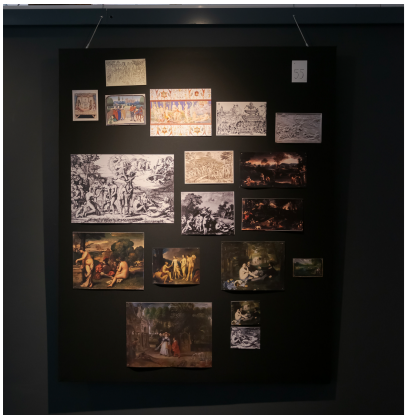
Rembrandt | sul tavolo di lavoro



Orizzontale | Schema del tavolo "Rembrandt".

1 | J. Kruse, *Die Farben Rembrandts*, Stockholm 1913
Aby Warburg vede il quadro di Rembrandt *Il giuramento di Claudio Civile* da questo libro, procuratogli dall'amico e collaboratore Fritz Saxl nel 1924. Il volume appartenuto a Warburg è oggi conservato nella biblioteca del Warburg Institute a Londra. In mostra una copia anastatica.

2a | A. Warburg, *Rembrandt e l'antico italiano* [*Italienische Antike im Zeitalter Rembrandts*, 1926]





a sinistra: Verticale | Ricostruzione di Mnamosyne Atlas, Tavola 55.
a destra: Orizzontale | Manet, sul tavolo di lavoro.

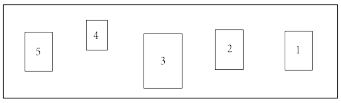
2b | Traduzione italiana in A. Warburg, *Opere II – La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2007
L'ultima stesura degli appunti redatti per la conferenza tenuta da Warburg su Rembrandt nel maggio del 1926 presso la Kulturwissenschaftliche Bibliothek di Amburgo. La conferenza è pubblicata in questo numero di Engramma in e in prima edizione digitale >>.

3 | A. Warburg, Lettera a Carl Naumann del 22 gennaio 1927, in A. Warburg, *Briefe*, hrsg. von M. Diers, S. Haug, T. Helbig, Berlin 2021, 665-671
Nella lettera in risposta a Carl Neumann – storico dell'arte allievo di Jacob Burckhardt e studioso di Rembrandt – Aby Warburg ritorna sul tema della conferenza tenuta l'anno precedente. La lettera a è pubblicata in questo numero di Engramma in e in prima traduzione italiana >>.

4 | Raccolta di ritagli di giornale svedesi del 18 e 20 aprile 1926
I ritagli dal quotidiano svedese "Svenska Dagbladet" del 18 e 20 aprile 1926 documentano la visita su invito del "Professor A. Warburg di Amburgo" al Museo Nazionale di Stoccolma dove è conservato tutt'ora *Il giuramento di Claudio civile* di Rembrandt: del dipinto, Warburg fece eseguire una copia per la sua Biblioteca in Amburgo.

> Gli studi e le riflessioni su Rembrandt nell'Atlante Mnemosyne, sviluppati in preparazione della mostra e durante la sua realizzazione, sono confluiti anche nel contributo di Lucamatteo Rossi, *Drammaturgia dell'azione sospesa. Trasformazione della carica gestuale e rinascita dell'Antico nell'epoca di Rembrandt*, che pubblichiamo in questo numero di Engramma.

Manet | sul tavolo di lavoro



Orizzontale | Schema del tavolo "Manet".

1 | G. Pauli, *Raffael und Manet*, "Monatshefte für Kunstwissenschaft" Jan./Feb. 1908, voll. 1/2, 52-55.
Il saggio di Gustav Pauli, pubblicato nel 1908, nel quale lo storico dell'arte, maestro di Warburg, identifica il modello del Giudizio di Paride di Raffaello – perduto ma di cui abbiamo traccia da una incisione di Marcantonio Raimondi – in due antichi rilievi di sarcofagi romani. "Non ci sono contraddizioni tra Raffaello e Manet. Sono lontani come stelle separate da milioni di chilometri di spazio oscuro. Ma proprio come un raggio di luce dalle stelle più lontane arriva fino a noi, può accadere che un'idea di forma che è balenata in un cervello umano migliaia di anni fa assuma una nuova forma nel nostro tempo". Il saggio è pubblicato

in questo numero di Engramma in originale e in prima traduzione italiana >>.

2 | Catalogo della mostra *Edouard Manet. Gemälde, pastelle, aquarelle, zeichnungen* (6. Februar bis 18. März 1928), Galerie Matthiesen, Berlin 1928.
La mostra del 1928 fu visitata da Aby Warburg, come dimostra una lettera a Fritz Saxl del 16 aprile 1928 in cui Aby scrive di essere stato molto colpito dalla mostra su Manet: "Ich habe in Berlin ganz viel Kunstwerke gesehen und die Manet- Ausstellung hat mir einen grossen Eindruck gemacht".

3 | A. Warburg, *Bilderreihen und Ausstellungen*, hrsg. von U. Fleckner und I. Woldt, Berlin 2012.
Il libro raccoglie le tavole allestite negli ultimi anni di vita da Aby Warburg per le sue conferenze: sono la messa alla prova di un metodo espositivo che porterà all'Atlante Mnemosyne nella sua ultima versione, quella dell'autunno 1929. Tra queste tavole ci sono le cinque allestite al Palace Hotel di Roma il 2 maggio 1929 durante il soggiorno romano di Warburg, periodo in cui sviluppò gli studi su Manet. Successivamente all'esposizione, a cui furono chiamati a partecipare artisti, storici dell'arte e amici di Warburg, i pannelli furono regalati a Gertrud Bing.

4 | A. Warburg, *Il Déjeuner sur l'herbe di Manet. La funzione prefigurante delle divinità pagane elementari per l'evoluzione del sentimento moderno della natura*, traduzione di G. Carchia, "aut aut" 199-200, gennaio-aprile 1984, *Storie di fantasmi per adulti*, 40-45.
La prima pubblicazione, in traduzione italiana, dell'abbozzo su Manet scritto da Warburg nel marzo 1929.

5 | A. Warburg, G. Bing, *Diario Romano (1928-1929)*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2005.
La sezione romana del diario tenuto da Aby Warburg e Gertrud Bing durante il loro viaggio italiano. Gli appunti (individuati nella mostra dai segnalibri) testimoniano le fasi dell'intenso lavoro di elaborazione della ricerca che Warburg, in dialogo con Bing, sta portando avanti su Manet. "Manet si presenta davanti a me con la fiaccola della guida, e io lo seguirò. La prima cosa che feci a Berlino dopo la pericolosa crisi fu, con logica impeccabile, una visita a Manet assieme a Gertrud Bing. Manet, Manebit!".

Gli studi e le riflessioni su Manet nell'Atlante Mnemosyne, sviluppati in preparazione della mostra e durante la sua realizzazione, sono confluiti anche nel contributo di Filippo Perfetti e di Giulia Zanon, *Raffaello e Manet: le alternative del Moderno*, che pubblichiamo in questo numero di Engramma.

Il tavolo di discussione

La visita alla mostra si conclude con il 'tavolo di discussione', pensato come punto saliente dell'esposizione. L'allestimento dell'ultima tappa, nel corridoio del Rettorato, è minimo: un tavolo Scarpa (i tavoli da lavoro disseminati in tutte le sedi dell'Università Iuav) e una dozzina di sedie. Ogni visitatore, al termine della sua visita, viene invitato a sedersi con noi e raccogliere il guanto di sfida lanciato dal Seminario Mnemosyne: sotto la spinta di quanto visto, e in rapporto a quanto il Seminario ha illustrato e spiegato durante la visita guidata, si apre il confronto. Gli interlocutori più interessati fanno dono delle loro impressioni e regalano l'apporto del loro sapere. L'esito di ogni sessione è diverso: c'è chi trova punti cruciali, non ancora indagati, chi si pone insieme a noi domande ulteriori, c'è chi apre a orizzonti vasti e lontani.



24 febbraio 2023 | Kurt W. Forster in collegamento da New York, a dialogo con il Seminario Mnemosyne sulla mostra "Warburg Manebit!".



27 febbraio 2023 | Giovanni Careri in collegamento da Parigi, a dialogo con il Seminario Mnemosyne sulla mostra "Warburg Manebit!".

Se la mostra ha come fine quello di sottolineare la problematicità dell'esposizione del *Bilderatlas* – in quanto il rischio è quello di una caduta nell'inerte e nell'indifferente, di una perdita di efficacia della sua funzione di strumento per studiare e per pensare – ecco che, nell'epilogo, il dialogo finale si manifesta la dirompente e proficua forza euristica di Mnemosyne.

È quindi in questa ultima tappa – una riflessione corale sull'Atlante, dall'Atlante – che trova esito e compimento la mostra "Warburg Manebit!". Un esito che non è che un inizio, che ha trovato risposte felicemente provvisorie e ha fatto fiorire ancora altre domande.

È per questo che il Seminario Mnemosyne ringrazia per la loro partecipazione e per i loro interventi: Benno Albrecht, Cristina Baldacci, Maddalena Bassani, Marco Bertozzi, Elisa Bizzotto, Malvina Borgherini, Giacomo Calandra di Roccolino, Giovanni Careri, Francesca Castellani, Alice Finichiu, Kurt W. Forster, Paolo Garbolino, Angelo Maggi, Angela Mengoni, Alessandro Metlica, Francesco Musco, Davide Susanetti, Stefano Tomassini, Alessandra Vaccari, Piermario Vescovo, Angela Vettese, Francesco Zucconi. In virtù del fatto che questi amici e compagni di studio hanno preso posto al nostro tavolo di confronto, si è messa in atto una nuova prova della vitalità e della fecondità dell'eredità di Warburg, il lascito del suo "pensiero vivente".

English abstract

We publish here an overview of the project of "Warburg Manebit!". The exhibition that was held on 24 and 27 February 2023 in the Ghiacciaia and in the Rector's corridor at the Università Iuav di Venezia. Six of the 63 panels of the last version of Warburg's Bilderatlas (1929) were shown: Dürer (panel 58); Rem-

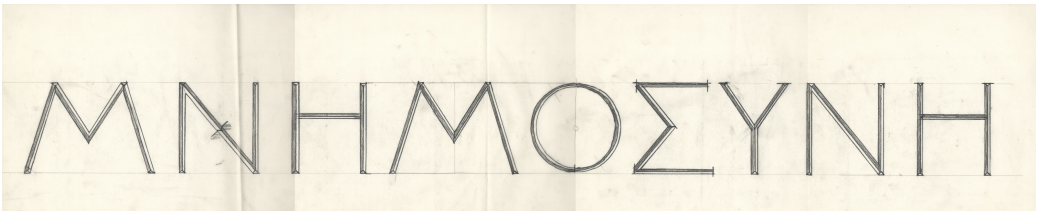
brandt (panels 70, 71, 72 and 73); Manet (panel 55). For each panel, a worktable was presented with books and materials as tools for their composition. By focusing on these three artists, “Warburg Manebit!” respositioned Warburg beyond his typical chronological and geographical boundaries. The exposition re-defined the conventional approach to the Mnemosyne Atlas: Instead of treating it as an artistic object, the Atlas appeared as a “machine à penser” a transformative intellectual tool.

keywords | Aby Warburg; Mnemosyne Atlas; Warburg Manebit!; Dürer; Rembrandt; Manet; Exhibition.

Studiare
Mnemosyne, *a latere*
della mostra
“Warburg Manebit!”

L'epigrafe MNHMOΣYNH di Fritz Schumacher per la KBW

Giacomo Calandra di Roccolino



1 | Fritz Schumacher, disegno per l'epigrafe MNHMOΣYNH, carboncino nero su carta velina, 148 x 29 cm, Hamburgische Architekturarchiv, Nachlass Langmaack (GP 12 WB044).

La Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg è un'architettura densa di riferimenti, che si presta a diversi livelli di lettura e interpretazione. A dimostrare una volta di più come la biblioteca sia un edificio straordinario, frutto della proficua collaborazione tra un bravo architetto e un committente eccezionale, sono i rimandi all'antico e alla tradizione classica, riconoscibili in alcuni elementi specifici dell'architettura, come le iscrizioni che la caratterizzano.

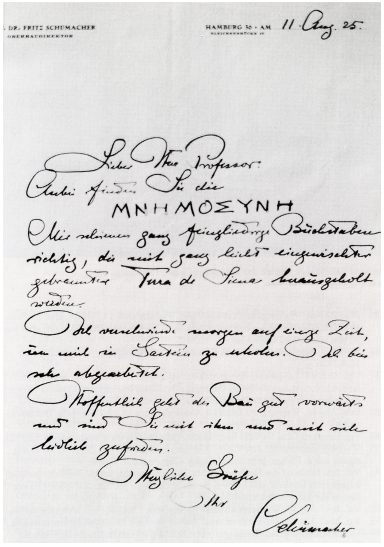
Oltre all'iscrizione a rilievo presente sulla facciata – vero e proprio *titulus* che si rifà alle iscrizioni presenti sugli edifici dell'antichità romana – una seconda iscrizione, ancora più importante, si trovava nel vestibolo della biblioteca.

Mi riferisco all'epigrafe MNHMOΣYNH che, dopo il restauro dell'edificio in anni recenti, è stata di nuovo scolpita sull'architrave della soglia che da accesso all'atrio. Il ruolo del vestibolo è proprio quello di fare da filtro, da diaframma tra il mondo esterno e il 'mondo' di Warburg. Varcando quella soglia si entra nel 'tempio' di Mnemosyne, mitica personificazione della memoria, che fu guida e ispiratrice di tutta l'attività scientifica di Warburg.

La complessa vicenda architettonica della Biblioteca – che non è qui il caso di ripercorrere (Calandra di Roccolino 2021) – vede un continuo scambio tra Warburg e Fritz Schumacher, il più importante architetto amburghese dell'epoca. Schumacher e Warburg si conoscevano fin dal 1909, quando Schumacher arrivò ad Amburgo da Dresda per assumere l'incarico di architetto capo della città. Negli anni era nata una sincera amicizia, tanto che Warburg aveva chiesto proprio a Schumacher di progettare la sua Biblioteca. Nonostante le profferte di Warburg, Schumacher aveva rifiutato, assicurandogli però che avrebbe seguito lo sviluppo del progetto, affidato al giovane architetto Gerhard Langmaack.



2 | Le tre iniziali KBW (Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg) poste sulla facciata della Biblioteca.



4 | Lettera di Schumacher a Warburg cui era allegato il disegno per l'epigrafe in scala 1:1 (WIA GC/16772).

Pur mantenendo nel progetto una posizione abbastanza defilata, Schumacher accontentò l'amico Warburg che gli aveva chiesto di disegnare personalmente uno degli elementi più importanti dopo la sala ellittica: l'epigrafe sull'architrave del vestibolo. Nella lettera dell'11 agosto 1925 che accompagnava il disegno, conservata priva dell'allegato presso il Warburg Institute a Londra (WIA GC/16772), Schumacher descrive dettagliatamente il colore con cui, una volta scolpite, le lettere avrebbero dovuto essere colorate. Egli specifica infatti che le lettere componenti la scritta, così come nella tradizione greca e romana, avrebbero dovuto essere "rubricate", ovvero campite nel solco con il colore rosso-bruno della "terra di Siena bruciata", a ulteriore conferma della memoria dell'antico che permea l'intero edificio.

Il disegno originale realizzato da Schumacher e allegato alla lettera conservata a Londra, è stato ritrovato solo in anni recenti. È infatti riemerso esattamente dopo novant'anni (2015) tra i disegni dell'architetto Langmaack, quando i suoi nipoti hanno deciso di donare l'intero archivio all'Hamburgische Architekturarchiv di Amburgo. Il disegno misura 148 x 29 cm e si è miracolosamente salvato nonostante sia stato separato dalla missiva cui era allegato, probabilmente subito dopo il suo arrivo nelle mani di Warburg. In grandezza naturale, è tracciato a carboncino nero ombreggiato su fragilissima carta velina.

L'epigrafe originale fu 'rasata' negli anni Trenta, quando la biblioteca divenne sede di una casa farmaceutica, ma è stata scolpita nuovamente negli anni Novanta del secolo scorso, quando la città di Amburgo decise di acquistare l'immobile e affidarlo a Martin Warnke per costituire la Warburg-Haus, il centro studi dedicato a Warburg all'interno della facoltà di Storia dell'Arte dell'Università di Amburgo. Nonostante la temporanea assenza nella KBW di Amburgo, l'epigrafe non fu mai cancellata completamente dal nazismo, ma fu traslata a Londra, come del resto l'intera biblioteca. Infatti su iniziativa di Gertrud Bing la scritta MNHMOΣYNH fu riprodotta sull'architrave in legno della porta d'ingresso del Warburg Institute di Londra, dove ancora oggi si trova.



3 | Il vestibolo con l'epigrafe come appariva nel 1926 (sinistra) e come appare oggi. Risulta evidente la differenza di colore tra la scritta originale e quella rifatta negli anni Novanta del Novecento; a destra: la nuova epigrafe al Warburg Institute di Londra, in Woburn Square.

Ad Amburgo, a imitazione di quella londinese, la nuova epigrafe fu dorata e non più rubricata – perdendo così in leggibilità – ma ciò non ne ha mutato il significato. ΜΝΗΜΟΣΥΝΗ è tornata a segnare un passaggio apotropaico tra il mondo esterno e il mondo warburghiano dominato dalla memoria per immagini.

Riferimenti bibliografici

Bartels 1998
O. Bartels, *Die Architekten Langmaack*, Hamburg 1998.

Calandra di Roccolino 2021
G. Calandra di Roccolino, *Aby Warburg e l'architettura*, "Ricerche di storia dell'arte" 134 (2021), 102-116.

Hipp 1990
H. Hipp, *Freie und Hansestadt Hamburg: Geschichte, Kultur und Stadtbaukunst an Elbe und Alster*, Köln 1990.

Saxl [1980] 2023
F. Saxl, *Die Geschichte der Bibliothek Aby Warburgs (1886-1944)*, in A. Warburg, *Ausgewählte Schriften u. Würdigungen*, Baden-Baden 1980; tr. it. in F. Saxl, *La storia della Biblioteca di Aby Warburg, 1886-1944*, traduzione di M. Maguolo, "La Rivista di Engramma" 198 (gennaio 2023), 125-140.

Schumacher 1949
F. Schumacher, *Selbstgespräche: Erinnerungen und Betrachtungen*, Hamburg 1949.

von Stockhausen 1992
T. von Stockhausen, *Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg: Architektur, Einrichtung und Organisation*, Hamburg 1992.

English abstract

In his essay, Calandra di Roccolino illustrates the history of the inscription dedicated to the mythical personification of memory, ΜΝΗΜΟΣΥΝΗ, placed on the vestibule door of the Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg in Hamburg. The engraving is a central episode in the complex history of the library, linked to the collaboration between Warburg and architect Fritz Schumacher, who personally designed the epigraph that became one of the symbols of Warburg's thought.

keywords | Fritz Schumacher; Mnemosyne; KBW.

Le alternative del Moderno, Raffaello e Manet

Lettura di Mnemosyne Atlas, Tavola 55

Filippo Perfetti, Giulia Zanon

Giudizio di Paride senza ascensione. Copie dal sarcofago: Peruzzi e Marcantonio. Ascensione e ricaduta. Narcisismo. Plein air come sostituzione dell'Olimpo. Prestito Manet-Carracci. Coppia a passeggio
[Parisurteil ohne Auffahrt. Nach d. Sark.: Peruzzi und Markanton. Auffahrt und Zurücksinken. Narzissismus. Plein air als Substitution des Olymp. Entlehnung Manet-Carraccio. Promenierendes Paar]
Note di Warburg e collaboratori

Manet si presenta davanti a me con la fiaccola della guida, e io lo seguirò
Manet, Manebit!
[Manet tritt mit der Führerfackel vor mich hin und ich werde folgen. Manet Manebit!]
Aby Warburg, Gertrud Bing, *Diario romano*, 49-50

§ Le coordinate e i 'testi a fronte'
§ Lo spunto
§ Il tema del Giudizio di Paride
§ Impronte dall'Antico: i sarcofagi come modello
§ In vece di Raffaello: l'originale assente
§ Le vesti, il nudo e la "lotta per lo stile"
§ Posture: Pathos-formel/Ethos-formel
§ Strategie di montaggio
§ Nota a margine sul modello del (perduto) *Giudizio di Paride* di Raffaello

§ Appendice I |Gustav Pauli, *Raffael und Manet* [1908]
§ Appendice II | Aby Warburg, Manet' *Déjeuneur sur l'herbe* [1929]
§ Appendice III | Aby Warburg, *Frammenti tra Manet e Mnemosyne* [1929]

§ Bibliografia

Le coordinate e i 'testi a fronte'



Mnemosyne Atlas, Tavola 55.

Tavola 55 introduce il tema del Giudizio di Paride come declinazione esemplare del processo di "secolarizzazione" (così Warburg) delle figure dell'antichità classica, secondo cui i personaggi del mito si reincarnano e prendono sembianze e volti contemporanei. In Tavola 55, il processo della "ascesa e la ricaduta degli dèi sulla terra" disegna l'arco di una parabola che unisce le figure e la storia tratte dai modelli antichi (nel caso specifico i sarcofagi con il giudizio delle tre dee) al *Déjeneur sur l'herbe* di Manet, passando per le miniature medievali, la pittura cinquecentesca e le incisioni che, di quelle opere, sono il mezzo di veicolazione.

Insieme ai pannelli 53, 54 e 56, la Tavola fa parte della serie Mnemosyne Atlas percorso VIII, "Dalle Muse a Manet", che include le Tavole 50/51 e 52, e che presenta immagini di opere d'arte che Warburg recupera a Roma per un capitolo del lavoro sull'Atlante che sviluppa nel corso del suo ultimo anno di vita, il 1929, grazie al prolungato soggiorno romano assieme alla collaboratrice Gertrud Bing. È infatti in quel periodo, come testimoniano i diari, le lettere e gli scritti su Manet, che Warburg approfondisce alcuni temi e figure che ruotano intorno al tema della "ascesa e ricaduta degli dei". Ed è durante i mesi del suo soggiorno a Roma che, nelle camere d'albergo dove alloggia assieme a Bing, invita studiosi, amici e interessati a parlare e discutere dei temi e delle figure che confluiranno anche in Tavola 55, davanti a pannelli allestiti con assemblaggi di immagini (*Bilderreihen*). Sono questi montaggi che si possono definire gli incunaboli delle tavole che saranno allestite ad Amburgo in funzione dell'edizione dell'Atlante dedicato alla Memoria: Mnemosyne.

In Tavola 55 vediamo allestite una serie di immagini che coprono circa quattrocento anni di storia, dalle miniature del primo Quattrocento ai dipinti a olio del secondo Ottocento. Le opere d'arte prese in esame, realizzate su differenti supporti e con varie tecniche, occupano lo spazio secondo una scansione cronologica a prima lettura chiara: in alto a sinistra raffigurazioni in stile medievale, riprodotte in modeste dimensioni, appartenenti al Quattrocento nordico; nella parte centrale del pannello dipinti e incisioni del Rinascimento italiano, il cui ruolo cardine nello svolgimento della Tavola è sottolineato dalle dimensioni e dalla posizione che questi occupano; nella parte inferiore dipinti più tardi, di autori che sfondano verso il Moderno, da Rubens a Manet.

Questa particolare organizzazione spaziale si lascia rappresentare come una cascata che dall'Antico scorre verso il contemporaneo: un flusso di immagini che, con una portata che ha i suoi ingrossamenti e i suoi restringimenti, restituisce l'ondivago procedere della tradizione classica. Si tratta di una strategia di orientamento tipica per Warburg nella costruzione del-

le Tavole del *Bilderatlas*: Tavola 37 o Tavola 46, ad esempio, si aprono allo stesso modo con immagini afferenti al Medioevo – attraverso le quali il tema classico è trasmesso in latenza – per poi evolversi nella grandezza (anche materiale, con riproduzioni di maggiori dimensioni) dell'arte rinascimentale e moderna.

Anche in questo caso, per interpretare la Tavola sono importanti gli scritti di Warburg, editi o inediti in vita, che affrontano, o incrociano, i temi e le singole opere che compaiono nel pannello. Nel caso di Tavola 55, abbiamo almeno tre testi che risultano importanti per la lettura dei materiali e la loro interpretazione e che perciò forniscono una chiave ermeneutica fondamentale per la lettura. Si tratta di:
1) un articolo di Gustav Pauli, *Rafael und Manet*, pubblicato nel 1908, in cui lo storico dell'arte individuava la relazione tra il *Déjeuner sur l'herbe* di Manet e un dipinto perduto di Raffaello;
2) l'abbozzo di un saggio incompiuto a cui Warburg lavora nei primi mesi del 1929 che doveva inizialmente essere parte di una *Festschrift* per il centenario dell'Istituto archeologico di Roma;
3) i *Frammenti tra Manet e Mnemosyne* ricavabili dai diari e dai quaderni di appunti di Warburg del 1929.

Rispetto al discorso per immagini sviluppato in Tavola 55, questi materiali sono da considerare non tanto come puntuali spiegazioni o estese didascalie, ma come preziosi 'testi a fronte'. Nelle Appendici in calce a questo contributo pubblichiamo il testo originale del saggio di Pauli, in tedesco e in prima traduzione italiana [Appendice I], e ripresentiamo l'abbozzo del saggio sul *Déjeuner sur l'herbe* di Manet [Appendice II] e i *Frammenti tra Manet e Mnemosyne* [Appendice III] già pubblicati in Engramma.

Lo spunto

Il montaggio di Tavola 55 appare imbastito con rigore e chiarezza: una prima lettura, da sinistra verso destra e dall'alto verso il basso, segue la circolazione del tema del Giudizio di Paride dal Medioevo al Moderno. Questo primo e lineare percorso non è però l'unica strada per entrare nel discorso che la Tavola mette in campo. In basso a destra del montaggio, Warburg ritaglia due immagini [55_17, 55_18] che appaiono cruciali per lo sviluppo e il senso dell'argomentazione: a chiusura della serie vediamo accostati due dettagli dal *Déjeuner sur l'herbe* di Manet e dal *Giudizio di Paride* di Marcantonio Raimondi. Le opere da cui i dettagli sono tratti sono già presenti nella stessa Tavola, in formato più grande e separate l'una dall'altra, in una sintassi che denuncia chiaramente la misura della loro distanza cronologica e culturale. Al centro, spostata verso sinistra, l'opera di Raimondi è postata in una posizione decisamente preminente, resa tale anche grazie all'ingrandimento dell'immagine che rende chiara la sua egemonia icastica e concettuale nell'architettura della Tavola: nell'incisione cinquecentesca da Raffaello le divinità olimpiche occupano tutto lo spazio nella maestosa rappresentazione di se stesse. Nella sezione inferiore della Tavola è collocata la riproduzione del *Déjeuner* che chiude con la sua esibita (e nel contesto anacronistica) modernità la colonna di destra che include i due paesaggi a opera di Annibale Carracci [55_9 e 55_11], e ha accanto la *Pesca* di



Mnemosyne Atlas, Tavola 55_9 | Annibale Carracci, *Paesaggio con pescatori* (*pendant* de *Paesaggio con cacciatori* [55_11), olio su tela (13,6 x 25,5 cm), 1575-1600. Paris, Musée du Louvre.
Mnemosyne Atlas, Tavola 55_15 | Édouard Manet, *Pesca*, olio su tela (76,8 x 123,2 cm), 1862-63. New York, Metropolitan Museum.
Mnemosyne Atlas, Tavola 55_14 | Édouard Manet, *Déjeuner sur l'herbe*, olio su tela (207 x 265 cm), 1863. Paris, Musée d'Orsay.

Manet [55_15]. Il sottogruppo, costituito tutto da opere con personaggi inseriti nel paesaggio, si conclude con il *Déjeuner sur l'herbe* che riporta l'uomo in primo piano rispetto al fondale naturale, protagonista di una nuova concezione del rapporto tra uomo e natura.

Dalle due opere principali della Tavola – l'incisione di Raimondi e il *Déjeuner* di Manet – Warburg estrapola i due dettagli che costituiscono il focus della sua argomentazione (sull'utilizzo dello zoom nell'Atlante Mnemosyne si veda Zanon 2022): i personaggi maschili del picnic di Manet accostati nella loro postura alle divinità fluviali di Raimondi, e, soprattutto, la Ninfa, sia essa la naiade dell'incisione rinascimentale o l'impertinente Victorine, che rompe la concentrazione su ciò che le succede intorno per volgere il suo sguardo fuori dall'opera, verso lo spettatore che la osserva. L'intento che sta alla base della ripetizione delle riproduzioni delle due opere in chiusura della Tavola appare chiaro: fissare, con la convincente giustapposizione delle immagini, l'avvenuta migrazione di un gesto antico nella modernità. Ma anche, insieme, svelare la modernità dell'Antico, la sua potenzialità e l'energia della sua prorompenza in nuove forme.

I due dettagli sono posti come clausola del montaggio a indicare – a quanto pare – la soglia di partenza, la porta di accesso principale, poste alla fine anziché all'inizio del montaggio e al ragionamento a esso sotteso. Si tratta, in altri termini, dello spunto e dell'ipotesi da cui parte lo sviluppo argomentativo e, in questo senso, l'accostamento in chiusura dei due dettagli sigla la questione centrale del 'saggio per immagini' allestito nel pannello: il filo che lega il quadro dello scandalo del 1863 al *Salon des Refusés* di Parigi a una incisione di tema classico del Rinascimento italiano.

A confermare quest'ipotesi sono i contributi su Manet di Warburg che riguardano specificamente i temi della Tavola – i 'testi a fronte' a cui abbiamo fatto riferimento più sopra. In particolare, *Il Déjeuner sur l'herbe* di Manet. *La funzione di modello delle divinità pagane elementari in rapporto alla evoluzione del moderno sentimento della natura* [Appendice III], uno scritto a cui Warburg stava lavorando in concomitanza della fase più intensa di lavoro



a sinistra: Mnemosyne Atlas, Tavola 55; Mnemosy Atlas, Tavola 55_14 | Édouard Manet, *Déjeuner sur l'herbe*, olio su tela (207 x 265 cm), 1863. Paris, Musée d'Orsay; in basso a destra, particolare [55_17]; Mnemosyne Atlas, Tavola 55_7 | Marcantonio Raimondi (da Raffaello), *Il Giudizio di Paride* (particolare), acquaforte (29,5 x 44,4 cm), 1530 ca; in basso a destra, particolare [55_18].
a destra: Gli stessi dettagli nell'apparato iconografico dell'artico di Pauli, *Raffael und Manet*.

su Tavola 55; in quel testo Warburg fa riferimento a un contributo dello storico dell'arte Gustav Pauli:

> Gustav Pauli dimostra che nel *Déjeuner sur l'herbe* di Manet sopravvive, nella determinazione formale, il ricordo, celato da una divertente sorpresa, di una composizione tipicamente anticheggiante dell'alto Rinascimento italiano (*Manet*, 38).

Lo studio di Pauli a cui Warburg fa riferimento è *Rafael und Manet*, un articolo edito nel 1908 per il "Monatshefte für Kunstwissenschaft" nel quale lo sorico dell'arte identificava il modello del *Giudizio di Paride* di Raffaello – perduto ma di cui abbiamo testimonianza grazie all'incisione di Raimondi – in due sarcofagi romani (l'articolo, in tedesco e in prima traduzione italiana, è qui pubblicato nella Appendice I). Nei primi giorni del febbraio 1929 a Warburg torna in mente lo studio di Pauli e da Roma scrive al "caro vecchio amico" per avere gli estremi bibliografici precisi e per avere da lui una copia dell'articolo [WIA GC/24049]: si tratta di un passaggio obbligato per leggere Tavola 55, necessario per iniziare ad allestire il cantiere di lavoro di War-

burg sul tema. Il contributo di Pauli presenta, nel suo apparato iconografico, esattamente lo stesso montaggio con i dettagli dalle opere di Manet e Raimondi ed è altamente probabile che Warburg utilizzi le pagine dell'articolo dell'amico anche nella loro fisica materialità, ritagliando dall'estratto che Pauli gli ha inviato le immagini che pone in Tavola 55. I due dettagli accostati diventano così il punto di partenza per lo svolgimento argomentativo della Tavola, poste alla fine, però, e non all'inizio perché rappresentano, contemporaneamente, l'ipotesi da sviluppare e comprovare e la conclusione del discorso che, in chiusura, torna a dare conferma dell'incipit del processo retorico-argomentativo. Nelle immagini dei due dettagli accostati si riassumere così, in chiusura della tavola, l'inizio e la fine del percorso del pensiero.

Il tema del Giudizio di Paride

Tavola 55 è popolata da raffigurazioni del Giudizio di Paride, l'episodio mitico che fu il *casus belli* per la spedizione achea contro Troia. L'espediente narrativo è prezioso per Warburg "psicostorico" (come noto, questa la definizione che Warburg predilige come nome anti-disciplinare della sua ricerca) in quanto permette di tracciare le sinusoidi di accoglienza e trasformazione del tema nel corso dei secoli e dei millenni, e riconoscere i caratteri disgiuntivi tra il contenuto e la forma espressiva nella tradizione medievale del racconto antico. In Tavola 55 troviamo esempi di illustrazione della scena del Giudizio attinti da testi che coprono un'estensione cronologica e geografica molto ampia, che va dal Medioevo francese alla Russia del XVIII secolo.

Warburg introduce il tema del Giudizio di Paride con un gruppo di tre miniature del XV secolo [55_1, 55_2, 55_3]: le immagini, presentate come un campione esemplare di una serie molto ampia di raffigurazioni dello stesso tipo, sono testimonianze di un contesto storico-culturale in cui la memoria del mito è residuale ed è rimasta soltanto in una forma espressiva depotenziata, nella sbiadita eco della suggestione letteraria veicolata da romanzi e dalle loro illustrazioni. La stessa strategia di montaggio che prende inizio da illustrazioni di redazioni medievali del mito si ritrova anche nella Tavola 41a, dedicata all''invenzione' del *Laocoonte*, in cui sono poste in posizione incipitaria quattro miniature da romanzi medievali del ciclo troiano in cui compare l'episodio di Laocoonte [41a_1, 41a_2, 41a_3, 41a_4: Forschungsgruppe Mnemosyne 2016, Tafel 55, 5-6).

In Tavola 55, in alto a sinistra, si trova una miniatura del Quattrocento francese di una *tableau vivant* che rappresenta Il sogno di Paride e Mercurio [55_2]: accanto ai personaggi sono presenti etichette che portano il loro nome, segno evidente che la loro identificazione non risultava immediata per il lettore del tempo. A destra, incolonnate, si trovano le altre due miniature del gruppo: sopra, una raffigurazione tratta dalla *Historia Troiana* del 1484 a opera di Jacques Millet [55_1]; sotto, una miniatura dalL'*Epistre d'Othea* di Christine de Pizan a opera di Jean Miélot [55_3]. Le tre miniature introducono non solo il soggetto, ma anche la questione delle modalità di circolazione del mito e delle sue immagini in età medievale: a partire dal XII secolo il mito antico circola mediante il romanzo dell'*Historia Troiana* e, fra gli episodi



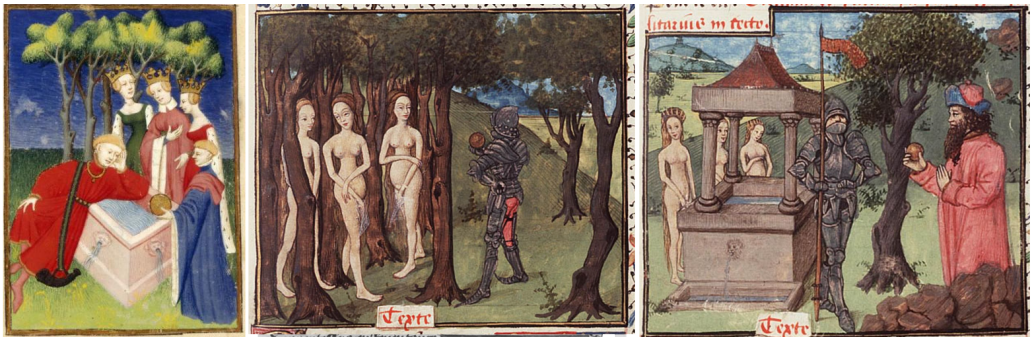
Mnemosyne Atlas, Tavola 55_1 | *Giudizio di Paride*, da Jacques Millet, *L'Histoire de la Destruction de Troye*, 1484, riproduzione dell'esemplare della Königlichen Bibliothek di Dresda, Marburg-Leipzig 1883, 28.
Mnemosyne Atlas, Tavola 55_2 | *Il sogno di Paride*, *Mercurio*, *tableau vivant* per l'arrivo della principessa Giovanna la Pazza a Bruxelles nel 1496, disegno a penna acquarellato su carta, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.
Mnemosyne Atlas, Tavola 55_3 | *Giudizio di Paride*, da Jean Miélot, versione dell'*Epistre d'Othea* di Christine de Pisan, 1460 Cod. Ms. 9392, fol. 80v (36,8 x 25,7 cm), Bruxelles, Bibliothèque Royale.

presenti in alcune delle varie redazioni del testo, c'è il sogno di Paride che compare nell'illustrazione di Tavola 55 (Wind [1958] 1985, 242). Anche in questo caso, come spesso accade nel Mnemosyne Atlas, Warburg ritorna sul tema della sopravvivenza di dèi e personaggi del repertorio antico attraverso le *fabulae* medievali: gli dèi camuffati da dame e cavalieri, nei panni contemporanei che Warburg denomina 'alla franzese', è uno dei temi di Tavola 33, e anche in quel caso compaiono illustrazioni tratte dalle versioni medievali delle storie troiane e specificamente dell'episodio del Giudizio di Paride [33_12; 33_14b; 33_15].

Impronte dall'Antico: i sarcofagi come modello

L'abbozzo del saggio su Manet di Warburg [Appendice II] è imprescindibile per la lettura di Tavola 55: grazie a esso è leggibile il processo argomentativo che sta alla base della costruzione del pannello, fermo restando che l'argomentazione logico-discorsiva segue un suo itinerario che non coincide precisamente con il discorso per immagini che si sviluppa in Tavola. Il testo, a cui Warburg lavora nei primi mesi del 1929, doveva inizialmente essere parte di una *Festschrift* per il centenario dell'Istituto archeologico di Roma: non sorprende, dunque, la scelta di focalizzarsi così approfonditamente sui sarcofagi romani e la "funzione di modello delle divinità pagane elementari" come elemento di partenza per l'analisi dell'evoluzione del rapporto dell'uomo moderno con la natura. Warburg introduce così gli oggetti del suo studio:

> Nell'ampia facciata che dà sul giardino di Villa Medici si trovano murate in alto, come su una pellicola in movimento, le parti anteriori di antichi sarcofagi in pietra che, distribuiti per tutta Roma come resti monumentali fin nelle chiese, costituiscono nel primo Rinascimento i veicoli principali grazie ai quali si è fisicamente preservato nell'età moderna il mondo delle divinità pagane. Si trova qui quel sarcofago marmoreo che ha trasmesso all'incisione italiana i suoi motivi principali (*Manet*, 41).



Mnemosyne Atlas, Tavola 33_12 | *Giudizio di Paride*, miniatura da *Epistre d'Othea* di Christine de Pizan, manoscritto, 1405-1410, London, The British Library, Cod. Ms. Harley 4431, fol. 125v.
Mnemosyne Atlas, Tavola 33_14b | *Mercurio porge a Paride il pomo d'oro*, miniatura da *Epistre d'Othea* di Christine de Pizan, manoscritto, 1460 ca., Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, Ms. 74 G 2714a, fol. 64r.
Mnemosyne Atlas, Tavola 33_15 | *Giudizio di Paride*, miniatura da *Epistre d'Othea* di Christine de Pizan, manoscritto, 1460 ca., Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, Ms. 74 G 2714a, fol. 68r.

"Come su una pellicola in movimento", i sarcofagi si presentano davanti all'uomo del Rinascimento per trasmettere brani di mitologia pagana, diventando i veicoli per i modelli dell'antico. Nello specifico si tratta di due sarcofagi, rispettivamente a Villa Medici e a Villa Phamphili (a cui poi si aggiungerà un terzo rilievo), che raffigurano il Giudizio di Paride. Come vedremo nel paragrafo successivo, gli elementi con cui l'episodio mitico è raffigurato nei rilievi lapidei – specialmente in quello di Villa Medici – sono gli stessi che ritroviamo nell'incisione di Raimondi, e quindi nell'affresco di Raffaello. Una prova che Raffaello possa conoscere i sarcofagi viene dalla testimonianza di Ulisse Aldrovandi che riporta la notorietà dei reperti fin dal Cinquecento:

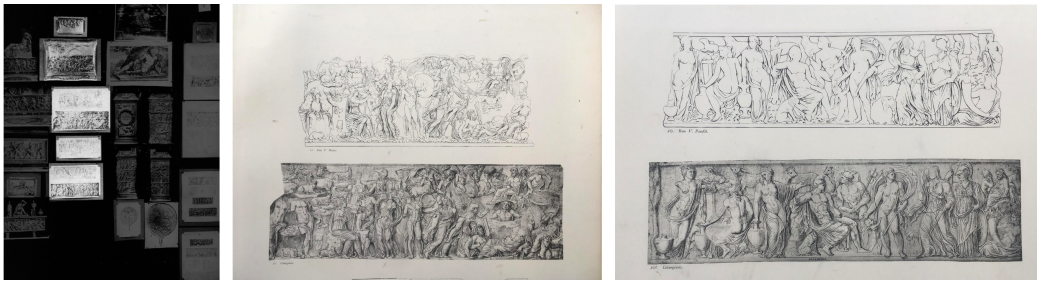
> In casa di M. Hieronimo Fraiapane, dietro S. Maria in via, à le radici di monte Cavallo. Sotto la loggia nel muro à man dritta è una antica pila assai bella con varie figure iscolpite; che vogliono, che sia Paris quando giudicò de la bellezza delle tre Dee, per dare alla piu bella il pomo d'oro (U. Aldroandi, *Le statue di Roma*, 1558, 284).

Ma se i sarcofagi – e in particolare quei due sarcofagi – costituiscono il punto di partenza del ragionamento di Warburg (e prima di Pauli) sulla genealogia dell'immagine che arriva a Manet, la domanda è: perché le immagini di quei sarcofagi, di quei modelli, non sono presenti in Tavola 55? Cercare una risposta a questo interrogativo apre a una considerazione più generale, a una questione che qui non può essere approfondita ma che va richiamata perché è centrale nello studio del *Bilderatlas* e nell'analisi dei suoi materiali: cosa sia l'Atlante Mnemosyne e quale sia il suo funzionamento. Innazitutto è da ribadire, una volta di più, la precisa destinazione editoriale e il formato dell'opera (sul punto vedi, da ultimo, Centanni 2022, 325): Mnemosyne è pensata come un libro da sfogliare, organizzato per 'capitoli' che vanno 'letti' in modo sequenziale e progressivo, ma possono anche essere consultati in modo non lineare, sfruttando il formato-libro e le sue funzioni che consentono al lettore l'andirivie-

ni tra una sezione e l'altra, tra un capitolo e l'altro. Mnemosyne, proprio come un libro – più specificamente un Atlante "psicostorico" – si sviluppa secondo un discorso cronologicamente progressivo – dai reperti archeologici antichi delle prime tavole alla attualità più stretta delle ultime tavole con ritagli dei giornali del settembre del 1929 – ma si sviluppa contemporaneamente anche per linee sincroniche e diacroniche e secondo una sintassi articolata anche per composizione di nuclei semantici, tematici e concettuali. In questo senso la struttura 'per capitoli' dell'Atlante presenta, nella prima parte, una sezione dedicata ai reperti archeologici: è il gruppo delle Tavole 4-8 che offre una selezione di materiali greco-romani considerati come le matrici che impressionano, attraverso i secoli, le impronte delle singole figure e degli schemi iconografici, le "preconiazioni dell'Antico" (traduciamo così l'espressione warburghiana "Antike Vorpragüngen"). Da segnalare che nel gruppo delle Tavole dedicate ai modelli antichi, tutti i pezzi archeologici presenti, raggruppati per nuclei tematici, sono selezionati puntualmente solo tra gli esemplari noti all'altezza del Rinascimento. Nel loro insieme questo ridotto campionario di "preconiazioni" costituisce dunque il repertorio dei modelli da cui gli artisti, a diverse altezze storiche e con gradi più o meno intensi di continuità con l'Antico, attingono per i soggetti e le forme delle loro opere.

La sezione dei modelli archeologici si consulta quindi all'indietro rispetto ai 'capitoli' successivi, e in questo modo le immagini sono libere di dialogare tra loro da una Tavola all'altra, e da una sezione all'altra dell'Atlante. Accade dunque spesso che in Mnemosyne l'esemplare archeologico, incluso nella sezione delle Tavole 4-8, non venga ripreso e ripetuto nella Tavola in cui il suo influsso risulta produttivo e fecondo, ma il rimando alla "preconiazione antica", specie se evidente, sia richiamato *in absentia*. Così accade puntualmente per il pannello in cui è allestito un discorso per immagini sulla fortuna del Laocoonte – Tavola 41a, in cui manca l'immagine della statua vaticana ritrovata a Roma nel 1506, che campeggia invece in un pannello del gruppo delle "preconiazioni", in Tavola 6 (sull'assenza del marmo vaticano in Tavola 41a, vedi Centanni 2003, 30). Nella complessa sintassi compositiva di Mnemosyne, vige dunque il principio di massima di una distribuzione calibrata delle immagini per cronologia e per temi, con la possbilità di richiamo a distanza da una tavola all'altra, nella dinamica di consultazione propria del formato librario che prevede di 'sfogliare' funzionalmente l'opera, passando quando serve da una sezione all'altra, da una pagina all'altra. Ma nell'opera di Warburg questa non è una legge compositiva inderogabile: il fenomeno "originale assente" che vige e detta l'assenza dei sarcofagi romani in Tavola 55 e l'assenza del Laocoonte in Tavola 41a, non vale in altri casi:

> Non è inconsueto che figure tematicamente o formalmente importanti vengano punutalmente riprese da un pannello all'altro. Nella *ratio* che regola il funzionamento interno di Mnemosyne la ripresa di una figura o di un dettaglio ha spesso la funzione precisa di collegare a distanza temi, formule e idee: come nel meccanismo del funzionamento della memoria, la ripetizione o la citazione di un'immagine funziona come collegamento per sinapsi, che apre a un orizzonte più ampio attivando un campo di ragionamento che include l'argomentazione specifica nel tessuto complessivo di senso. Non esiste, dunque, alcuna regola compositiva interna all'Atlante che precluda la possibilità di ripetere un'immagine da una tavola all'altra (Centanni 2003, 30).



a sinistra: Mnemosyne Atlas, Tavola 4.
a destra: Mnemosyne Atlas, Tavola 4_6b | *Giudizio di Paride,* da C. Robert, *Die antiken Sarkophagreliefs*, vol. II, Berlin 1890, tav. 5, ill. 11, rilievo di sarcofago romano, marmo (14 x 230 x 90 cm), 180-200 d.C. ca., Roma, Villa Medici; Mnemosyne Atlas, Tavola 4_7 | *Giudizio di Paride*, da C. Robert, *Die antiken Sarkophagreliefs*, vol. II, Berlin 1890, tav. 4, ill. 10, rilievo di sarcofago romano, marmo, 150-200 d.C. ca, Roma, Villa Doria Pamphili, Casino Bel Respiro.

Dunque grazie alla fruibilità della forma-libro dell'Atlante, l'immagine, considerata la matrice della "coniazione", può trovarsi esclusivamente nella sezione dedicata ai modelli archeologici, o essere ricontestualizzata storicamente e geograficamente, o essere richiamata a distanza, o ricomparire più volte, in diverse tavole, con una diversa funzione argomentativa. Questo processo rende l'immagine un 'trasformatore' capace di attuare nuovi processi di attivazione energetica delle altre figure in tavola: il metodo è anche un sondaggio del modo in cui una formula visiva dialoga in modo diverso sotto altri cieli. Una "geografia creativa", per dirlo con Kulešov, in cui l'immagine già vista, già comparsa in un capitolo dell'Atlante in altra funzione, è arruolata in un ruolo diverso nel montaggio di un'altra tavola.

In Tavola 55 abbiamo una buona applicazione del funzionamento di questo metodo. Nella parte superiore del pannello, all'estrema destra, troviamo un bassorilievo di Hans Ässlinger [55_6]: si tratta di una copia del *Giudizio di Paride* scolpita in ambiente nordico a circa trent'anni dal dipinto di Raffaello.

Rispetto all'organizzazione della Tavola, il bassorilievo di Ässlinger è presentato secondo queste modalità. Innanzitutto, l'immagine si colloca nella fascia alta della Tavola, dedicata alla sopravvivenza del tema mitologico – dal Medioevo al Rinascimento nord-europeo – in forme energeticamente "scariche". Si noti poi che l'opera di Ässlinger, pur essendo una copia del *Giudizio di Paride* di Raffaello (che è, mediante l'incisione di Raimondi il "testo mediatore" tra i sarcofagi romani e Manet), non orbita attorno all'immagine dell'opera di Raimondi (come l'incisione di Bonasone [55_8] o il *Giudizio* di Berchem [55_10]), ma nel montaggio è posto in una posizione distaccata e occupa un punto liminare del campo. Dalle incisioni e dal dipinto di Berchem, per altro, il bassorilievo di Ässlinger si distingue perché, come i sarcofagi romani che sono la matrice prima di questa genealogia, nella sua matericità di opera lapidea riconvertita in bassorilievo dall'incisione di Raimondi chiude il cerchio della storia dell'immagine: dal mo-




Mnemosyne Atlas, Tavola 55.
a destra: Mnemosyne Atlas, Tavola 55_6 | Hans Ässlinger (da Marcantonio Raimondi), *Il Giudizio di Paride*, rilievo (30,4 x 44,7 x 3,5 cm), 1550, München, Bayerisches Nationalmuseum.

dello archeologico del sarcofago, alla pittura di Raffaello, all'incisione cartacea di Raimondi, per tornare infine alla pietra.

Si tratta anche in questo caso, di un episodio di sopravvivenza già atrofizzata dell'immagine, e in questo senso il bassorilievo all'antica di Ässlinger entra correttamente nel disegno dell'architettura della Tavola: ma l'opera a rilievo serve forse anche come 'segnaposto' (e richiamo) per le immagini archeologiche dei sarcofagi presenti in Tavola 4. Se il gioco-Mnemosyne contempla la regola di massima di non ripetere la stessa immagine, Warburg viola la sua stessa regola con raffinati raggiri.

In vece di Raffaello: l'originale assente

Anche a una prima osservazione della composizione di Tavola 55 risulta con lampante evidenza che la xilografia di Marcantonio Raimondi, con il suo peso visivo così importante e la sua posizione centrale, sia per Warburg uno dei punti-chiave del discorso. L'incisione è tratta dal *Giudizio di Paride* (andato perduto) di Raffaello, l'opera che per Warburg costituisce l'anello di congiunzione tra le scene dei sarcofagi e Manet. La posizione egemone che l'immagine di Raimondi, in vece di Raffaello, ricopre nella gerarchia del montaggio restituisce l'idea di quella energia che, nell'Italia rinascimentale, infonde nuovo significato agli schemi veicolati dall'antichità e, allo stesso tempo, sottolinea il suo ruolo fondamentale dell'incisione come "testo mediatore" per l'accoglienza e lo sviluppo dei temi e dei motivi dei sarcofagi antichi, prima nel Rinascimento italiano e poi, via via nei secoli a seguire, nella modernità. Come si è scritto in apertura a questo saggio, l'analisi della Tavola incrociata con i suoi 'testi a fronte' e con tutti i materiali di lavoro (volumi, saggi, fotografie a disposizione di Warburg durante la composizione dell'Atlante, ma anche scambi epistolari con studiosi e collaboratori) permette di ricostruire le tracce della genealogia del discorso per immagini che Warburg propone: una vera e propria



Mnemosyne Atlas, Tavola 55_7 | Marcantonio Raimondi (da Raffaello), *Il Giudizio di Paride* (dettaglio di Giove), acquaforte (29,5 x 44,4 cm), 1530 ca.
Mnemosyne Atlas, Tavola 4_6b | Rilievo del sarcofago romano di Villa Medici con Giudizio di Paride (dettaglio di Giove), da C. Robert, *Die antiken Sarkophagreliefs*, vol. II, Berlin 1890, tav. 5, ill. 11.
Mnemosyne Atlas, Tavola 4_6a | *Giudizio di Paride* (dettaglio di Giove), rilievo di sarcofago romano, marmo (14 x 230 x 90 cm), 180-200 d.C. ca., Roma, Villa Medici.

verifica di Mnemosyne come 'macchina per pensare' (la definizione dell'Atlante come "machine à penser" è in Ginzburg 2012).

Secondo il Vasari è "per capriccio" che Raffaello, nel suo *Giudizio di Paride*, "aveva disegnato il carro del sole, le ninfe dei boschi, quelle dei fonti e quelle de' fiumi" (Vasari 1568, 300). Tuttavia sappiamo che questi elementi si riscontrano anche nei sarcofagi romani di Villa Medici e Villa Pamphili, che sono stati chiamati in causa come un possibile modello per Raffaello. Sappiamo che Warburg, trovandosi a Roma nel 1929, ha modo di osservare e far fotografare i due sarcofagi dal vivo: il 28 febbraio visita Villa Doria Pamphili (*Diario romano*, 68); il 13 marzo 1929 Warburg annota: "Nel giardino di Villa Medici per studiare il sarcofago di Paride in vista di eventuali integrazioni" (*Diario romano*, 108). Sappiamo anche che un testo di riferimento per lo studioso è l'importante opera del filologo e archeologo tedesco Carl Robert, *Die antiken Sarkophagreliefs* (1890), l'atlante di sarcofagi dell'antichità dal quale Warburg attingerà non solo informazioni preziose ma anche i disegni degli stessi sarcofagi da affiggere materialmente (usando cioè le stesse pagine dell'atlante archeologico) nella Tavola 4 del *Bilderatlas.*

Nel sarcofago di Villa Medici, così come in Raffaello/Raimondi, sono due divinità del cielo a sovrintendere al Giudizio: Giove "che troneggia come dio del fulmine, avendo sotto di lui il cielo come sgabello per i suoi piedi" e Apollo/Sole che "a ritmo del giorno e della notte avanza a precipizio sul suo carro" (*Manet*, 42). L'auriga celeste è incorniciato da una fascia dello Zodiaco, un dettaglio presente e ancora ben visibile nel *Giudizio di Paride* di Villa Medici (e che nel disegno nell'Atlante di Carl Robert viene erroneamente interpretato come un panneggio al vento). Nel febbraio del 1929 – il periodo in cui il lavoro sulla Tavola Manet è più intenso –



Mnemosyne Atlas, Tavola 55_7 | Marcantonio Raimondi (da Raffaello), *Il Giudizio di Paride* (dettaglio di Apollo/Sole), acquaforte (29,5 x 44,4 cm), 1530 ca.
Mnemosyne Atlas, Tavola 4_6b | Rilievo del sarcofago romano di Villa Medici con Giudizio di Paride (dettaglio di Apollo/Sole), da C. Robert, *Die antiken Sarkophagreliefs*, vol. II, Berlin 1890, tav. 5, ill. 11.
Mnemosyne Atlas, Tavola 4_6a | *Giudizio di Paride* (dettaglio di Apollo/Sole), rilievo di sarcofago romano, marmo (14 x 230 x 90 cm), 180-200 d.C. ca., Roma, Villa Medici.

Warburg scrive una lettera da Roma a Fritz Saxl per chiedere delucidazioni su questo dettaglio; la risposta arriva il 26 febbraio:

> La raffigurazione del Sole nell'incisione di Raimondi mi ha interessato particolarmente nelle ultime settimane. [...] Come è noto, nel periodo imperiale – non sappiamo bene da quando – molte divinità venivano raffigurate nel modo in cui appare il dio Sole, circondato dallo Zodiaco. [...] Nella cultura babilonese abbiamo il dio e alla sua sommità i simboli astrali. Ma in Babilonia manca l'idea del cerchio, che si trova invece in Grecia fin da Eudosso. Quindi, nel Kudurru babilonese, i simboli zodiacali appaiono uno accanto all'altro. È senza dubbio una conquista della mente greca averli distribuiti su di un'orbita circolare. [...] Proprio come questo dio Sole che, liberato dai Greci dalla rigidità di una disposizione simmetrica di divinità con animali ai suoi lati, ora cavalca su di un carro sfrecciante, proprio come lui stesso diventa tangibilmente plastico, così anche il cerchio dello Zodiaco, che racchiude l'universo, diventa per i Greci un cerchio di simboli. [...] Il fulcro della nuova creazione nella tarda antichità è nel come questo dio plasticamente liberato, Helios, venga collocato nel cerchio matematico delle stelle, nel senso della cosmologia orientale (Lettera di Fritz Saxl ad Aby Warburg, 26 febbraio 1929 [WIA GC/24957].

Come Mitra, dio solare persiano (un altro filone di ricerca che nei mesi successivi porterà Warburg al mitreo di Capua: vedi, in Engramma, Barale 2010), anche Helios appare spesso circondato dalla fascia zodiacale, a simboleggiare il percorso in dodici tappe che il sole, mese per mese, supera. Saxl nella lettera continua la sua analisi, il cui riferimento principale è la voce *Zodiacus* di Franz Cumont per il *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines* di Daremberg-Saglio) suggerendo a Warburg due possibili modelli per la fascia zodiacale rappresentata come un nastro di Möbius: una moneta greca con Zeus circondato dai segni zodiacali (Cumont [1919] 2012, 54) e un mosaico proveniente da Sentinum, che "mostra la stessa idea di quella moneta di Zeus, ma ora è completamente libera nella prospettiva", quest'ultima immagine verrà usata da Warburg in Tavola 8, dedicata a Mitra e alle preconiazioni antiche di "Auffahrt zur Sonne", "ascesa al sole".





Mnemosyne Atlas, Tavola 55_7 | Marcantonio Raimondi (da Raffaello), *Il Giudizio di Paride* (dettaglio di Minerva), acquaforte (29,5 x 44,4 cm), 1530 ca.
Mnemosyne Atlas, Tavola 4_6b | Rilievo del sarcofago romano di Villa Medici con Giudizio di Paride (dettaglio di Minerva), da C. Robert, *Die antiken Sarkophagreliefs*, vol. II, Berlin 1890, tav. 5, ill. 11.
Mnemosyne Atlas, Tavola 4_6a | *Giudizio di Paride* (dettaglio di Minerva), rilievo di sarcofago romano, marmo (14 x 230 x 90 cm), 180-200 d.C. ca., Roma, Villa Medici.

Mentre le imponenti divinità che osservano la scena dall'alto – e trasmettono a chi le guarda un senso di olimpico e insormontabile distacco – hanno precisi riscontri nel sarcofago di Villa Medici, è nelle scene che si svolgono sulla terra che trova campo l'esercizio di invenzione di Raffaello. Al centro della scena, è il momento culminante del verdetto: Paride è inginocchiato, nell'atto di porgere il pomo della discordia a Venere mentre una Nike in volo la sta solennemente incoronando come la più bella tra le dee. Lo scarto rispetto alla raffigurazione classica, il "mutamento della disposizione d'animo nei confronti del motivo mitologico" è particolarmente evidente nella figura di Minerva che – spogliata delle armi che la vestivano nei sarcofagi e gettati elmo e scudo a terra – è intenta a gettersi la veste oltre la testa. Warburg la descrive:

> Con la sua candida gioia per la bella parvenza corporea sembra rifiutare, in quanto nuovo principio di intuizione artistica, ogni minimo tentativo di inserimenti mitologici seri, gravidi di conseguenze drammatiche per l'anima. Questa Minerva si può addirittura considerare il prototipo di una serena disinvoltura olimpica, per il quale la corporeità umana è divenuta lo specchio di una superiore *humanitas*, e non è sicuramente l'oggetto abbandonato dall'ira capricciosa dei demoni pagani (*Manet*, 44).

Minerva non sembra dunque affatto turbata dall'offesa subìta con la mancata vittoria ma, anzi, esibisce la sua nudità con olimpica e serena disinvoltura. Questa sensazione di "superiore *humanitas*" che sembra forgiare i torniti corpi dei personaggi al centro, trova ulteriore conferma in un altro gruppo: in basso e a destra, tre divinità fluviali, due maschili e una femminile, sono sedute e ben salde a terra, osservano il Giudizio da una posizione marginale

e sembrano essere totalmente escluse dalla scena che si svolge accanto e sopra di loro. Sono simili, nella postura semidistesa, al loro modello classico, eppure è sul dettaglio di una di queste divinità minori – o, più precisamente, è sulla trasformazione di questo dettaglio dall'"antico schema" alla composizione di Raffaello registrata da Raimondi – che Warburg pone l'attenzione. La Tellus che nel sarcofago poggiava saldamente la mano a terra, ora è una ninfa che, torcendo il busto volge il capo dietro la spalla e guarda fissamente lo spettatore fuori dalla composizione. Nel saggio su Manet, Warburg scrive:

> La ninfa che nell'arte pagana leva estaticamente adorante il capo verso le meraviglie dell'alto, nell'incisione volge la testa al contemplante mondo esterno. [...] Grazie a degli spostamenti apparentemente del tutto insignificanti, nella raffigurazione dei gesti e del volto si compie una trasformazione della dinamica psichica nella rappresentazione della figura umana. Nel rilievo antico il gesto dei demoni naturali – divinità subordinate e timorose del lampo – è ancora radicato nelle pratiche rituali. È proprio un gesto simile, trasmesso grazie alle incisioni italiane, a creare l'impronta di una libera umanità, la quale sicura di sé si muove alla luce del sole (*Manet*, 40).

Warburg riconosce nella diversa modalità con la quale Raffaello (giusta Raimondi) tratta la ninfa un modo nuovo di rappresentare i personaggi, la cifra di una trasformazione: la naiade non più "leva estaticamente adorante il capo" verso le divinità del cielo che troneggiano sopra di lei ma, quasi annoiata, guarda in faccia il "contemplante mondo esterno". E per lo studioso in questo sguardo si manifesta l'invenzione, tutta rinascimentale, di un *humanitas* liberata dalla relazione fobica con il divino: è un "manifesto dell'avvenuta mondanizzazione delle antiche divinità" (così Centanni 2004, 24).

Nel cercare di ricostruire visivamente la genealogia del motivo dal modello antico fino a Manet, passando per lo "scambiatore energetico" dell'incisione di Marcantonio Raimondi (vedi la *Nota a margine sui modelli di Raffaello*, che pubblichiamo in calce), Warburg compone Tavola 55 innestando un'orbita di varianti del Giudizio di Paride al centro: il Raffaello/Raimondi, più grande e più potente, e altre due raffigurazioni, simili sul piano figurativo che, incolonnate a destra e più piccole, si muovono tra copia e reinterpretazione dei modelli antichi e dell'affresco perduto: una incisione di Bonasone e un quadro di Berchem. Viene a costituirsi, così, uno spazio intermedio di cesura che va riempita mentalmente con il *Giudizio di Paride* di Raffaello, l'"originale assente" al centro di Tavola 55.

Il primo di questi elementi 'minori' è l'incisione del 1565 di Giulio Bonasone [55_8], più formalmente vicina ai sarcofagi romani, perlomeno a quello di Villa Medici, pedissequa nel seguire i modelli nella sua, per dirla con Wind, "piattezza archeologica". Warburg la descrive così:

> In Bonasone, allo stesso modo dei sarcofagi, le forme semidivine-terrene sono simboleggiate da quattro figure. Troneggiante appare Tellus, la Signora della terra, e accanto a lei accovacciati al suolo tre genî, il cui tentativo di sollevare il busto significa al tempo stesso una commozione estatica dinnanzi al fenomeno celeste. [...] Trattenuti come da un incantesimo sulla montagna e in riva al fiume, essi si levano a guardare pieni di desiderio o di timore, le altezze radiose che sono loro negate. I loro occhi, affascinati dalla terribile apparizione degli dèi, non possono staccarsene





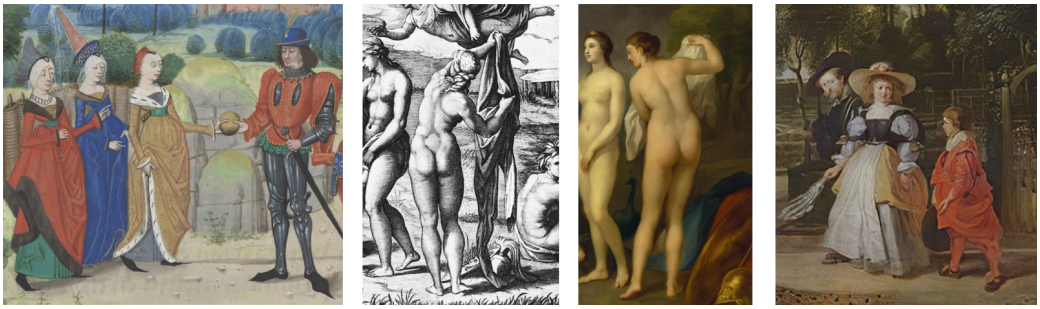
Mnemosyne Atlas, Tavola 55_8 | Giulio Bonasone, *Il Giudizio di Paride*, acquaforte (30,4 x 45,9 cm), 1565 ca.
Mnemosyne Atlas, Tavola 55_10 | Nicolaes Berchem (da Marcantonio Raimondi), *Il Giudizio di Paride*, dipinto, sec. XVII. Tivoli, Villa d'Este.

> e nel loro anelito dicono il peso di quella corporeità non redenta che è il destino di chi non abita l'Olimpo (*Manet*, 42).

I geni in Bonasone hanno lo sguardo rivolto alla scena olimpica, senza esserne veramente partecipi, con lo sguardo accecato dal divino manifestarsi di un consesso troppo luminoso per loro, appesantiti dalla "corporeità non redenta" propria dell'uomo quando questo subisce passivamente la relazione fobica con il dio. Se confrontiamo le figure delle divinità fluviali, possiamo capire ancora meglio la modernità insita nello spostamento dello sguardo della naiade di Raimondi/Raffaello che, non più spaventata dall'evento olimpico che è diventato una scena di repertorio (come tornerà a essere di nuovo in Bonasone) , apre l'opera rivolgendosi allo spettatore.

Proseguendo nel confronto, dobbiamo a un recupero di Bonasone un altro, cruciale, personaggio presente nei due sarcofagi: è Venere che, ancora capace di un volo e gemella della Vittoria alata che l'ha incoronata vincitrice nella parte centrale della composizione, sulla sinistra ascende al cielo – il cielo a cui Bonasone ancora la assegna. Da notare lo schema compositivo e narrativo della rappresentazione continua, tipicamente medievale, all'altezza cronologica del Cinquecento: una regressione rispetto alla sintesi raggiunta da Raffaello alcuni decenni prima. L'ascesa di Venere, "la sentenza metaforica" (e mitologica) di una "speranza di resurrezione" (così Warburg) è un motivo che Bonasone recupera dai sarcofagi e che Raffaello aveva, invece, già scartato.

Un'altra opera che, nel montaggio di Tavola 55 è trattata in tutti i sensi (a partire dalla dimensione) come 'minore' rispetto all'incisione di Raimondi, è il *Giudizio di Paride* di Nicolaes Berchem [55_10], un dipinto della bottega del Moeyaert del XVII secolo, che Warburg scopre durante un viaggio a Tivoli nel gennaio del 1929 (*Diario romano*, 48). La presenza di questa immagine nella composizione della Tavola è un invito a sondare una delle vie di trasmissione dell'iconografia attraverso il manierismo nordico. Si tratta di un Giudizio di Paride in



Mnemosyne Atlas, Tavola 55_3 | *Giudizio di Paride* (dettaglio), da Jean Miélot, versione dell'*Epistre d'Othea* di Christine de Pisan, 1460 Cod. Ms. 9392, fol. 80v (36,8 x 25,7 cm), Bruxelles, Bibliothèque Royale.
Mnemosyne Atlas, Tavola 55_7 | Marcantonio Raimondi (da Raffaello), *Il giudizio di Paride* (dettaglio), acquaforte (29,5 x 44,4 cm), 1530 ca.
Mnemosyne Atlas, Tavola 55_13 | Anton Raphael Mengs, *Il giudizio di Paride* (dettaglio), olio su tela (226 x 296 cm), 1757 ca., San Pietroburgo, Ermitage.
Mnemosyne Atlas, Tavola 55_16 | Peter Paul Rubens, *Rubens e sua moglie in giardino*, olio su tavola (97,5 x 130,7 cm), 1640 ca., München, Alte Pinakothek.

cui l'elemento mitico ha ceduto il passo all'idillio bucolico: i personaggi, nudi e belli, sono persi in un paesaggio olandese e la naiade, seguendo fedelmente il modello raffaellesco, guarda verso di noi. Ma ha ancora qualcosa da temere? Dietro di lei non vi è più il Tremendo del divino ma un gruppo di innocue mucche che guadano un fiume.

Quale è l'importanza, quale il ruolo di queste versioni della stessa scena – quella di Raimondi, quella di Bonasone e quella di Berchem – per lo sviluppo dell'argomentazione di Warburg? Quale la necessità di tracciare questa variazione sul tema? In una lettera del 30 marzo 1929, Warburg scrive a Gustav Pauli (autore di *Rafael und Manet*, il saggio-miccia della riflessione e della ricerca sul tema):

> L'intellettuale che è in me si rallegra sempre (pensando di aver trovato una felice conferma della nostra concezione della vita) nel vedere che la grossolana opposizione tra "originale" e "imitazione" può essere superata con la mediazione di un punto di vista superiore secondo il quale l'imitazione non è un problema giuridico, ma fa parte di una psicologia della cultura. La domanda da porsi è la seguente: qual è il significato di questa vivacità nell'amministrazione patrimoniale che avviene con la presa di consapevolezza dell'uomo europeo? (Lettera di Aby Warburg a Gustav Pauli del 30 marzo 1929 [WIA GC/24050]).

Non vi è un originale e non vi è un'imitazione. Le tre immagini al centro della Tavola prendono spunto dallo schema dei sarcofagi ma, nel farlo, captano il sentimento della propria epoca, lo declinano e trasformano il modello. Ognuno a modo suo, sono apparentabili, ma non uguali, al Raffaello perduto.

Le vesti, il nudo e la "lotta per lo stile"

Fin dal saggio del 1892 su Botticelli Warburg sviluppa una particolare attenzione per le vesti nelle opere d'arte: per il modo in cui sono raffigurate, per la loro tipologia. Nel metodo di lettu-

ra delle immagini che Warburg inaugura è anche la qualità della veste, o la sua assenza nella rappresentazione del corpo nudo, a fornire un accesso privilegiato per cogliere il rapporto con l'antico dell'epoca in cui l'opera è stata concepita e realizzata.

Fra gli scritti pubblicati da Warburg, un esempio paradigmatico di questa attenzione è nel saggio, pubblicato nel 1907, *Contadini boscaioli al lavoro su arazzi borgognoni*, dove il fatto che i personaggi vestano "alla franzese" segnala la loro appartenenza a un tempo, a un genere e a una latitudine culturale in cui i corpi appaiono "mummificati nel pesante e sovraccarico costume dell'epoca": la conquista della libertà e del movimento, nel corpo e nel panneggio, è l'esito di una "lotta per lo stile" in cui la contesa è tra il "nuovo stile all'antica" e l'abito medievaleggiante ancora di moda al tempo (Warburg AWM II, 602).

Fra i pannelli del *Bilderatlas*, Tavola 55 propone l'esempio migliore di questa attenzione ermeneutica allo stile delle vesti, che Warburg considera un indicatore attraverso il quale registrare, di epoca in epoca, le fasi del successo o del regresso del fenomeno del rinascimento dell'antico. Nell'insieme della composizione della Tavola si distacca un gruppo di immagini di stile medievale, che si distinguono non solo per la rigidità e per l'allungato gotico, ma per l'abito che le figure indossano [55_1, 55_2, 55_3]: il soggetto è sempre il Giudizio di Paride, ma la gara tra le tre dee avviene in un contesto fiabesco, e nel contempo attualizzato, secondo lo stile delle illustrazioni dei romanzi cavallereschi, in un set che prevede castelli turriti e costumi, per l'appunto, "alla franzese" [55_1, 55_2, 55_3]. Contrapposta alla cifra stilistica di queste rappresentazione, e con esse "in lotta per lo stile", è l'immagine di Raimondi da Raffaello [55_7]: la cifra della nudità classica (che pure non era mai andata del tutto dispersa, come mostrano alcune delle immagini medievali) appare pienamente recuperata, e un segnale della stessa rivoluzione stilistica è nei drappi non più spessi e gravi ma leggeri e mossi, gonfi del soffio dinamico dell'Antico. Ma presto il soffio vitale del "nuovo stile antico", rappresentato paradigmaticamente in Tavola dall'opera di Raffaello-Raimondi, pare affievolirsi: nelle versioni del Giudizio di Paride dell'affresco di Peruzzi [55_4] e poi del bassorilievo di Ässlinger [55_6], esemplati entrambi sull'incisione di Raimondi, le figure sono nude ma l'aspetto dei personaggi appare debole e imbolsito, i drappeggi delle loro vesti veleggiano non più gonfi del soffio di un vento potente e vitale, ma come se fosse piombata una bonaccia, e fossero ora enfiati dal soffio di una flebile e inutile brezza. Forme e posture sono tornate a una rigidità sopita e stanca che denuncia come la forza vitale dell'Antico sia già vuota, scarica di energia.

In Tavola 55 è allestita una sfilata a tema (il Giudizio di Paride) che porta in scena l'alternanza tra vesti (o nudità) all'antica e vesti contemporanee: la sfilata culmina nella sintesi di Manet che, riprendendo schema e modelli dalla grande pittura rinascimentale, mette in scena la nudità antica della Ninfa e, insieme, l'abito moderno dei ragazzi parigini che si intrattengono con lei in un nuovo "concerto campestre"; così Warburg:

> Manet, battendosi per il diritto umano allo sguardo, aveva evocato l'esempio di Giorgione per sostenere che la rappresentazione all'aperto di uomini vestiti e di donne nude non era di per sé una realtà rivoluzionaria (*Manet*, 13).




Mnemosyne Atlas, Tavola 55_12 | Tiziano Vecellio (precedentemente attribuito a Giorgione), *Concerto campestre*, olio su tela (105 x 137 cm), 1510 ca., Paris, Musée du Louvre.
Mnemosyne Atlas, Tavola 55_14 | Édouard Manet, *Déjeuner sur l'herbe*, olio su tela (207 x 265 cm), 1863, Paris, Musée d'Orsay.

Posture / *Pathos- Ethos-formeln*

Per tutta la Tavola, si rintraccia la ripetizione di un gesto e di una postura: una figura, semisdraiata, porta la mano al volto. Nelle sue variazioni, attraverso epoche e contesti culturali diversi, si rintraccia l'emergere di un'immagine delle "Antike Vorprägungen", le matrici antiche che, come formule preconiate, nel *Bilderatlas* Warburg indica come repertorio delle forme ricorsive della tradizione classica.

È da notare che sia la posizione semidistesa che il gesto della mano al volto hanno precise connotazioni iconografiche e semantiche: la prima, fin dal frontone del Partenone, contrassegna le divinità fluviali. Infatti la posa del corpo mima nella sua forma flessuosa il discendere per anse di un fiume. In Tavola 55, è rispettato il legame tra la posa semidistesa e l'elemento acquatico: non c'è occasione in cui la postura sia presente senza che vi sia traccia dell'acqua, vuoi per la convenzionale identificazione con la divinità fluviale [55_4, 55_6, 55_7, 55_8, 55_10, 55_13], vuoi per la presenza di una fonte o di un vaso [55_7; 55_12; 55_13], vuoi per uno specchio [55_10]; vuoi per uno scenografico gioco con fontana [55_5]. E comunque la posa della mano che sostiene e quasi consola il viso in una carezza è sempre riconosciuta come la *Pathosformel* melanconica (sulle figure di malinconici nell'Atlante Menemosyne, vedi Seminario Mnemosyne 2016).

Se, per quanto riguarda la posa melancolica l'identificazione come *Pathosformel* è consolidata, tuttavia essa non è soltanto inquadrabile nella definizione di "formula di pathos": la postura è infatti anche l'elemento connotativo di una determinata classe di personaggi – come si è visto tutte figure legate all'acqua, divinità minori come fiumi, naiadi, ninfe. È allora da capire se la nozione di *Pathosformel* sia sufficiente, e corretta, per indicare queste formule iconografiche che si conservano nel repertorio artistico a connotare alcune determinate figure. Non si tratta, infatti, di un pathos che le investe e, agitandole interiormente, ne determina



55_4 | Baldassarre Peruzzi, *Il giudizio di Paride* (dettaglio), affresco, 1535 ca., Siena, Castello di Belcaro.
55_5 | Albrecht Glockendon (da Hans Sebald Beham), *Fonte dell'eterna giovinezza* (dettaglio), xilografia (metà sinistra: 18,5 x 54,7 cm.), Nürnberg 1536 ca.
55_7 | Marcantonio Raimondi (da Raffaello), *Il giudizio di Paride* (dettaglio), acquaforte (29,5 x 44,4 cm), 1530 ca.
55_8 | Giulio Bonasone, *Il giudizio di Paride* (dettaglio), acquaforte (30,4 x 45,9 cm.), 1565 ca.
55_13 | Anton Raphael Mengs, *Il giudizio di Paride* (dettaglio), olio su tela (226 x 296 cm.), 1757 ca., San Pietroburgo, Ermitage.

la posa esteriore: è il loro ethos a essere caratterizzato, in modo fisso, da quella posa. Forse, in questo caso, si potrebbe ricorrere al termine *Ethosformel*, formula che esprime l'ethos caratterizzante un dato personaggio. Va specificato che questo è un termine mai utilizzato da Warburg, ma tuttavia pare congruo rispetto al lessico adottato dallo studioso. Un termine come *Ethosformel* fa emergere più precisamente il legame tra l'ethos, l'animo in quanto indole, e la sua formula iconografica che si manifesta in un particolare gesto patetico (ad es. la mano al volto) e per via di una postura (la figura semidistesa e la mano, su cui pare gravare il peso di tutto il corpo, rimandando entrambe a uno stato depressivo). La *Ethosformel* è allora costruita tramite l'impronta impressa da una *Vorpragüng*: è incarnata da essa e così si fa espressione dell'indole di quel personaggio. Ma, in quanto immagine viva nella sua dinamica storica, resta immutato il concetto warburghiano secondo cui essa porta con sé la carica di un pathos che è sempre sul punto di rovesciare il proprio polo energetico. Così accade per le figure di Tavola 55:

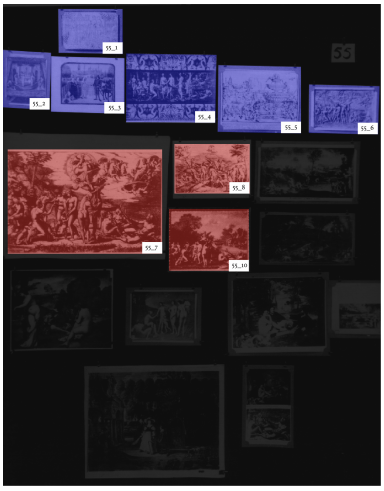
> Inversione energetica nello stato di quiete esteriore: le divinità fluviali non possono raddrizzarsi a causa dell'adorazione; invece le figure a colazione di Manet non vogliono: "lazy people", la catarsi dell'accidia (*Diario romano*, 81).

Sempre legati alla stessa maschera e allo stesso ruolo, le divinità fluviali sono però portatrici di differenti significati a seconda della carica che li anima.

Per la sua ricorsività nelle immagini di Tavola 55, la formula, iconografica e semantica, della figura distesa con la mano al volto, a un grado più o meno alto di intensità patetica, si impone come la *Leit-formel* che percorre e dà unità al montaggio: in questo, Tavola 55 si propone anche come uno spazio e come un'ulteriore occasione di riflessione per Warburg sull'emergenza del temperamento e del pathos melanconico che ha segnato tanto la sua vita che la sua ricerca.

Strategie di montaggio

Il primo elemento dell'architettura di Tavola 55 è la fascia con la serie di immagini poste in alto, nella prima riga orizzontale del montaggio. Questa fascia è connotata da una unità tematica del soggetto: tutte le immagini rappresentano il Giudizio di Paride, a eccezione di 55_5, che ha per soggetto la fonte dell'eterna giovinezza, un elemento che comunque compare nelle illustrazioni dei codici medievali in connessione alla storia di Paride. Questa fascia testimonia la tradizone del soggetto e la sua circolazione che attraversa aree cronologiche e geografiche diverse: il tema del Giudizio di Paride è presente nel Medioevo continuato del Quattrocento nordeuropeo, ancora stilisticamente vicino al gusto gotico, in cui si registra un ritardo rispetto all'irrompere delle forme classiche [55_1, 55_2, 55_3]; ma la sua fortuna si protrae fino alle rielaborazioni cinquecentesche [55_6, 55_8], in cui la riemersione dell'Antico appare già in forma depotenziata ed è in corso una veloce sfioritura della sua energia semantica e figurale. Di questo gruppo di immagini è parte un affresco di Peruzzi [55_4], un elemento attraverso cui si costituisce un ponte con Tavola 54, quasi interamente formata da opere di Peruzzi. Laddove però, se in Tavola 54 i soggetti erano divinità classiche poste in un panorama celeste, qui è in evidenza un episodio mitico ma per lo più in uno scenario terrestre.



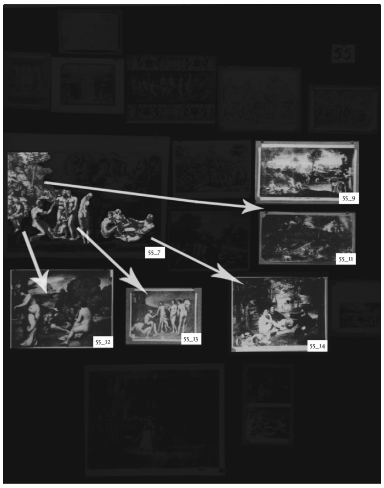
Mnemosyne Atlas, Tavola 55 | Giudizio di Paride, bassa carica energetica (blu); Giudizio di Paride, alta carica energetica (rosso).

Nella parte centrale è situato il nucleo portante della struttura concettuale della Tavola. Il nucleo è composto da tre immagini: la più grande è il disegno di Marcantonio Raimondi [55_6], che sostituisce il perduto affresco di Raffaello di cui è copia; a fianco, l'acquaforte di Giulio Bonasone [55_8]; per terza il dipinto di Nicolaes Berchem [55_10]. Tutte e tre le immagini del gruppo riproducono opere generate, direttamente o indirettamente, dal *Giudizio di Paride* di Raffaello: si tratta del centro focale della Tavola che testimonia il recupero rinascimentale del tema, come soggetto e come forme, dal repertorio antico.

Il nucleo è attorniato, sopra e sotto, da riproduzioni di opere ascrivibili cronologicamente o stilisticamente ad altri capitoli della storia della tradizione classica, Medioevo prima, ed età moderna poi. Le immagini che stanno sopra e sotto, prima e dopo, rispetto al nucleo rinascimentale, sono accomunabili dal fatto che la loro carica energetica è più bassa: appaiono come sintomi di una temperatura più scialba se misurata con il metro dell'intensità della rinascita dell'Antico.

A dare testimonianza della energica spinta dell'Antico che alimenta il repertorio artistico rinascimentale è la nudità. Questa è la cifra sensibile che segna la differenza con le immagini separate dal nucleo centrale: le figure medievaleggianti sopra e il grande dipinto di Rubens

sotto. Queste due estremità, spazialmente e cronologicamente agli antipodi della Tavola, sono assimilabili per la sensibilità rispetto all'Antico. Come testimoniano gli abiti, nonostante la distanza cronologica, culturale e stilistica, Medioevo e Barocco condividono il gusto di rivestire i personaggi mitologici seconda la moda del proprio tempo e in questo modo attuano una secolarizzazione delle figure divine e antiche, portando così a una neutralizzazione e svilimento del loro carattere e della loro carica energetica e semantica.



Mnemosyne Atlas, Tavola 55 | Giudizio di Paride, filiazione.

Dal nucleo centrale si sviluppa una struttura di montaggio a cui Warburg ricorre anche in altre tavole dell'Atlante. Si tratta di un dispositivo concettuale che prevede un meccanismo di isolamento ed estrazione: data una immagine-madre, generativa dal punto di vista genealogico (della storia del soggetto) e sotto il rispetto della sua fecondità (semantica e formale), essa è posta come polo energetico del montaggio, chiamata a irradiare i suoi elementi qualificanti su altre immagini che gravitano attorno a lei.

In Tavola 55, l'immagine madre è l'incisione di Raimondi riprodotta in un grande formato [55_7], affiancata da altre due rappresentazioni del giudizio di Paride, l'incisione cinquecentesca di Bonasone e un dipinto di scuola olandese [55_8; 55_10] che confermano e corroborano la sua importanza nel ruolo di sostituta dell'opera perduta di Raffaello. L'incisione di Raimondi viene scomposta nei suoi elementi compositivi che, nella proiezione sulle immagini circostanti, mostrano la loro autonoma capacità generativa: rispetto ad altre tavole dell'Atlante, Tavola 55 pare essere a una fase più definita di elaborazione e in essa è ben leggibile l'evidenza dell'irradiamento che l'incisione di Raimondi esercita. La stessa organizzazione spaziale della composizione è un buon esempio dei meccanismi del discorso per immagini attivati da Warburg: strategica non è soltanto la posizione delle immagini ma lo stesso fondo di tela nera in cui sono poste le immagini risulta valorizzato come spazio non inerte ma funzionale, piegato alla sintassi del montaggio, a dare evidenza visiva al *Denkraum*, la spaziatura mentale necessaria per passare in modo ponderato da un'immagine all'altra (vedi Cirlot 2017).

Dall'immagine di Raimondi, Warburg preleva quattro elementi: la ninfa che attinge al pozzo; il Giudizio di Paride ridotto al gruppo di Paride con le tre dee; il gruppo delle divinità fluviali con la naiade; lo sfondo con il paesaggio. All'isolamento del dettaglio segue l'irradiazione che esercita autonomamente la sua capacità generativa: il primo elemento si proietta nel *Concerto campestre* di Giorgione/Tiziano [55_12]; il secondo nel dipinto di Mengs [55_13]; il terzo nel *Déjeuner sur l'herbe* di Manet [55_14]; il quarto in tre opere: il *Paesaggio con pescatori* e *Paesaggio con cacciatori* di Annibale Carracci [55_9; 55_11] e nel *Paesaggio con pescatori* di Manet [55_15].

I quattro nuclei così isolati consentono di rintracciare il processo di germinazione da parte dell'immagine-madre a partire dai suoi singoli elementi. Nel montaggio pare che Warburg voglia mettere in evidenza soprattutto le genealogie indirette che collegano le opere nel corso della storia dell'arte, non considerando mai la singola opera come un esempio isolato ma come l'esito di un processo più o meno latente, per diventare poi, a sua volta, nuova matrice di contaminazioni e proliferazione dei segni in altre opere, anche a distanza di secoli. Non casuale appare, in questa strategia di senso, la scelta di comporre in tavola dipinti di differenti secoli, e in ordine crescente: il *Concerto campestre* di Giorgione/Tiziano, quasi contemporaneo di Raffaello (l'immagine-guida in Tavola, via Raimondi), che però è datato a una cronologia più tarda data l'area veneta di fattura che sconta un lasso di ritardo rispetto al Rinascimento fiorentino; il settecentesco *Giudizio* di Mengs, con la sua nudità ammanierata, neoclassica; e infine l'ottocentesco *Dejeuneur* di Manet, moderno tra i moderni ai suoi tempi, che in questo montaggio svela la sua solida unità con i modelli del passato. Infine, il quarto elemento estrapolato dall'immagine-madre – il paesaggio – intavola un ulteriore argomento: Manet come attento, e insieme rivoluzionario, "erede" del passato classico, che ha altresì sotto gli occhi e come esempio per il suo *Paesaggio con pescatori* i precedenti di Annibale Carracci. Un'ulteriore conferma di quanto tutte le opere poste in Tavola, siano state accuratamente studiate da Warburg anche sotto il profilo dell'aggiornamento critico: nel 1928 visita una mostra monografica su Manet, alla Galerie Matthiesen di Berlin e ne rimane molto colpito, come testimonia una lettera del 16 aprile 1928 inviata a Fritz Saxl (WIA GC/22181; il catalogo della mostra – Manet Austellung 1928 – è tra i libri di Warburg conservati al Warburg Institute di Londra).

La parte inferiore della Tavola è connotata da una uniformità che riguarda tanto la tecnica che il supporto, con un progresso temporale che scorre verso le opere più moderne. In questo senso, nel suo complesso la Tavola mostra un nucleo rinascimentale attorniato, sopra e sotto, da opere di epoche differenti non solo dal punto di vista cronologico ma per lo stile e per le loro coordinate storico-culturali: un'altra conferma del tema dell'andamento non lineare della storia delle immagini, su cui Warburg insiste ripetutamente nei suoi scritti.

Manet, un fidato amministratore della tradizione classica

Come si è cercato di mostrare nel corso di questa lettura, alla Tavola si accede idealmente attraverso i due battenti costituiti dalla coppia di dettagli accostati in chiusura del montaggio [55_17 e 55_18]. Questa apertura, che declina nel doppio lo stesso schema iconografico e la stessa postura, è a sua volta duplice per la direzione che permette allo studioso della Tavola: non è solo punto di accesso ma anche nucleo conclusivo del percorso. Grazie alla comparazione tra i due gruppi di figure – le divinità fluviali di Raimondi e i parigini borghesi di Manet – viene presentata la tesi finale di Warburg. Ma come si arriva a questa conclusione? Quale è la traccia del percorso che ci conduce a questa soglia che è insieme porta di entrata e di uscita?

Come ogni pagina di Mnemosyne, Tavola 55 costruisce un'esposizione complessa e stratigrafica. Se chiamiamo in nostro aiuto alcune delle scarne ed ermetiche note su Tavola 55 che Warburg e Bing hanno lasciato possiamo tentare dei carotaggi su alcuni dei livelli di lettura:

1) "Parisurteil ohne Auffahrt", "Giudizio di Paride senza ascensione": Tavola 55 si propone, a un primo sguardo, come una disamina storiografica che traccia la sopravvivenza a diverse altezze temporali e geografiche dello stesso motivo figurativo, il Giudizio di Paride, ed espone come questo venga veicolato attraverso testi e immagini. Il suo nucleo centrale è l'approfondimento sul *Giudizio di Paride* di Raffaello, mediato dall'incisione di Raimondi, ed esso stesso, in coppia con l'incisione esemplata sul dipinto originale, proposto come "testo mediatore" tra i modelli archeologici e Manet. In questo senso Tavola 55 tratta di una analisi per immagini delle permanenze, delle espunzioni e delle trasformazioni dei diversi elementi figurativi che compongono la scena, tra i sarcofagi di Villa Medici e Villa Phamphili e le incisioni italiane del XVI secolo da Raffaello. Con il termine "ascensione" nell'appunto si fa riferimento alla salita al cielo di Venere, elemento presente nel sarcofago di Villa Pamphili e in Bonasone, che per Warburg "assume una importanza escatologica" in quanto interpretato dai Romani "come preannuncio per la persona morta nell'urna" (*Diario romano*, 63). L'ascesa di Venere viene meno, decade e scompare in Raffaello/Raimondi: ormai non si tratta più della stessa percezione e dell'Antico.

2) "Narzissismus", "narcisismo": il termine è riferito alla Minerva di Raimondi che, nuda, getta le vesti e le armi a terra, e diventa così un personaggio nuovo, distante dal suo genio antico. Come scrive Warburg la sua "corporeità umana è divenuta lo specchio di una superiore *humanitas"* (*Manet*, 44).

3) "*Plein air* als Substitution des Olymp", "Plein air come sostituzione dell'Olimpo". Warburg procede interrogandosi sul nuovo rapporto dell'*humanitas* con il mondo. Nella parte destra della Tavola, un *excursus* sul ruolo di 'natura', nel concetto moderno di essa. Il paesaggio naturale diventa sempre più preponderante nell'arte come effetto di un nuovo atteggiamento dell'uomo: non più fobico verso la natura come manifestazione divina, terribile e imperscrutabile, ma conciliato idillio bucolico nel quale è possibile passeggiare, o sostare spensieratamente. E poi in basso, il dipinto di Rubens [55_16], dove il giardino è del tutto addomesticato: il gruppo vi può passeggiare serenamente, e dell'episodio mitico che regge la tavola, il Giudizio di Paride, resta una tenue assonanza per aneddotica: la figura femminile è la seconda moglie del pittore, di nome Helene, al suo tempo era detta più bella di Elena, il premio di Paride promessogli da Venere. Si costituisce così un processo di metamorfosi del naturale e del mitico che arriva fino alle figure del *Déjeuner*; così scrive Warburg:

> Nelle acque del dio-fiume, le mucche, sgravate dalla loro esistenza demoniaca (anche se ancora un po' minacciosa), contribuiscono alla metamorfosi che culminerà poi nella pittura francese [Manet]. Parigi, al contrario di Paride, premia non il nudo singolare ma il gruppo composto da un'umanità vestita e da un corpo libero all'interno di una natura fiorita (Lettera di Aby Warburg a Gustav Pauli del 30 marzo 1929 [WIA GC/24050; traduzione degli autori].





Mnemosyne Atlas, Tavola 55_18 | Marcantonio Raimondi (da Raffaello), *Il Giudizio di Paride* (dettaglio), acquaforte (29,5 x 44,4 cm), 1530 ca.
Mnemosyne Atlas, Tavola 55_17 | Édouard Manet, *Déjeuner sur l'herbe* (dettaglio), olio su tela (207 x 265 cm), 1863. Paris, Musée d'Orsay.

4) "Auffahrt und Zurücksinken", "Ascesa e ricaduta": ecco, infine, il punto di precipitazione del ragionamento sul piano psicostorico. Arriviamo alle due immagini accostate nella loro dimensione ridotta: una dimensione che può essere stata scelta sia in quanto ripetizione sintetica e riassuntiva di immagini già presenti in Tavola, sia perché attraverso il formato più piccolo si è spinti – noi che guardiamo – ad acuire ancor più lo sguardo, attivando l'occhio all'osservazione non del complesso ma del particolare. È infatti nel dettaglio, nel particolare, che si gioca la differenza. In questo caso, la differenza a cui porre accento è nella posizione di Victorine e in quella della naiade, ovvero le due ninfe prese in esame. Queste, fedeli prosecutrici del gruppo acquatico già presente nei bassorilievi romani, sono tuttavia lontane dalle loro prime incarnazioni. Il loro sguardo è infatti pervertito: non è più interno alla vicenda di cui fanno parte – anzi, a quanto accade accanto a loro non sembrano più interessate. Scrive Warburg:

> Se ora confrontiamo le tre figure sdraiate del *Déjeuner sur l'herbe* con il sarcofago e con l'incisione italiana, l'anello di congiunzione è rappresentato dal capo rivolto in fuori verso lo spettatore della naiade di Marcantonio. Essa, che non guarda neppure più il miracolo dell'ascensione, non solo non ha più alcuna occasione di compiere il gesto di adorazione dell'estasi momentanea, ma prende nota di uno spettatore immaginario che va cercato in terra, non in cielo. Nella sinfonia a tre voci della scena di Manet, questa coscienza dello spettatore propria dell'incisione italiana si è chiaramente rafforzata: anche l'uomo accanto alla ninfa francese guarda con occhi saldamente energici fuori del quadro (*Manet*, 43).

Lo sguardo fuoriesce dall'opera ed entra in contatto con lo sguardo di chi sta guardando. E la rottura della quarta parete provoca una relazione che è tutt'altro dall'essere solo un gioco ammiccante. Scrive Warburg a sua moglie Mary, in una lettera del febbraio del '29:

> Il movimento della testa del Ninfa, seduto e coperto di canne, che guarda lo spettatore senza gesticolare, significa quindi un'emancipazione mentale dal rituale pagano e, nell'opera di Manet, Oceanos, come viene giustamente chiamato il dio del fiume con il remo, ha completato anche

> l'ulteriore liberazione dal dovere mimico-culturale e si è trasformato nel francese solare e barbuto che ha letto il suo Rousseau (Lettera di AW a MW, 21 febbraio 1929 [WIA GC/24881]).

Manet e Marcantonio Raimondi, ciascuno nel suo secolo, segnano lo stesso tempo – il tempo del Moderno. Così è lo sguardo che passa dall'osservazione del fenomeno celeste, epocale, divino, a quello che guarda, con posa malinconica, all'esterno, verso l'osservatore ("Mon semblable, mon frère!", direbbe se dovesse parlare) a segnare il passaggio al moderno, al disincanto. Avviene, di fatto, un rovesciamento della polarità energetica: il gruppo della naiade e del semidio fluviale racchiudono i due poli in cui si gioca, per Warburg, la dinamica storica dell'Occidente – il polo maniacale e il polo depressivo. Scrive Warburg:

> Talvolta mi sovviene che cerco di dedurre come uno psicostorico la schizofrenia del mondo occidentale dal figurativo nel riflesso autobiografico: da un lato la Ninfa estatica (maniacale), dall'altro l'afflitto dio fluviale (depressivo) come i poli entro cui l'uomo sensibile alle impressioni cerca di trovare il suo stile attivo. L'antico gioco del contrasto tra *vita activa* e *vita contemplativa* (*Frammenti tra Manet e Mnemosyne*, 59-60).

Ma questo polo maniacale-attivo e quello depressivo-contemplativo trovano un rovesciamento proprio nel Moderno, rappresentato *per exempla* dalle immagini richiamate e accostate in coppia in chiusura di Tavola 55. Tutt'altro dal fermarsi, dal cedere al depressivo, nel moderno uomo del Rinascimento lo stato melancolico insegna invece la possibilità di una *vita activa*: il melancolico è lo stato maieutico per eccellenza dei nati sotto Saturno. Non più succube della propria psiche, vinto dalla bile nera: "Colui che è stato vinto fisicamente è vittorioso nel pensiero" (Warburg, *Frammenti tra Manet e Mnemosyne*, 36). La figura sdraiata, atterrita dal divino, recupera con lo sguardo meditabondo rivolto all'altro una dimensione del pensiero non piegata su sé o succube di una forza, ma autonoma. E così la dimensione estatica non appartiene più alla menade danzante, ma è della figura distesa che ora trova un'uscita da sé attraverso lo sguardo rivolto all'esterno, al pensiero. Ed è forse qui la risposta se questa posa sia o meno una *Pathosformel*: lo è ma proprio in virtù dell'*ethos* saturnino che abita il possessore di quello sguardo. Le due immagini, nella coppia degli sguardi, sono allora accesso alla moderna *vita activa* (vedi Centanni 2017, 42-46).

Lo sguardo qui è il ponte figurativo tra le due immagini ma anche l'esemplificazione del processo di inversione energetica: lo sguardo atterrito, volto verso il cielo, della figura incisa sul sarcofago romano diventa, in Raimondi, "la strada lineare di un abbandono senza timore alla bellezza e bontà originaria della natura" (*Manet*, 41). Quindi, rappresenta la funzione di prefigurazione del moderno sentimento di fusione tra uomo e natura che sarà messo in scena da Manet, in cui l'intensità dello sguardo non è più rivolta alle meraviglie, o dai terrori, che piombano dal cielo. E il Moderno, come abbiamo visto, non è nell'invenzione figurativa (Raffaello aveva dei modelli, molto probabilmente anche per lo sguardo della naiade volto all'osservatore: vedi sotto, *Nota a margine*). La modernità si manifesta nel momento in cui Manet sceglie come guida per la sua opera i personaggi di Raffaello – e quindi i sarcofagi antichi –, che guardano fissi il "contemplante mondo esterno" e hanno perduto qualsiasi forma di stupore per il

divino. Nel compiere questa scelta Manet incarna lo spirito della sua modernità. Vero è che i personaggi del *Déjeuner sur l'herbe*:

> [...] non hanno in mano canne del fiume (come nell'incisione del Raimondi), ma un bastone da passeggio. Le loro vesti eleganti e sobrie parlano delle idee che in questo momento stanno inseguendo, assolutamente estranee ad ogni *ek-statica* mania (Cacciari 1990, 353).

Come le divinità fluviali del Rinascimento "sono nudi e belli e non hanno niente da dirsi". Victorine è la figura ponte che esprime con uno sguardo tutto ciò che un'epoca ha da dire:

> Ha deposto le vesti, e la sua luce si libera per la radura. Ci guarda non come un'Artemide sorpresa, ma come custode benevola del luogo che la ospita. Finalmente la Lympha vi ha potuto fare ritorno e si è disciolta da tutto ciò che le impediva di esserne abbracciata. Immagine dell'illatenza, che, al termine del ricordare, la memoria dona. Questa luce ha certamente forma, ma, pure, come avviene in certi nudi del Cinquecento veneziano, dalla forma continuamente anche si discioglie, nel momento stesso in cui la evoca (Cacciari 1990, 353).

Seguendo la luce nello sguardo di Victorine, che apre e chiude la Tavola, possiamo così ripercorrere il percorso tracciato da Warburg nella memoria psicostorica occidentale; un percorso del carsico riprensentarsi e celarsi dell'antico, colto dalla sensibilità viva, e quindi *ex-statica*, dello studioso. Forse ancora qui, e in questo, è il Moderno.

Nota a margine sul modello del (perduto) Giudizio di Paride di Raffaello

Nell'impaginazione di Tavola 55, di fronte al *Giudizio di Paride* di Marcantonio Raimondi sembra ben leggibile la traccia per una "strada lineare di un abbandono senza timore alla bellezza e bontà originaria della natura" (*Manet*, 40) – un manifesto della nuova concezione umanistica che si instaura, durante il Rinascimento, nel rapporto tra uomo e divino. Eppure, nell'incisione vige un'atmosfera di familiarità: i personaggi che si discostano dai due sarcofagi (la nuda Minerva, "specchio di una superiore *humanitas*" e, soprattutto, la naide che osserva il "contemplante mondo esterno") non sembrano composti, come scrive il Vasari, "per capriccio" ma il loro aspetto suggerisce che siano stati tratti con precisione dal repertorio dell'Antico. Come scrive Centanni:

> Ma la figura centrale di spalle di Minerva e la Vittoria in volo in atto di incoronare Venere non sembrano semplici varianti disgiuntive ascrivibili alla innovazione portata al soggetto dall'artista rinascimentale: hanno tutta l'aria di figure come le altra dedotte da un modello archeologico preciso (che, evidentemente, per esse non è però il sarcofago di Villa Medici) (Centanni 2004, 25).

Una domanda simile si insinua certo anche nella ricerca di Warburg il quale, nel suo scritto sul *Déjeuner*, porta come elemento di comparazione un terzo *spolium* proveniente da Roma, il "sarcofago" (in realtà un bassorilievo decorativo, vedi Robert 1890, 17) di Villa Ludovisi. Si tratta di una lastra lapidea, pesantemente danneggiata e non leggibile per quasi tutta la parte destra di cui Carl Robert riporta un disegno nel suo atlante archeologico; Henry Thode



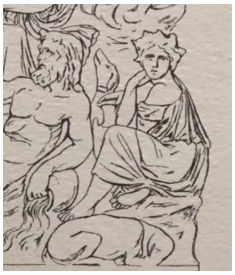


Mnemosyne Atlas, Tavola 4_5a | *Giudizio di Paride*, frammento di bassorilievo in marmo da un sarcofago da Villa Ludovisi, 130-138 d.C. ca., Roma, Museo Nazionale, Palazzo Altemps (inv. 8563).
Mnemosyne Atlas, Tavola 4_5b | Rilievo del sarcofago romano di Villa Ludovisi con *Giudizio di Paride*, da: Carl Robert, *Die antiken Sarkophagreliefs*, vol. II, Berlin 1890, 17.

accenna all'"antica storia secondo cui Raffaello avrebbe utilizzato un rilievo per questa composizione e poi l'avrebbe distrutto per tenere l'onore per sé", Thode 1881, 24). Il disegno è presente in Tavola 4, con quelli dei sarcofagi Medici e Pamphili. Warburg prende in considerazione la ricostruzione Ludovisi, basata sugli studi di Emilio Braun che aveva dedotto la scena del sarcofago grazie agli "antichi avanzi rimasti" (Braun 1841, 2-12), e la colloca al pari delle altre tra le fonti archeologiche, le "Antike Vorpragüngen", se non per una (forse trascurabile) scelta compositiva. In Tavola 4, tutti e tre i rilievi sono incolonnati: quello di Villa Pamphili solo con la ricostruzione da Robert, gli altri due con anche la fotografia, e in questa scelta, assieme alla disposizione degli elementi, vi è segno di una differente considerazione dei tre *spolia* ai fini dell'argomentazione di Tavola 4 (si veda il paragrafo di questo saggio *Impronte dall'Antico: i sarcofagi come modello*).

La scena rappresentata sul marmo di Villa Ludovisi presenta molte lezioni congiuntive rispetto alla raffigurazione sugli altri due sarcofagi di Villa Pamphili e Villa Medici: ad esempio un elemento sovrapponibile nei tre esemplari è il personaggio di Mercurio che accompagna le dee davanti a Paride, una alla volta; inoltre, tutti e tre i rilievi ritraggono il momento in cui è Venere a sottoporsi al giudizio, mentre Giunone e Minerva sono in disparte. Altri elementi marcano invece varianti significative tra due diversi schemi iconografici: nel rilievo di Villa Ludovisi, Paride è intento ad ascoltare Cupido che, chino sulla sua spalla, gli sussurra le allettanti promesse di Afrodite; dietro di lui, una figura in piedi con una *syrinx* in mano, con tutta probabilità Enone. Un'altra variante tra l'esemplare Ludovisi rispetto agli altri due rilievi, sarebbe molto importante per la nostra ricostruzione: nel rilievo Braun vedeva infatti "una gioconda ninfa, la quale non meno che il fiume stesso ebbe danni dalla distruggitrice mano del tempo" (così Braun 1841, 11). La naiade del rilievo Ludovisi era in realtà andata distrutta ma di essa Braun ci fornisce una ricostruzione che si discosta nettamente dalla figura femminile posta sull'angolo in basso a destra nei due sarcofagi, ma è invece aderente alla figura dipinta da Raffaello, e poi a quella dipinta, via Raimondi, da Manet: la sua testa è girata e il suo sguardo puntato verso l'osservatore. La questione del modello archeologico per la naiade dell'incisione di Raimondi parrebbe quindi risolta con il rimando al sarcofago Ludovisi. Ma la questione non è così semplice: alla scheda sulla lapide Ludovisi nell'atlante *Die antiken Sarkophagreliefs,* Carl



Mnemosyne Atlas, Tavola 55_7 | Marcantonio Raimondi (da Raffaello), *Il Giudizio di Paride* (dettaglio), acquaforte (29,5 x 44,4 cm), 1530 ca.
Mnemosyne Atlas, Tavola 4_6b | Rilievo del sarcofago romano di Villa Medici con Giudizio di Paride, da C. Robert, *Die antiken Sarkophagreliefs*, vol. II, Berlin 1890, tav. 5, 11.
Mnemosyne Atlas, Tavola 4_6a | *Giudizio di Paride* (dettaglio), rilievo di sarcofago romano, marmo (14 x 230 x 90 cm), 180-200 d.C. ca., Roma, Villa Medici.
Mnemosyne Atlas, Tavola 4_5b | Rilievo del sarcofago romano di Villa Ludovisi con Giudizio di Paride, da: Carl Robert, *Die antiken Sarkophagreliefs*, vol. II, Berlin 1890, 17.

Robert mette l'accento su un *punctum dolens* che va a complicare la ricostruzione della genealogia della figura:

> La metà inferiore e l'intera parte dell'angolo destro è ricostruita, come da Emilio Braun [Braun 1841] che utilizzò l'incisione di Marcantonio [Raimondi] e collegò le figure del sarcofago mediceo con questo per mezzo di questo elemento centrale. In alto a destra troviamo il Sole, davanti a lui Diana, sotto Oceano e Teti nella trasformazione raffaellesca in un dio del fiume e in una ninfa della primavera (Robert 1890, 17-18).

In effetti Braun, nei decenni successivi alla pubblicazione del suo contributo venne contestato e smentito a più riprese (si veda, tra tutti, Jahn 1849, 55). Il disegno in cui proponeva l'integrazione della parte perduta del rilievo Ludovisi, secondo la critica sarebbe , a tutti gli effetti, una falsificazione – o per dir meglio un cortocircuito prodotto da un circolo vizioso: in altre parole, la ricostruzione sarebbe basata, quasi sicuramente, sull'incisione di Raimondi. Scrive Warburg:

> Una felice conferma della nostra interpretazione, che scorge nel narcisismo degli uomini raffigurati in immagini il processo costitutivo dello stile, la otteniamo da un terzo sarcofago antico, che a prima vista sembra contraddire la nostra ipotesi secondo la quale la testa della ninfa volta verso lo spettatore rappresenta un aspetto non antico. Ma proprio qui lo studio critico-archeologico dei monumenti viene in sostegno del tentativo storico-psicologico: fin dagli anni di Brunn e di Jahn è stata dimostrata la falsità di questa figura, ed essa oggi è scomparsa dalla composizione (*Manet*, 44).

Il fatto che la ninfa nella ricostruzione Braun del rilievo Ludovisi non sia autentica, non porta necessariamente a escludere che la figura che in Raffaello/Raimondi guarda verso l'osservatore possa essere stata dedotta da un modello archeologico. Resta aperta la ricerca su quale potesse essere questo modello: in un contributo del 2004, Monica Centanni richiamava l'at-

tenzione sulla scena rappresentata nella "Patera di Parabiago", datata al IV secolo d.C., dove vediamo "nello straordinario compendio che la scena presenta, un Pantheon di demoni arcaici ed elementari (Sole e Luna, Terra e Fiumi, Oceano e Teti), confinato ai bordi a far da cornice al trionfo di Cibele e Attis e all'esibizione cosmica di Aion, iscritto nel cerchio dello Zodiaco e sostenuto da Atlante". Sulla sinistra, al margine della composizione, una ninfa fluviale che volge lo sguardo altrove e, per questo dettaglio e per la mano portata al volto, è "perfettamente accostabile" alla figura dell'incisione di Raimondi. La patera però è stata rinvenuta soltanto nel 1907, e perciò non si può che dire con Centanni:

> Ovviamente non può trattarsi di una deduzione diretta: Raffaello non poteva aver visto la nostra patera, rinvenuta in una tomba nel 1907. Ma l'esistenza della Naiade di Parabiago attesta che il motivo del Fiume con Ninfa, in questa precisa postura (mano al volto e sguardo diretto fuori della composizione) è presente già in età tardo-antica. Si ipotizza quindi l'esistenza di un modulo di repertorio (Centanni 2004, 27).

I dati a disposizione non consentono, pertanto, ad ora di pronunciare il verdetto sulla questione: se lo sguardo della ninfa sia una ripresa da un modello antico o se non sia invece una invenzione di Raffaello. Ma la questione centrale è un'altra: l'Antico che l'uomo del Rinascimento ricrea è tanto un modello quanto il prodotto della sua immaginazione creativa e, soprattutto, è l'esito della psicologia collettiva di un'epoca – è, per dirla con Warburg, un "tentativo storico-psicologico":

> Il fatto che questa aggiunta non abbia sollevato per secoli il benché minimo rigetto nei conoscitori d'arte testimonia una volontà di scelta sentimentale da parte della società, volontà che è stata poco studiata come fattore artistico costitutivo dello stile, il quale si muove secondo un ritmo polare oscillante tra un impulso di avvicinamento e una volontà di distanza nei confronti della vita raffigurata artisticamente. L'indagine di questa fase sulla base di documenti figurativi o linguistici del tempo costituisce il compito preciso di una scienza della cultura storico-artistica che a tutt'oggi ancora non esiste (*Manet*, 44).

Raffaello, via Raimondi, è il "testo mediatore" per Manet ma è anche un commutatore di energia: attinge all'Antico ma è – a dimostrare ancora una volta l'erronea concezione winckelmanniana dell'arte classica come monolitica – il modello per un'antico che viene plasmato, reinterpretato e reinventato nel Rinascimento. È nell'analisi della sempre mutevole "scelta sentimentale da parte della società" di cui Warburg scrive nel saggio, che si cela la più importante lezione del suo metodo: ancora una volta, tornando alla questione di apertura del primo contributo pubblicato dal giovane Warburg su Botticelli, la domanda è – quale Antico?

Raffael und Manet

Gustav Pauli, edizione a cura di Filippo Perfetti, Giulia Zanon

Raffael und Manet di Gustav Pauli, pubblicato nel 1908 ("Monatshefte für Kunstwissenschaft" Jan./Feb. 1908, voll. 1/2, 52-55) è il saggio nel quale lo storico dell'arte, maestro di Warburg, identifica il modello del *Giudizio di Paride* di Raffaello – perduto ma di cui abbiamo traccia da una incisione di Marcantonio Raimondi – in due antichi rilievi di sarcofagi romani. Nei primi mesi del 1929, l'interesse di Warburg per l'argomento si intensifica per due diversi motivii: il primo è il testo che Warburg inizia a scrivere in occasione del centenario dell'Istituto archeologico tedesco di Roma e che non pronuncerà (gli appunti andranno a confluire nel testo *Manet* 1929), il secondo è la costruzione della Tavola 55 del Mnemosyne Atlas. Rivolgersi a Gustav Pauli, che è per Warburg un "caro vecchio amico", costituisce il primo passo nell'imbastire questo cantiere di lavoro. Presentiamo il testo in edizione digitale e prima traduzione italiana.

Raffael und Manet in einem Atem zu nennen, klingt absurd, etwa so, wie wenn man Petrarca und Gerhard Hauptmann zusammentun wollte. Sie sind sich so fremd, daß man sie nicht einmal in eine Antithese bringen kann. Zwischen den schärfsten Gegensätzen besteht doch immer noch eine gewisse Beziehung — und sei es nur die, daß sie einander widersprechen. Zwischen Raffael und Manet gibt es keine Widersprüche. Sie stehen einander so fern, wie Gestirne, die durch Millionen Meilen des dunkeln Weltenraumes getrennt sind. Aber ebenso wie ein Lichtstrahl fernster Sterne zu uns gelangt, mag es auch wohl geschehen, daß ein Formgedanke, der vor Tausenden von Jahren in einem Menschenhirne aufblitzte, in unserer Zeit wieder neue Gestalt gewinnt. Und das ist hier der Fall. Wenn Raffael an einem Gemälde Manets mitgearbeitet hat, so war seine Rolle nur die des Vermittlers, der dem Spätergeborenen einen antiken Gedanken, einen römischen, vielleicht einen griechischen, zutrug.

Daß Manets *Dejeuner sur l'herbe* eines seiner größten Meisterwerke ist, unterliegt keinem Zweifel. Die Feinheit und Kraft der Malerei läßt sich genießen, nachfühlen, aber nicht kritisieren. Die Komposition als solche zu beachten, ist zwar nicht mehr Mode, wenn man aber das Bild auch in dieser Hinsicht würdigen will, wird man gewiß finden, daß sie ganz besonders angenehm gerundet sei. Wie sich die drei Hauptfiguren in einem elliptischen Umriß zusammenfügen, wobei die Lücke in der Mitte durch den weiblichen Akt in der Ferne ausgefüllt wird, wie das sitzende Mädchen den Ellenbogen auf das Knie stützt, das möchte man beinah klassisch nennen. Es ist jedenfalls ohne Beispiel in Manets übrigen Bildern. Er komponiert sonst – ich will nicht sagen schlechter, aber zum mindesten anders [1]. Kein Wunder! Denn diese Komposition ist in der Tat klassischen Ursprungs und geht geradeswegs auf eine Zeichnung Raffaels zurück, die Marc Anton gestochen hat — und hinterdrein Marco Dente noch ein zweites Mal. Schon diese wiederholte Bearbeitung zeugt für den Beifall, den der Entwurf gleich zu seiner Zeit gefunden haben muß.

Es handelt sich um den berühmten Stich des Parisurteils (M. Anton B. 245, 246). Deutsche Gelehrte, Otto Jahn und Anton Springer, haben es uns längst mitgeteilt, daß die Raffaelische Zeichnung, die dem Stich zugrunde liegt, eine der späteren Arbeiten des Meisters, aus den Motiven zweier antiken Sarkophagreliefs zusammengesetz sei, die sich noch heute in Rom befinden. Beide stellen das Parisurteil dar, und zwar steht das eine Relief, dem die meisten Figuren auf der linken Hälfte der Raffaelischen Komposition entnommmen sind, in der Villa Pamfili, das andere, das der rechten Hälfte der Zeichnung zum Vorbild gedient hat, in der Villa Medici [2]. Auf dieser rechten Hälfte sehen wir oben in den Lüften Apoll mit seinem Sonnenwagen, die Dioskuren, Jupiter und Diana dargestellt, unten aber am schilfbewachsenen Ufer eines Gewässers zwei Flußgötter und eine Nymphe. Sie sitzen beienander, nackt und schön und haben sich nichts zu sagen.

Eben diese Gruppe hat es Manet angetan. Er nahm die beiden Götter, zog ihnen Röcke und Hosen an, versah sie mit Taschenuhren, setzte dem einen ein Barett auf den Kopf und gab ihm statt des Schilfstengels einen Spazierstock in die Hand. Nur das Mädchen ließ er nackt, weil es ihm so wohlgefiel. Das heißt, um es ganz genau zu sagen, er nahm drei Pariser Modelle und ließ sie in den von Raffael vorgezeichneten Stellungen posieren; wobei es sich dann ergab, daß man bei etwas veränderter Haltung bequemer sitze.

Qu'est-ce que cela prouve? Wird mich vielleicht nach berühmtem Muster ein Künstler fragen. Je nun, es beweist nichts Neues, jedenfalls nichts Manet. Um alles in der Welt möchte ich nicht zu den Sykophanten gerechnet werden, die in der Kunst und Literatur nach Plagiaten schnüffeln. Was mit Recht so bezeichnet wird, ist ein kümmerlicher Mundraub am geistigen Eigentum, der von der Geschädigten verfolgt werden mag, im übrigen aber nicht der Rede wert ist. Von Raffael zu Manet gibt es indessen kein Plagiat, so wenig wie bei den Renaissancearchitekten, die ihren Kirchenbauten antike Tempelfassaden und Kuppelräume bearbeiteten, so wenig Plagiat wie bei Shakespeare, der aus den Stoffen italienischer Novellen Dramen schuf. Wenn ein Großer wie Manet sich überlieferter Formen bedient, so schafft er sie zu seinem Eigentum, indem er sie neu gestaltet und bereichert. Er ist dann viel mehr ein Gebender als ein Nehmender. Das Kunstwerk, das Manet in seinem *Dejeuner* geschaffen hat, ist mehr wert als Raffaels Zeichnung und als die antiken Reliefs, die ihm als Vorlage gedient haben.

1. In den *Künstlerlexikon* von H.W. Singer finde ich unter Manets Verdiensten auch “die Befreiung vom Kompositionszwang” aufgezählt.

2. Braun 1841, 215ff.; Jahn 1846, 55ff.; Springer 1883, 122; Thode 1881, 24. Selbstverständlich hat Raffael das antike Vorbild mit aller Freiheit auf seine Art umgestaltet. Insonderheit hat er der Gruppe der Flußgötter nur die allgemeinste Anregung entnommen. In ihrer Fassung auf den Stichen Marc Antons und Marco Dentes ist sie durchaus raffaelisch. Die Nymphe und der Flußgott sind neu erfunden. Merkwürdigerweise sind diese beiden Figuren dann wieder für die Ergänzung eines Reliefs mit dem Parisurteil in der Villa Ludovisi benutzt (Die Nymphe im Gegensinne). Cfr. Jahn 1846, Taf. IV, 2.

Raffaello e Manet

Gustav Pauli, traduzione italiana a cura di Chiara Velicogna

Nominare Raffaello e Manet insieme, nella stessa frase, può suonare assurdo, come se si accostassero Petrarca e Gerhard Hauptmann. Sono così estranei l'uno all'altro da non poter essere posti nemmeno in antitesi; perchè anche nella contraddizione tra gli opposti più netti si trova ancora un certo grado di relazione. Ma non ci sono contraddizioni tra Raffaello e Manet: sono distanti come astri separati da milioni di miglia nell'oscuro spazio siderale. Ma, proprio come un raggio di luce proveniente dalle stelle più lontane giunge fino a noi, può accadere che l'idea di una forma, balenata nel cervello dell'uomo migliaia di anni fa, si conquisti una nuova conformazione nel nostro tempo. E si tratta proprio di questo caso. Se Raffaello ha davvero collaborato a un dipinto di Manet, il suo ruolo è stato soltanto quello di un mediatore, che ha trasmesso un'idea antica – romana, o forse anche greca – all'artista nato in un'epoca successiva.

Non vi è alcun dubbio che il *Déjeuner sur l'herbe* di Manet sia uno dei suoi più grandi capolavori. La delicatezza e la potenza del dipinto possono essere apprezzate, ma non criticate. Non è più di moda considerare la composizione in quanto tale, ma se si vuole apprezzare il quadro anche da questo punto di vista, lo si potrà trovare piacevolmente equilibrato. Il modo in cui le tre figure principali si congiungono in un contorno ellittico, con lo spazio vuoto al centro riempito dal nudo femminile in lontananza, e il modo in cui la ragazza seduta appoggia il gomito sul ginocchio si potrebbero quasi definire classici. È in ogni caso senza precedenti nell'opera di Manet. Egli compone non direi peggio ma sicuramente in modo diverso [1]. Non c'è da stupirsi! La composizione è infatti di origine classica e risale direttamente a un disegno di Raffaello, che fu inciso prima da Marcantonio [Raimondi] e poi una seconda volta da Marco Dente. Questa ripetuta rielaborazione testimonia il successo che il disegno doveva riscuotere ai suoi tempi.

Si tratta della ben nota incisione del *Giudizio di Paride* (M. Anton B. 245, 246). Otto Jahn e Anton Springer hanno già da tempo mostrato che il disegno di Raffaello su cui l'incisione si basa è una delle opere più tarde del maestro, elaborata dai motivi di due antichi sarcofagi che si trovano ancora oggi a Roma. Entrambi raffigurano il Giudizio di Paride: un rilievo, da cui sono tratte la maggior parte delle figure della metà sinistra della composizione di Raffaello, si trova a Villa Pamphili, mentre l'altro, che è servito da modello per la metà destra del disegno, si trova a Villa Medici [2]. In questa parte destra vediamo rappresentati in alto Apollo con il suo carro solare, i Dioscuri, Giove e Diana e in basso, sulla riva coperta di canne di uno specchio

d'acqua, due divinità fluviali e una ninfa. Siedono insieme, nudi e belli, e non hanno nulla da dirsi.

Manet dipinse proprio questo gruppo: prese le due divinità, le vestì con gonne e pantaloni, li dotò di orologi da taschino, calcò un berretto in testa a uno di loro e gli diede un bastone da passeggio al posto dello stelo di canna. Lasciò solo la ragazza nuda, perché così gli piaceva. Ossia, per dirla tutta, prese tre modelli parigini e li fece posare nelle posture disegnate da Raffaello, per poi scoprire che una posizione leggermente diversa rendeva più confortevole la seduta.

Qu'est-ce que cela prouve? Un artista me lo potrebbe forse chiedere dopo questo celebre esempio. Beh, non dimostra nulla di nuovo, quantomeno su Manet. Non voglio essere annoverato per nulla al mondo tra i sicofanti che vanno in caccia di plagi nell'arte e nella letteratura. Ciò che viene giustamente definito tale è un misero furto di proprietà intellettuale, che può essere perseguito dalla parte lesa, ma di cui per il resto non vale nemmeno la pena di parlare. Da Raffaello a Manet, tuttavia, non vi è alcun plagio, così come non c'è stato alcun plagio da parte degli architetti del Rinascimento che per le loro chiese hanno adattato le facciate e le coperture a cupola dei templi antichi, e tantomeno non vi è stato alcun plagio da parte di Shakespeare, che ha composto i suoi drammi a partire dal materiale delle novelle italiane. Quando un grande artista come Manet si serve delle forme della Tradizione, le fa proprie, rimodellandole e arricchendole. In questo caso, egli dà molto più che ricevere. L'opera d'arte che Manet ha creato nel suo *Déjeuner* ha un valore aggiunto rispetto al disegno di Raffaello e i rilievi antichi che gli sono serviti da modello.

1. Nel *Künstlerlexikon* di H. W. Singer trova che, tra i meriti di Manet, via sia anche "la liberazione dalla costrizione della composizione".

2. Braun 1841, 215ss.; Jahn 1846, 55ss.; Springer 1883, 122; Thode 1881, 24. Naturalmente Raffaello ha rimodellato l'antico modello a modo suo. In particolare, dal gruppo delle divinità fluviali, ha tratto solo un'impressione generale. Nel dipinto, che vediamo tramite le incisioni di Marcantonio Raimondi e Marco Dente, il gruppo è assolutamente raffaellesco. La ninfa e il dio del fiume sono elementi di invenzione. Curiosamente, queste due figure vengono poi riutilizzate per ricostruire un rilievo con il Giudizio di Paride nella Villa Ludovisi (La ninfa in senso contrario). Cfr. Jahn 1846, Taf. IV, 2.

Manet's Déjeuner sur l'herbe. Die vorprägende Funktion heidnischer Elementargottheiten für die Entwicklung modernen Naturgefühls

Aby Warburg. Edizione tedesca e traduzione italiana a cura di Maurizio Ghelardi

Nel 1929, in occasione di una *Festshrift* per il centenario dell'Istituto archeologico di Roma, Warburg lavora all'abbozzo di un saggio su Manet, dal titolo *Manet's* Déjeuner sur l'herbe. *Die vorprägende Funktion heidnischer Elementargottheiten für die Entwicklung modernen Naturgefühls* [*Il Déjeuner sur l'herbe di Manet. La funzione di modello delle divinità pagane elementari in rapporto alla evoluzione del moderno sentimento della natura*]. Si rimanda all'edizione e traduzione a cura di Maurizio Ghelardi, già pubblicata in "Engramma" 165, maggio 2019, 13-47.

Frammenti tra Manet e Mnemosyne

Aby Warburg. Edizione traduzione di Maurizio Ghelardi. Note di commento di Monica Centanni

Nell'Archivio del Warburg Institute [WIA 102.1.2] è conservato un testo di 11 fogli non numerati risalenti agli ultimi mesi di vita dell'autore come si evince, ad esempio, dalle definizioni del Bilderatlas Mnemosyne che si possono riscontrare anche nel *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*. Si rimanda all'edizione, traduzione a cura di Maurizio Ghelardi, con note di commento di Monica Centanni, già pubblicata in "Engramma" 165, maggio 2019, 49-87.

Bibliografia

Scritti di Warburg

RPA
A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, a cura di G. Bing, tr. it. di E. Cantimori, Firenze 1966.

AWM II
A. Warburg, *Tra antropologia e storia dell'arte*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2021.

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

Diario romano 1966
G. Bing, A. Warburg, *Diario romano (1928-1929)*, a cura di di M. Ghelardi, Torino 2005.

Einleitung 1929
A. Warburg, *Einleitung, einleitende Worte der Bilderatlas Mnemosyne*, Juni 1929 [WIA III.102.3-4]; erste Version fur Geburtstagsatlas, hrsg. von G. Bing, E.H. Gombrich und F. Saxl, 1937 [WIA III.109]; prima edizione digitale A. Warburg, *Mnemosyne. Einleitung. Introduzione al Bilderatlas (1929), nuova edizione critica e traduzione [WIA 102.1.1]*, a cura di M. Ghelardi, "La Rivista di Engramma" 138 (settembre/ottobre 2016), 7-26; ora in M. Ghelardi, *Fra antropologia e storia dell'arte*, 199-210.

Manet 1929
A. Warburg, *Manet's "Déjeuner sur l'herbe". Die vorprägende Funktion heidnischer Elementargottheiten für die Entwicklung moderner Naturgefühls, Entwurf, 1928-1929 [WIA III.116]*; tr. it. di G. Carchia, *Il "Déjeuner sur l'herbe" di Manet. La funzione prefigurante delle divinità pagane elementari per l'evoluzione del sentimento moderno della natura*, "aut aut" 199-200 (gennaio/aprile 1984), 40-45; ora in, Aby Warburg, *Déjeuner sur l'herbe di Manet. La funzione di modello delle divinità pagane elementari in rapporto alla evoluzione del moderno sentimento della natura*, a cura di M. Ghelardi, "La Rivista di Engramma" 165 (maggio 2019), 13-34; ora in Aby Warburg, *Fra antropologia e storia dell'arte*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2021, 519-536.

Frammenti tra Manet e Mnemosyne
A. Warburg, *Notizien zu Manet und Mnemosyne [WIA III.102.1.2]*; tr. it. di M. Ghelardi, Aby Warburg, F*rammenti tra Manet e Mnemosyne [102.1.2]*, con una nota di commento di M. Centanni, "La Rivista di Engramma" 165 (maggio 2019), 49-87.

Riferimenti bibliografici

Braun 1841
E. Braun, *Il giudizio di Paride nella Villa Ludovisi*, "Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica" XIII, 1841, 84-90.

Barale 2010
A. Barale, *Discesa nello spazio misterico e "spaccio delle tenebre": l'ultimo viaggio di Warburg in Italia*, "La rivista di Engramma" 80 (maggio 2010), 5-29.

Centanni 2003
M. Centanni, *L'originale assente. L'invenzione del Laocoonte. Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola 41a*, "La Rivista di Engramma" 25 (maggio/giugno 2003), 29-42.

Centanni 2004
M. Centanni, *Ninfa impertinente: Victorine e la Patera di Parabiago. A proposito dei modelli del Déjeuner sur l'herbe di Manet e, prima, di Raffaello*, "La Rivista di Engramma" 36 (ottobre 2004), 17-28.

Centanni 2017
M. Centanni, *Appendice. Lettura di Marsilio Ficino,* De vita longa *I, 5*, in Seminario Mnemosyne (a cura di), *Tre forme di malinconia. Una ricognizione su figure di malinconici, a partire dall'Atlas Mnemosyne*, "La Rivista di Engramma" 144 (aprile 2017), 4-35.

Centanni 2022
M. Centanni, *Warburg e il pensiero vivente*, Dueville 2022.

Cirlot 2017
V. Cirlot, *Zwischenraum/Denkraum. Oscillazioni terminologiche nelle Introduzioni all'Atlante di Aby Warburg (1929) e Ernst Gombrich (1937)*, "La Rivista di Engramma" 151, novembre-dicembre 2017, 121-146.

Damisch [1992] 2011
H. Damisch, *Le Jugement de Pâris. Iconologie analytique*, Paris 2011.

Ehrhart 1987
M.J. Ehrhart, *The Judgement of the Trojan Prince Paris in Medieval Literature*, Philadelphia 1987.

Forschungsgruppe Mnemosyne 2016
Forschungsgruppe Mnemosyne (hrsg. von R. Ohrt), 8. Salon, *Baustelle 8.5 Tafel 55*, in *Baustelle 1-13. Aby Warburg. Mnemosyne Bilderatlas. Rekonstruktion – Kommentar – Aktualisierung*, box 2016/2017, Kartoffelverlag, Universal-futur-Bitch-press, Hamburg-Karlsruhe ZKM – Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe 2016.

Ghelardi 2019
M. Ghelardi (a cura di), *Aby Warburg,* Déjeuner sur l'herbe *di Manet. La funzione di modello delle divinità pagane elementari in rapporto alla evoluzione del moderno sentimento della natura*, "La Rivista di Engramma" 165 (maggio 2019), 13-34; ora in Aby Warburg, *Fra antropologia e storia dell'arte*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2021, 519-536.

Ghelardi, Centanni 2019
M. Ghelardi, M. Centanni (a cura di), *Frammenti tra Manet e Mnemosyne,* "La Rivista di Engramma" 165 (maggio 2019), 49-87.

Jahn 1849
O. Jahn, *Las über die ephesischen Amazonenstatuen*, "Berichte über die Verhandlungen der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig" II, 1849, 55s.

Latsis 2015
D. Latsis, *The afterlife of antiquity and modern art: Aby Warburg on Manet*, "Journal of Art Historiography" 13 December 2015, 1-28.

Loewy 1896
E. Loewy, *Di alcune composizioni di Raffaello ispirate a monumenti antichi*, "Archivio storico dell'arte" ser. II, II/IV, 1896, 241-254.

Manet Austellung 1928
Edouard Manet. Gemälde, Pastelle, Aquarelle, Zeichnungen, Ausstellungskatalog, 6. Februar bis 18. März 1928, Galerie Matthiesen, Berlin 1928.

Pauli 1908
G. Pauli, *Rafael und Manet*, “Monatshefte für Kunstwissenschaft” Jan./Feb. 1908, voll. 1/2, 52-55.

Pinotti 2013
A. Pinotti, *Archéologie des images et logique rétrospective. Note sur le «Manétisme» de Warburg*, “Images Re-vues” 4, 2013, 1-17.

Seminario Mnemosyne 2004
Seminario Mnemosyne, coordinato da M. Centanni, *La ninfa di Manet: deduzioni formali e ispirazione tematica*, “La Rivista di Engramma” 36 (ottobre 2004), 13-16.

Seminario Mnemosyne 2016
Seminario Mnemosyne (a cura di), *Figure della Malinconia attraverso l’Atlante della memoria. Galleria ragionata delle immagini del Bilderatlas*, “La Rivista di Engramma” 140 (dicembre 2016), 11-52.

Seminario Mnemosyne 2021
Seminario Mnemosyne, *Il passo della Ninfa fiorentina. Lettura interpretativa di Mnemosyne Atlas, Tavola 46*, “La Rivista di Engramma” 182 (giugno 2021), 51-196.

Springer 1883
A. Springer, *Raffael und Michelangelo*, Leipzig 1883.

Thode 1881
H. Thode, *Die Antiken in den Stichen Marcantons, Agostino Venezianos und Marco Dentes*, Leipzig 1881, 24s.

Vasari 1568
G. Vasari, *Le vite de’ piu eccellenti pittori, scultori, et architettori, scritte et di nuovo Ampliate da M. Giorgio Vasari Pittore et Architetto Aretino, co' ritratti loro et con le nuove vite dal 1550 insino al 1567*, Firenze 1568.

Wedepohl 2014
C. Wedepohl (ed. and annoted by), A. Warburg, *Manet and the Italian Antiquity*, introduced, ed. and annotated by C. Wedepohl, “Bruniana & Campanelliana” 20/2 (2014), 455-476.

Wind [1958] 1985
E. Wind, *Misteri pagani del Rinascimento*, trad. di P. Bertolucci, Milano 1985.

Zanon 2022
G. Zanon, *Zooming Mnemosyne. Notes on the Use of Detail in the Mnemosyne Atlas*, “La Rivista di Engramma” 191 (aprile/maggio 2022), 15-47.

English abstract

In this contribution Filippo Perfetti and Giulia Zanon present the result of the research of Seminario Mnemosyne on Mnemosyne Atlas, Panel 55, *The Judgement of Paris: Rise and Fall of the Gods.* Starting from Warburg’s texts, this essay aims to reconstruct the genealogy that, from the Roman sarcophagi representing the Judgement of Paris, leads to Manet’s *Déjeuner sur l’herbe*, passing through Marcantonio Raimondi’s engraving *Judgement of Paris* from Raphael’s lost original. This reading opens up to fundamental issues in Warburg’s thought, such as the study of clothing as a symptom of a certain historical era and the warburgian concept of *Pathosformel*.

keywords | Manet; Raffaello; Judgement of Paris; Ethosformel; Villa Medici; Villa Pamphili; Villa Ludovisi.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.
(v. Albo dei referee di Engramma)

The Editorial Board of Engramma is grateful to the colleagues – friends and scholars – who have double-blind peer reviewed this essay.
(cf. Albo dei referee di Engramma)

Nota sulla posizione di Melencolia I di Albrecht Dürer nelle diverse redazioni del Mnemosyne Atlas

La genealogia della costruzione di Tavola 58

Ilaria Grippa

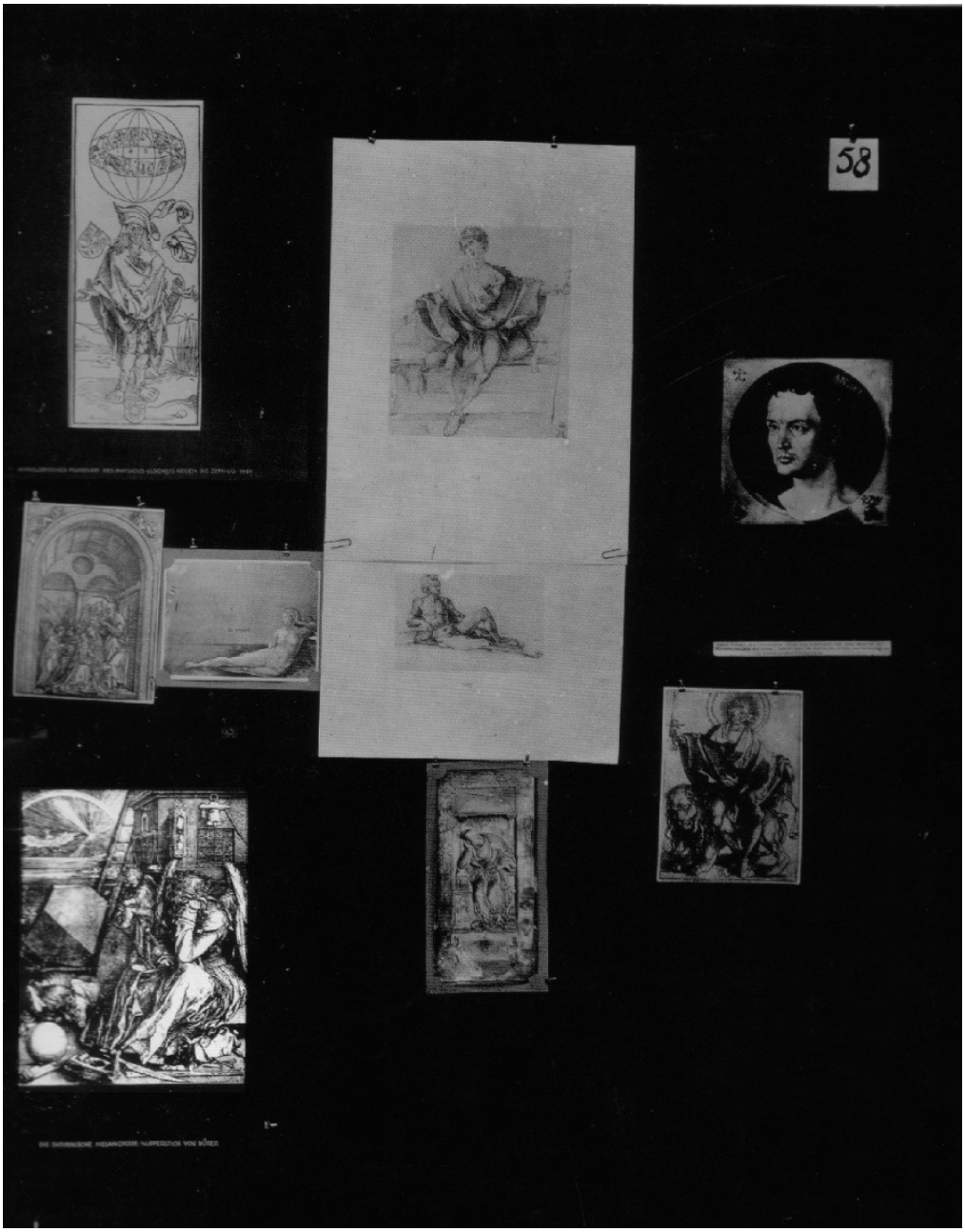
§ Le coordinate
§ I 'testi a fronte'
§ Temi e soggetti
§ Il processo di composizione: tre diverse redazioni del montaggio (1928-1929)
§ Nota sulla espunzione di Tavola 58 dal *Geburtstagsatlas* (1937)
§ Bibliografia

Le coordinate

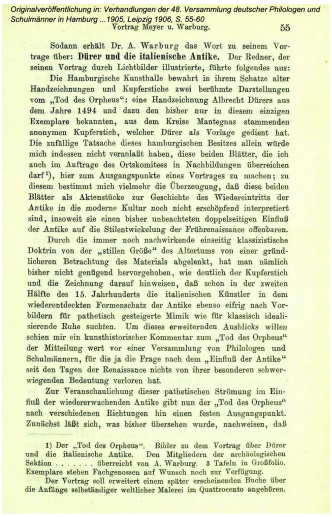
Nell'architettura dell'Atlante, Tavola 58 è inserita in un gruppo di tre pannelli dedicati all'interpretazione dei temi astrologici e cosmologici in Dürer, alla sopravvivenza delle antiche divinità planetarie nelle illustrazioni che circolano nel corso del XV secolo tra il Nord Europa e i centri umanistici italiani, e alla trasfigurazione delle divinità in vesti umane (Mnemosyne Atlas, Tavole 57, 58, 59).

Tavola 58 del Mnemosyne Atlas è il risultato di un assemblaggio apparentemente uniforme: tutte le riproduzioni presenti nel pannello sono attribuite al medesimo artista, Albrecht Dürer; unica eccezione è un bassorilievo del XV secolo nel chiostro di San Giovanni in Laterano. A un primo sguardo la disposizione e le immagini che Warburg seleziona per comporre il pannello sembrano di facile interpretazione: mostrano diverse espressioni figurative categorizzabili per tipologia, tecnica e destinazione che testimoniano la sopravvivenza della cultura cosmologica antica nel clima di tensione tra Rinascimento italiano e Riforma tedesca; ma anche lo scambio raffigurativo di soggetti e divinità planetarie tra i centri umanistici italiani e gli ambienti culturali nordeuropei.

A sinistra, una figura che apre a uno dei temi della Tavola [Fig. 58_1]: il volantino del medico Teodorico Ulsenio, riproduzione del *Sifilitico* in cui la figura è sottomessa alle congiunzioni planetarie nefaste sotto il segno dello Scorpione. Di seguito si trovano due figure semisdraiate in posizione malinconica, di cui una è riconducibile alla tipologia del dio fluviale Eridano [Fig. 58_3], e questa immagine è anche una sorta di estensione delle riproduzioni poste



Aby Warburg e collaboratori, *Mnemsoyne Atlas*, Tavola 58, London, The Warburg Institute.


Originalveröffentlichung in: Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg ... 1905, Leipzig 1906, S. 55-60

Vortrag Meyer u. Warburg. 55

Sodann erhält Dr. A. Warburg das Wort zu seinem Vortrage über: **Dürer und die italienische Antike.** Der Redner, der seinen Vortrag durch Lichtbilder illustrierte, führte folgendes aus:

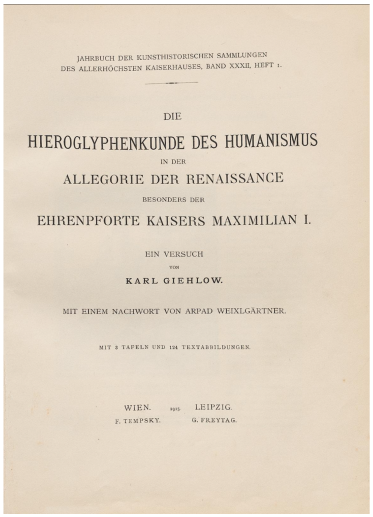
Die Hamburgische Kunsthalle bewahrt in ihrem Schatze alter Handzeichnungen und Kupferstiche zwei berühmte Darstellungen vom „Tod des Orpheus": eine Handzeichnung Albrecht Dürers aus dem Jahre 1494 und dazu den bisher nur in diesem einzigen Exemplare bekannten, aus dem Kreise Mantegnas stammenden anonymen Kupferstich, welcher Dürer als Vorlage gedient hat. Die zufällige Tatsache dieses hamburgischen Besitzes allein würde mich indessen nicht veranlaßt haben, diese beiden Blätter, die ich auch im Auftrage des Ortskomitees in Nachbildungen überreichen darf[1]), hier zum Ausgangspunkte eines Vortrages zu machen; zu diesem bestimmt mich vielmehr die Überzeugung, daß diese beiden Blätter als Aktenstücke zur Geschichte des Wiedereintritts der Antike in die moderne Kultur noch nicht erschöpfend interpretiert sind, insoweit sie einen bisher unbeachteten doppelseitigen Einfluß der Antike auf die Stilentwickelung der Frührenaissance offenbaren.

Durch die immer noch nachwirkende einseitig klassizistische Doktrin von der „stillen Größe" des Altertums von einer gründlicheren Betrachtung des Materials abgelenkt, hat man nämlich bisher nicht genügend hervorgehoben, wie deutlich der Kupferstich und die Zeichnung darauf hinweisen, daß schon in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die italienischen Künstler in dem wiederentdeckten Formenschatz der Antike ebenso eifrig nach Vorbildern für pathetisch gesteigerte Mimik wie für klassisch idealisierende Ruhe suchten. Um dieses erweiternden Ausblicks willen schien mir ein kunsthistorischer Kommentar zum „Tod des Orpheus" der Mitteilung wert vor einer Versammlung von Philologen und Schulmännern, für die ja die Frage nach dem „Einfluß der Antike" seit den Tagen der Renaissance nichts von ihrer besonderen schwerwiegenden Bedeutung verloren hat.

Zur Veranschaulichung dieser pathetischen Strömung im Einfluß der wiedererwachenden Antike gibt nun der „Tod des Orpheus" nach verschiedenen Richtungen hin einen festen Ausgangspunkt. Zunächst läßt sich, was bisher übersehen wurde, nachweisen, daß

1) Der „Tod des Orpheus". Bilder zu dem Vortrag über Dürer und die Italienische Antike. Den Mitgliedern der archäologischen Sektion . . . . . überreicht von A. Warburg. 3 Tafeln in Großfolio. Exemplare stehen Fachgenossen auf Wunsch noch zur Verfügung.

Der Vortrag soll erweitert einem später erscheinenden Buche über die Anfänge selbständiger weltlicher Malerei im Quattrocento angehören.


JAHRBUCH DER KUNSTHISTORISCHEN SAMMLUNGEN
DES ALLERHÖCHSTEN KAISERHAUSES, BAND XXXII, HEFT 1.

DIE

HIEROGLYPHENKUNDE DES HUMANISMUS

IN DER

ALLEGORIE DER RENAISSANCE

BESONDERS DER

EHRENPFORTE KAISERS MAXIMILIAN I.

EIN VERSUCH

VON

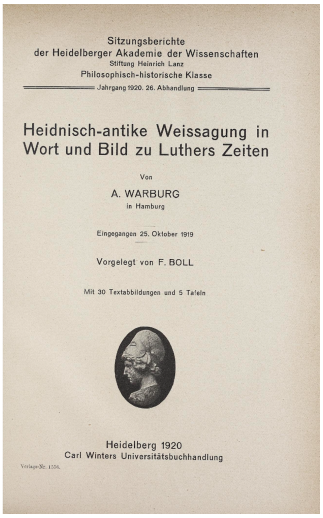
KARL GIEHLOW.

MIT EINEM NACHWORT VON ARPAD WEIXLGÄRTNER.

MIT 2 TAFELN UND 194 TEXTABBILDUNGEN.

WIEN. 1915 LEIPZIG.

F. TEMPSKY. G. FREYTAG.


Sitzungsberichte
der Heidelberger Akademie der Wissenschaften
Stiftung Heinrich Lanz
Philosophisch-historische Klasse
Jahrgang 1920. 26. Abhandlung

Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten

Von

A. WARBURG

in Hamburg

Eingegangen 25. Oktober 1919

Vorgelegt von F. BOLL

Mit 30 Textabbildungen und 5 Tafeln

Heidelberg 1920
Carl Winters Universitätsbuchhandlung

a sinistra: Aby Warburg, *Dürer un die italienische Antike*, testo della conferenza presso la Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner, Leipzig 1905.
al centro: Karl Giehlow, *Die Hieroglayphenkunde des Humanismus in der Allegorie del Renaissances besonders del Ehrenpforte Kaiser Maximilian I. Ein Versuch*, "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten" 1915.
a destra: Aby Warburg, *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*, Heidelberg 1920.

al centro del montaggio del pannello [Figg. 58_3; 58_4; 58_5]. Il percorso arriva fino alla postura saturnina meditativa, con il capo appoggiato alla mano, che è rappresentata dall'immagine del prelato scolpita sulla pietra sepolcrale romana [Fig. 58_8]. In basso a destra prende posto l'immagine emblematica della malinconia saturnina: l'incisione *Melencolia I* di Dürer [Fig. 58_9], simbolo del Rinascimento umanistico che rianima la posa dell'antico dio fluviale, è la metamorfosi umanizzante, incarnazione platica dell'intellettuale che pensa. La collocazione dell'incisione di Dürer e le sue dimensioni, se confrontate con quelle delle altre riproduzioni nel montaggio, la pongono come il polo di gravitazione di tutte le altre immagini in Tavola.

In questo contributo, si seguono le tracce dell'incisione di Dürer nelle tre redazioni dell'Atlante di cui abbiamo testimonianza fotografica, conservata presso il Warburg Institute Archive di Londra: la prima versione di lavoro, datata marzo/maggio 1928, una seconda versione dell'opera datata all'agosto/settembre del 1928 e, infine, l'ultima versione, quella risalente all'ottobre del 1929. L'ipotesi è che la posizione nel montaggio di *Melencolia I*, di cui seguiamo le tracce nelle tre fasi di composizione del *Bilderatlas*, sia significativa nell'elaborazione del tema che Warburg sviluppa nel suo saggio per immagini.

I 'testi a fronte'

Tavola 58 dell'Atlante Mnemosyne è uno dei pochi casi in cui l'esposizione per immagini costruita nel pannello trova riferimenti puntuali in alcuni passaggi di un saggio di Warburg edito

in vita: *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten* (*Divinazione antica pagana in testi ed immagini dell'età di Lutero*), pubblicato nel 1920. Lo scritto è il frutto delle ricerche per la conferenza *Dürer und die italienische Antike*, tenuta il 5 ottobre del 1905 ad Amburgo in occasione di un congresso che vedeva coinvolti filologi e studiosi tedeschi (Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner). Nello stesso anno, Warburg si era occupato dell'allestimento di una serie di pannelli con incisioni di Dürer alla Casa del Popolo di Amburgo: si tratta di una delle prime esperienze espositive che, più di vent'anni dopo, confluiranno nell'Atlante Mnemosyne.

L'interesse di Warburg per Dürer, come esempio di una rielaborazione nordica delle immagini del Rinascimento, si inserisce nel filone di studi aperto da Karl Giehlow che, con il suo testo *Die Hieroglayphenkunde des Humanismus in der Allegorie del Renaissances besonders del Ehrenpforte Kaiser Maximilian I. Ein Versuch* (1915) aveva dimostrato l'influenza della tradizione geroglifica egizia sullo sviluppo dell'iconografia rinascimentale della Melanconia, rappresentata dalla figura recubante o in atteggiamento pensoso. Una figura, quella della Melanconia che è, fin dall'antichità, associata all'influsso astrologico di Saturno e a una condizione patologica prodotta da uno stato fisico (l'accumulo di bile nera), e che trova espressione nella duplicità dello stato accidioso da un lato, e il genio creativo dall'altro.

La Melanconia, la cui raffigurazione emblematica è l'incisione *Melencolia I* di Dürer, diventerà un tema centrale nel pensiero di Warburg al punto da riecheggiare, dopo la sua morte, nelle ricerche dei suoi eredi. Nel 1923 era già stato pubblicato il saggio firmato da Fritz Saxl ed Erwin Panofsky con il titolo *Dürers "Melencolia I". Eine quellen-und typengeschischtliche Untersuchung* [*La "Melencolia I" di Dürer. Una ricerca storica sulle fonti e i tipi figurativi:* Saxl, Panofsky [1923] 2018]. Nel 1964, a Londra, dopo decenni di travagliata gestazione, esce il volume di Fritz Saxl, Erwin Panofsky, Raymond Klibansky, *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, una versione ampliata del saggio del '23 (Saxl, Panofsky, Klibansky [1964] 2002).

Nella prosecuzione della ricerca si renderà indispensabile analizzare i temi e i soggetti di Tavola 58 in relazione ai 'testi a fronte' di Warburg e del Warburgkreis, tenendo presenti anche i testi di Warburg inediti in vita (gli appunti, i diari e l'epistolario).

Temi e soggetti

I temi principali della Tavola sono l'astrologia, ovvero l'interpretazione del cosmo da parte degli astrologi e la loro influenza nella cultura del primo Rinascimento, e la sopravvivenza della cultura cosmologica antica nel clima di frizione tra Umanesimo fiorentino e Riforma luterana in Germania. Un tema predominante è quindi la mantica astrologica come disciplina scientifica e il suo riflesso sulle espressioni artistiche: la conoscenza dell'astrologia, mediata dall'importante confronto con l'opera *Sphaera. Neue griechische Texte und Untersuchungen zur Geschichte der Sternbilder* di Franz Boll (Boll, Leipzig 1903), è uno strumento indispensabile per ricostruire la migrazione delle divinità olimpiche attraverso i travestimenti dell'immaginario orientale – quel percorso *per monstra ad sphaeram* (Warburg [1925] 2019,



Aby Warburg e collaboratori, la disposizione tipografica della *Melencolia I* di Albrecht Dürer nelle tre redazioni di Tavola 58, *Mnemosyne Atlas,* 1928-1929, London, The Warburg Institute.

67-104) che per la prima volta Warburg riconosce negli affreschi di Palazzo Schifanoia a Ferrara.

La riflessione sul tema astrologico si incrocia pertanto con il tema della circolazione delle immagini dell'Antico, nella loro "migrazione al Nord", dai centri italiani del Rinascimento alle corti umanistiche del Nord Europa. Tra i veicoli che servono alla trasmissione e la ripresa di soggetti e temi pagani, i più efficaci sono le rappresentazioni di temi astrologici, e in particolare i pianeti e le costellazioni intesi come personificazioni delle divinità (in Tavola, ad esempio, le due figure di Giove/Sole e di Saturno, come forze che esercitano un'influenza opposta), che si propagano anche in forme di ampia diffusione popolare, come volantini, stampe, carte da gioco, vesti, tessuti. In filigrana, ma non per questo meno in evidenza, il tema che più interessa Warburg e che riguarda tutte le figure della tavola: la malinconia (si veda Bertozzi 2015, Wedepohl 2018).

Il processo di composizione: tre diverse redazioni del montaggio

Può essere utile analizzare il montaggio di Tavola 58 attraverso le tre fasi di redazione dell'Atlante Mnemosyne che sono state documentate fotograficamente prima del trasferimento del Warburg Institute a Londra: la prima versione dell'Atlante datata marzo/maggio 1928 (in cui la Tavola è numerata 33), la seconda versione dell'opera datata all'agosto/settembre del 1928 (in cui la Tavola è numerata 50/51), l'ultima versione dell'ottobre del 1929 (in cui la Tavola è numerata 58). L'incisione *Melencolia I* di Albrecht Dürer è l'immagine-guida, presente in tutte e tre le versioni. I cambiamenti apportati alla posizione di *Melencolia I* nelle tre versioni dell'Atlante forniscono una traccia per comprendere meglio il pensiero di Warburg e il senso di questo suo lavoro. Infatti, si registra via via un processo di accentuazione dell'energia attrattiva della figura della Malinconia, capace di influenzare e polarizzare le altre immagini presenti in Tavola.

Nella prima versione dell'Atlante troviamo la riproduzione della Malinconia düreriana in alto a sinistra di Tavola 33; nella seconda versione è posta al centro di Tavola 50/51, nell'ultima versione l'immagine è posta in basso a destra di Tavola 58. Da una posizione più alta, l'incisione di Dürer passa al centro della composizione nella seconda versione, per stabilizzarsi, infine, in una zona della Tavola – l'angolo inferiore sinistro – in cui guadagna un formato maggiore rispetto alle versioni precedenti.

Prima versione (primavera 1928)

1 | Albrecht Dürer, *Sol Justitiae – Cristo come sole della giustizia*, acquaforte su rame, (10,6 x 7,6 cm), 1498-1499, London, British Museum. VERSO: "Giustizia su un leone. (Nemesi)".
2 | Albrecht Dürer, *Giovane con bilancia e bastone*, disegno a penna su carta (24 x 20,8 cm), 1498, San Pietroburgo, Ermitage. L'immagine in tavola è tratta da: J. Meder (Hrsg.), *Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen* (facsimile), Berlin 1905, Bd 5.
3 | Albrecht Dürer, *Ritratto di Johannes Kleberger* (*ritratto di Johannes Kleeberger. In alto a sinistra, rappresentazione di sei pianeti del segno zodiacale del leone. A destra è riportato un segno astrologico segreto secondo l'età del rappresentato* [didascalia della KBW]), olio su tavola (37x37 cm), 1526, Wien, Kunsthistorisches Museum.
4 | Albrecht Dürer, *La Sacra Famiglia con due angeli nella sala a volta*, xilografia, (21,7x15,2 cm), 1500-1501, Wien, Albertina Museen.
5 | Albrecht Dürer (attribuito a), *Uomo nudo sdraiato con clava*, disegno a penna e inchiostro nero su carta (11,4x17,5 cm), 1526 ca., Boston, Museum of Fine Arts. L'immagine in tavola è tratta da: J. Meder (Hrsg.), *Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen* (facsimile), Berlin 1905, Bd 5.
6 | Albrecht Dürer, *Selbstbildnis krank* [*Autoritratto di Dürer malato*], disegno a penna con inchiostro bruno (in alcuni punti acquarellato), (11,8x10,8 cm), 1509-1511, Berlin, Kunsthalle Bremen.
7 | Albrecht Dürer, *Apollo*, disegno su carta a penna con inchiostro bruno, (28,3x20,5 cm), 1501-1504 ca., London, British Museum.
8 | Giulio Campagnola, *Saturnus*, incisione, (13,9x10,8 cm), 1497-1507 ca., copia conservata a Pavia, Collezione dei Musei Civici Malaspina.
9 | Giulio Campagnola, *l'Astrologo*, incisione, 1509.
10 | Giulio Campagnola, *Giovane seduto che guarda un teschio* [*Sitzender junger Mann einen Schädel betrachtend*], incisione su rame con tecnica a bulino punteggiato, (17,4x22,4 cm), XV sec., Berlin, Kupferstichkabinett Staatliche Museen.
11 | Albrecht Dürer, *Melencolia I* (*La malinconia saturnina. Incisione su rame di Dürer* [didascalia della KBW]), acquaforte (24,1x18,5 cm), 1514, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.
12 | Vittore Carpaccio, *Compianto su Cristo morto*, dipinto, (145x180,5 cm), 1520, Berlin, Gemäldgalierie del Staatliche Museen.
13a | Albrecht Dürer, *Retorica*, disegno su carta a penna con inchiostro bruno, (20,3x10,5 cm), 1495-1500, London, British Museum.
13b | Albrecht Dürer, *Filosofia*, disegno su carta con penna e inchiostro nero, con lavaggio verde e marrone, (19,1x9,9 cm), 1495-1500, London, British Museum.
14a | Albrecht Dürer, *La prudenza*, disegno a penna con inchiostro nero su carta, (17,2x10,3 cm), 1494-1495, Paris, Musée du Louvre.
14b | Albrecht Dürer, *Melpomene*, disegno su carta brunastra con penna, inchiostro e acquarello, (17,8x9,7 cm), 1494-1495, Parigi, Musée du Louvre.
14c | Albrecht Dürer, *Mercurio*, disegno a penna e inchiostro nero, acquarello (verde e carminio chiaro) su carta brunastra, (19,7x10,2 cm), 1527 ca., Paris, Musée du Louvre.
14d. Albrecht Dürer, *Calliope*, disegno su carta con penna e inchiostro nero, (20,3x10,7 cm), 1494-1495, Paris, Musée du Louvre.



Aby Warburg e collaboratori, prima redazione di Tavola 58 [=Tavola 33], *Mnemosyne Atlas*, primavera 1928, London, The Warburg Institute. Riproduzione con numerazione a cura del Seminario Mnemosyne.



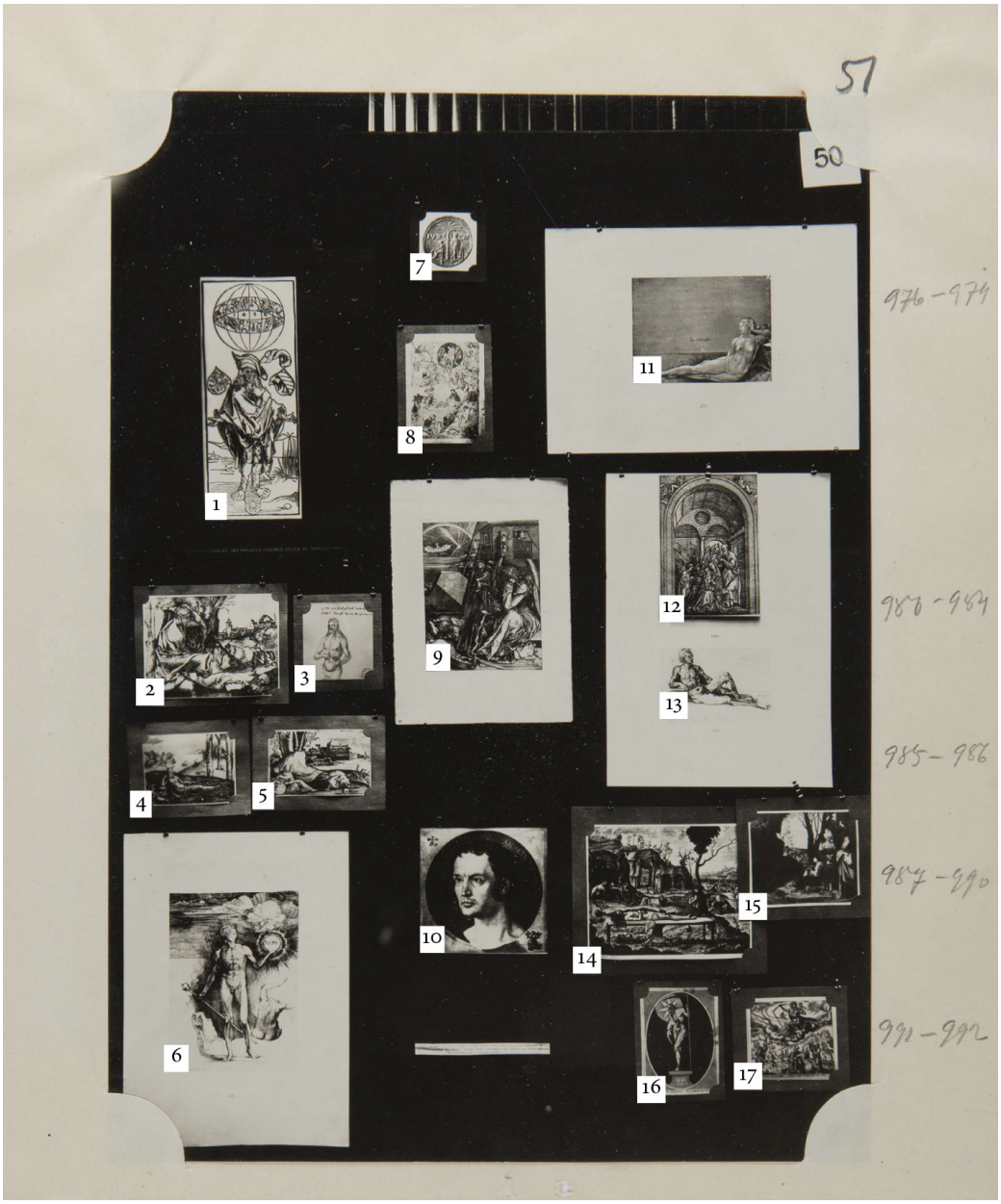
sopra: Figure connotate di qualità positive riferite agli attributi astrologici del sole, della libertà e dell'autoaffermazione [Figg. 1, 2, 3, 7].
sotto: Figure che attestano la riemersione e la sopravvivenza di Saturno [Figg. 6, 8, 9, 10, 11, 12].

Dalla prima versione di Tavola 58 (nella versione della primavera 1928 numerata come 33) risulta evidente la focalizzazione di Warburg sui temi astrologici, con una attenzione particolare al materiale e al supporto su cui venivano mostrate le illustrazioni per la loro diffusione come, ad esempio, le rappresentazioni delle Arti e delle Muse che si ispirano ai cosiddetti "Tarocchi del Mantegna" [Figg. 13a-b, 14a-d].

In questa prima versione si può leggere anche la ripartizione delle raffigurazioni in Tavola sulla base della loro potenza energetica: sul lato sinistro troviamo figure positive della libertà e dell'autoaffermazione, connotate da segni e simboli astrologici riferiti alle qualità del Sole [Figg. 1, 2, 3 e 7], mentre sulla parte di destra troviamo le immagini che mostrano la caratteristica 'umida' e malefico-pestilenziale dell'influenza di Saturno [Figg. 4, 5 e 6]. In Tavola è presente, inoltre, un esempio della riemersione e della sopravvivenza demonica della figura di Saturno sotto sembianze umane nel Rinascimento [Fig. 8]. Il richiamo è certamente alla teoria ippocratica dei quattro umori, dei quali il medico deve equlibrare gli eccessi: Fig. 6 corrisponde all'autoritratto di Dürer malato in cui l'artista indica la milza, il centro del disturbo melanconico, che è il punto in cui prova dolore; e l'esempio maggiore del mancato temperamento dell'umore malinconico, la *Melencolia I* [Fig. 11]. Tutte le immagini dunque sono afferenti, per tema o per postura delle figure, al tema della malinconia [Figg. 8, 9, 10 e 12], ma il riferimento è anche al calcolo e alla lettura matematico-astrologica del cielo, che consente la previsione di congiunzioni planetarie con effetti catastrofici [Fig. 10].

Seconda versione (autunno 1928)

1 | Albrecht Dürer, *Uomo sifilitico* (*volantino astrologico del medico Ulsenius contro la sifilide* [didascalia della KBW]), xilografia (39,4 x 27,7 cm), 1496. In Ulsenius Theodoricus, *In epidemicam scabiem vaticinium*, Nürnberg: Hans Mair, 1.VIII.1496 (ISTC iu00059200). L'immagine in tavola è tratta da: Karl Sudhoff, *Alte Meister der Medizin und Naturkunde*, München 1912, p. 41, tafel 6. VERSO: "Karl Sudhoff, nel vol. 4 di Alte Meister der Medizin und Naturkunde (a cura di Gustav Klein)".
2 | Giulio Campagnola, *Giovane seduto che guarda un teschio* [*Sitzender junger Mann einen Schädel betrachtend*], incisione su rame con tecnica a bulino punteggiato, (17,4 x 22,4 cm), XV sec. ca., Berlin, Kupferstichkabinett Staatliche Museen.
3 | Albrecht Dürer, *Selbstbildnis krank* [*Autoritratto di Dürer malato*], disegno a penna con inchiostro bruno (in alcuni punti acquarellato), (11,8 x 10,8 cm), 1509-1511, Berlin, Kunsthalle Bremen.
4 | Giulio Campagnola, *Saturnus*, incisione, (13,9 x 10,8 cm), 1497-1507 ca., copia conservata a Pavia, Collezione dei Musei Civici Malaspina.
5 | Giulio Campagnola, *L'Astrologo*, incisione, 1509.
6 | Albrecht Dürer, *Sol Justitiae – Cristo come sole della giustizia*, acquaforte su rame, (10,6 x 7,6 cm), 1498-1499, London, British Museum.
7 | Moneta di Tito, *Iudea capta*, lega di rame, peso 21,30 grammi, coniata e prodotta nell'80-81 a.C., Roma, Impero Romano, London, British Museum.
8 | *I figli del pianeta Saturno*, da una pagina di un manoscritto tedesco del XV secolo che si riferisce al *Kalendarisches Hausbuch* del Maestro Joseph, Cod. M.d. 2, 1475 ca., fol. 269r, Tübingen, Universitätsbibliothek.
9 | Albrecht Dürer, *Melencolia I* (*La malinconia saturnina, incisione su rame di Dürer* [didascalia della KBW]), acquaforte (24,1 x 18,5 cm), 1514, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.
10 | Albrecht Dürer, *Ritratto di Johannes Kleberger* (*ritratto di Johannes Kleeberger, in alto a sinistra, rappresentazione di sei pianeti del segno zodiacale del leone, a destra è riportato un segno astrologico segreto secondo l'età del rappresentato* [didascalia della KBW]), olio su tavola (37 x 37 cm), 1526, Wien, Kunsthistorisches Museum.
11 | Albrecht Dürer, *Nudo femminile sdraiato*, disegno a pennello o penna nera (16,9 x 21,8 cm), 1501, Wien, Albertina Museen.
12 | Albrecht Dürer, *La Sacra Famiglia con due angeli nella sala a volta*, xilografia, (21,7x15,2 cm), 1500-1501, Wien, Albertina Museen.
13 | Albrecht Dürer (attribuito a), *Uomo nudo sdraiato con clava*, disegno a penna e inchiostro nero su carta (11,4 x 17,5 cm), 1526 ca., Boston, Museum of Fine Arts. L'immagine in tavola è tratta da: J. Meder (Hrsg.), *Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen* (facsimile), Berlin 1905, Bd 5.
14 | Vittore Carpaccio, *Compianto su Cristo morto*, dipinto, (145 x 180,5 cm), 1520, Berlin, Gemäldgalierie del Staatliche Museen.
15 | Giorgione, *Tre filosofi*, dipinto su tela, (156,5 x 177 cm), 1508-1509, Wien, Kunsthistorisches Museum.
16 | Jan Collaert II, after Jan van der Stradanus, *Saturno*, dalla serie "Septem Planetae", incisione, stampa su carta, (19,3 x 13,4 cm), 1587 ca., London, British Museum.
17 | Harmen Jansz Muller, after Maarten van Heemskerck, *Melancholici*, dalla serie "I quattro temperamenti", incisione, stampa su carta, (20,5 x 23 cm), 1566, London, British Museum.



Aby Warburg e collaboratori, seconda redazione di Tavola 58 [=Tavola 50-51], *Mnemosyne Atlas*, autunno 1928, London,The Warburg Institute. Riproduzione con numerazione a cura del Seminario Mnemosyne.



sopra: Figure e forme del pathos tipiche della Melanconia: posizione recubante con il capo appoggiato alla mano [Figg. 2, 4, 7, 11, 12, 14].
sotto: Rappresentazioni del pianeta Saturno, effetti maligni e l'influsso sui propri figli [Figg. 1, 3, 8, 16, 17].

La seconda versione della Tavola sulla Malinconia (numerata 50-51 nella redazione dell'autunno del 1928) si focalizza ulteriormente sulle figure e sulle forme di *pathos* tipiche della Melanconia. È possibile osservare diverse figure, sia maschili che femminili, che interpretano la postura malinconica nelle sue diverse declinazioni: la posa recubante che caratterizza le divinità fluviali [Figg. 2, 4, 7, 11, 12 e 13] e la postura pensosa – con la mano che sorregge il peso della testa – dove precipita la gravità di un corpo in contrazione o in stato di abbandono – come nel caso dell'emblematica incisione düreriana [Fig. 9].

In questa seconda versione, Warburg riorganizza e aggiunge nuovi materiali che integrano il tema con immagini relative a vari aspetti topologici, formali e contenutistici. Non troviamo solo figure dalla postura malinconica ma anche rappresentazioni del pianeta Saturno e dell'influsso di questo sui propri figli in illustrazioni di manoscritti, disegni e incisioni che mostrano gli effetti maligni fino all'estremo dell'epidemia di peste, provocati dalle congiunzioni nefaste del pianeta [Figg. 1, 3, 4, 8, 16 e 17]. Figure incarnate di questa influenza del dio-pianeta sono nel volantino pubblicitario del medico Ulsenio [Fig. 1] – che rappresenta gli effetti della dannosa congiunzione di Saturno su un malato di sifilide – e nell'autoritratto di Dürer malato che indica il punto dolente [Fig. 3].

In alcune immagini si mostra l'aspetto più feroce e cannibale del demone di Saturno: si tratta di disegni preparatori e incisioni di artisti tedeschi della fine del XV secolo, Jan Collaert II e Harmen Jansz Muller, collocate in basso e a destra nel pannello [Figg. 16 e 17].



Melencolia I tra le rappresentazioni di Giove e Saturno [Figg. 1, 2, 7, 8, 9].

Ultima versione (autunno 1929)

58_1 | Albrecht Dürer, *Uomo sifilitico* (*volantino astrologico del medico Ulsenius contro la sifilide* [didascalia della KBW]), xilografia (39,4 x 27,7 cm), 1496. In Ulsenius Theodoricus, *In epidemicam scabiem vaticinium*, Nürnberg: Hans Mair, 1.VIII.1496 (ISTC iu00059200). L'immagine in tavola è tratta da: Karl Sudhoff, *Alte Meister der Medizin und Naturkunde*, München 1912, 41, tafel 6. VERSO: "Karl Sudhoff, nel vol. 4 di Alte Meister der Medizin und Naturkunde (a cura di Gustav Klein)".

58_2 | Albrecht Dürer, *Giovane con bilancia e bastone*, disegno a penna su carta (24 x 20,8 cm), 1498, San Pietroburgo, Ermitage. L'immagine in tavola è tratta da: J. Meder (Hrsg.), *Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen* (facsimile), Berlin 1905, Bd 5.

58_3 | Albrecht Dürer (attribuito a), *Uomo nudo sdraiato con clava*, disegno a penna e inchiostro nero su carta (11,4 x 17,5 cm), 1526 ca., Boston, Museum of Fine Arts. L'immagine in tavola è tratta da: J. Meder (Hrsg.), *Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen* (facsimile), Berlin 1905, Bd 5.

58_4 | Albrecht Dürer, *La Sacra Famiglia con due angeli nella sala a volta*, xilografia, (21,7 x 15,2 cm), 1500-1501, Wien, Albertina Museen.

58_5 | Albrecht Dürer, *Nudo femminile sdraiato*, disegno a penna e pennelo su carta verde (16,9 x 21,8 cm), 1501, Wien, Albertina.

58_6 | Albrecht Dürer, *Ritratto di Johannes Kleberger* (*ritratto di Johannes Kleeberger, in alto a sinistra, rappresentazione di sei pianeti del segno zodiacale del leone, a destra è riportato un segno astrologico segreto secondo l'età del rappresentato* [didascalia della KBW]), olio su tavola (37 x 37 cm), 1526, Wien, Kunsthistorisches Museum.

58_7 | Albrecht Dürer, *Sol Justitiae*, acquaforte (10,7 x 7,7 cm), 1499 ca., VERSO: "Giustizia su un leone. (Nemesi)".

58_8 | *Uomo addormentato*. Particolare della lastra sepolcrale di un prelato, metà XV sec., Roma, Chiostro di San Giovanni in Laterano. VERSO: "Per malinconia".

58_9 | Albrecht Dürer, *Melencolia I* (*La malinconia saturnina. Incisione su rame di Dürer* [didascalia della KBW]), acquaforte (24,1 x 18,5 cm), 1514, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.



Aby Warburg e collaboratori, Tavola 58, *Mnemosyne Atla*s, London, The Warburg Institute. Riproduzione con numerazione a cura del Seminario Mnemosyne.

Nella terza (e ultima) redazione di Mnemosyne, datata all'autunno del 1929, Warburg arriva a una sintesi compositiva e tematica rispetto alle immagini presenti nelle tavole precedenti: la scelta è di usare solo raffigurazioni di opere di Dürer, ad eccezione della fotografia di un rilievo sepolcrale di un prelato, raffigurato con la mano che sorregge il peso della testa reclinata, nel Chiostro interno della Basilica di San Giovanni in Laterano a Roma [Fig. 8].

Il ruolo di figura-guida che Warburg affida alla *Melencolia I* nella dinamica del montaggio appare confermato anche dal formato maggiore che l'immagine acquista rispetto ai due montaggi precedenti. L'opera emblematica di Dürer pare aver guadagnato la posizione del polo energetico che attrae e organizza le altre immagini in Tavola, con un ulteriore accento sui temi che risultano i più importanti per l'argomentazione: la circolazione di immagini astrologiche di diffusione popolare, come il volantino astrologico del medico Ulsenius [Fig. 58_1], la contrapposizione tra un dio Giove, caldo e solare, vittorioso nella postura eretta e decisa [Figg. 58_2, 58_7] *versus* un dio Saturno malinconico, umorale, schiacciato dal peso di influenze astrali avverse – ma capace di custodire il germe del pensatore e del genio [Fig. 58_9].

Nota sulla espunzione di Tavola 58 dal *Geburtstagsatlas* (1937)

Un'ultima nota: è da notare che Tavola 58 dell'Atlante Mnemosyne risulta espunta dalla versione del *Geburtstagsatlas* approntata da Gombrich nel 1937 (per l'edizione del *Geburtstagsatlas* si veda Seminario Mnemosyne 2017a; Seminario Mnemosyne 2017b; Nicastro 2018; Seminario Mnemosyne 2018; Seminario Mnemosyne 2023a; Seminario Mnemosyne 2023b; per la ricognizione sui materiali conservati al Warburg Institute Archive: Tonin 2018).

Un accenno all'immagine-fulcro di Tavola 58, la *Melencolia I,* è nella scheda di Tavola XXIV dell'"Atlante del compleanno" (Seminario Mnemosyne 2023b): negli appunti che Gombrich recupera e pubblica, l'opera di Dürer è interpretata come il segno finale di un percorso figurativo in cui gli attributi diventano una qualità concreta e non servono più a individuare le caratteristiche del soggetto. La figura alata, infatti, non aveva più bisogno di simboli o attributi che rimandassero all'immagine di Saturno, proprio perché, secondo Gombrich (ma probabilmente si tratta di appunti di Warburg e Bing), l'incisione di Dürer, datata 1514, caratterizza già il soggetto che, nella sua fisionomia, lo rende immediatamente riconoscibile:

> Am Ende steht Dürers *Melancholie*, die der Attribute nicht mehr bedürfte, um die Saturn-Kindschaft anschaulich zu machen […]. Alles spiegelt sich im Gesicht, aus dem Zeichen ist ein Ausdruck geworden. Statt durch Tradition geheiligter, nur dem Eingeweihten verständlicher magisch wirksamer Attribute, ist es das Bild eines Menschengesichts, dessen saturnischen Wesen jeder ihm ansieht.
>
> Alla fine di tutto questo c'è la *Melencolia* di Dürer, che non ha più bisogno degli attributi per illustrare e rendere vivida l'immagine dell'infanzia di Saturno […]. Tutto si riflette nel volto, il segno è diventato espressione. Invece di attributi magicamente efficaci, santificati dalla tradizione e comprensibili solo agli iniziati, è l'immagine di un volto umano di cui tutti riconoscono la natura saturnina.

Bibliografia

Questo contributo si iscrive nella ricerca del Seminario Mnemosyne e fa riferimento, in particolare, ad alcuni lavori su Tavola 58 e sulla Melanconia, già pubblicati in "Engramma": si vedano i saggi, a cura del Seminario Mnemosyne: *Cosmologia in Albrecht Dürer. Materiali grafici e saggio interpretativo*, "La Rivista di Engramma", 18 (luglio/agosto 2002), 15-26; *Figure della Malinconia attraverso l'Atlante delle Memoria. Galleria ragionata delle immagini dal Bilderatlas*, "La Rivista di Engramma" 140 (dicembre 2016), 7-10; *Tre forme di malinconia. Una ricognizione su figure di malinconici, a partire dall'Atlas Mnemosyne*, "La Rivista di Engramma" 144 (aprile 2017), 5-35.

Scritti di Warburg e del Warburgkreis

Briefe
A. Warburg, *Briefe*, hrsg. von M. Diers und S. Haug, in Zusammenarbeit mit T. Helbig, Berlin 2019.

AWM I
A. Warburg, *Astrologica. Saggi e appunti 1908-1929*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2019.

AWM II
A. Warburg, *Fra antropologia e storia dell'arte*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2021.

Warburg [1906] 2021
A. Warburg, *Dürer e l'Antico italiano*, in AWM II, 537-552.

Warburg [1920] 2019
A. Warburg, *Divinazione antica pagana nei testi e nelle immagini nell'eta` di Lutero*, in AWM I, 187-296.

Warburg [1925] 2019
A. Warburg, *L'influsso della Sphaera barbarica sui tentativi di orientamento nel cosmo in Occidente. In memoria di Franz Boll (1925)*, in AWM I, 67-104.

Warburg [1927] [1970] 1983
A. Warburg, *Mnemosyne: Gru ¨ndegriffe, Notizbuch*, in Gombrich [1970] 1983.

Warburg [1929] 2002
A. Warburg, *Mnemosyne, L'Atlante delle immagini*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2002.

——

Giehlow [1915] 2004
K. Giehlow, *Hieroglyphica. La conoscenza umanistica dei geroglifici nell'allegoria del Rinascimento. Una ipotesi*, ed. it. a cura di M. Ghelardi, S. Müller, Torino 2004.

Panofsky, Saxl [1923] 2018
E. Panofsky, F. Saxl, *La «Melencolia I» di Dürer. Una ricerca storica sulle fonti e i tipi figurativi*, a cura di E. De Vito, C. Wedepohl, tr. it. E. De Vito, Macerata 2018.

Panofsky [1955] 2006
E. Panofsky, *La vita e l'opera di Albrecht Dürer*, tr. it. C. Basso, Milano 2006

Saxl, Panofsky [1923] 2018
F. Saxl, E. Panofsky, *La "Melencolia I" di Dürer. Una ricerca storica sulle fonti e i tipi figurativi* [ed or. *Dürers "Melencolia I". Eine quellen-und typengeschischtliche Untersuchung*, Liepzig 1923], tr. it. E. De Vito, Macerata 2018.

Saxl, Panofsky, Klibansky [1964] 2002
F. Saxl, E. Panofsky, R. Klibansky, *Saturno e la malinconia. Studi su storia della filosofia naturale,*

medicina, religione e arte [*Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art,* London 1964, tr. it. a cura di R. Federici, U. Colla, Torino 2002.

Riferimenti bibliografici

Bertozzi 2015
M. Bertozzi, *Metamorfosi di Saturno. La "Melencolia" di Albrecht Dürer*, "Schifanoia" 48-49, 2015, 13-20.

Nicastro 2018
C. Nicastro, *Il* Geburtstagsatlas *di Ernst Gombrich: Tavole A, B, C. Introduzione, testo tedesco e traduzione italiana*, "La Rivista di Engramma" 157 (luglio/agosto) 2018, 25-43.

Seminario Mnemosyne 2002
Seminario Mnemosyne, coordinato da M. Centanni, K. Mazzucco, *Cosmologia in Albrecht Dürer. Materiali grafici e saggio interpretativo*, "La Rivista di Engramma" 18 (luglio/agosto 2002), 15-26.

Seminario Mnemosyne 2016
Seminario Mnemosyne, coordinato da M. Centanni, M. Bergamo, G. Bordignon, D. Sacco, *Figure della Malinconia attraverso l'Atlante delle Memoria. Galleria ragionata delle immagini dal Bilderatlas*, "La Rivista di Engramma" 140 (dicembre 2016), 7-10.

Seminario Mnemosyne 2017a
a cura del Seminario Mnemosyne, coordinato da M. Centanni, M. Bergamo, G. Bordignon, D. Pisani, D. Sacco, *Tre forme di malinconia. Una ricognizione su figure di malinconici, a partire dall'Atlas Mnemosyne*, "La Rivista di Engramma" 144 (aprile 2017), 5-35.

Seminario Mnemosyne 2017-2018a
Seminario Mnemosyne, coordinato da M. Centanni, A. Fressola, M. Ghelardi, *Ernst H. Gombrich,* Geburtstagsatlas für Max M. Warburg *(5 giugno 1937). Una prima edizione digitale con una Introduzione*, "La Rivista di Engramma" 151 (novembre/dicembre 2017), 11-78; Eng. trans. by E. Thomson, *Ernst H. Gombrich,* Geburtstagsatlas für Max M. Warburg *(5 June 1937). First digital edition*, "La Rivista di Engramma" 153 (febbraio 2018), 13-76.

Seminario Mnemosyne 2017-2018b
Seminario Mnemosyne, coordinato da M. Centanni, A. Fressola, M. Ghelardi, *Ernst Gombrich, Introduzione al* Geburtstagsatlas (1937)*, testo originale e traduzione italiana, con Note e appunti di lessico*, "La Rivista di Engramma" 151, (novembre/dicembre 2017), 79-90; Eng. trans. by E. Thomson, *Ernst H. Gombrich, To Mnemosyne: An Introduction to* Geburtstagsatlas *(1937). Original version and English translation of Zur Mnemosyne*, "La Rivista di Engramma" 153 (febbraio 2018), 77-82.

Seminario Mnemosyne 2018
Seminario Mnemosyne, coordinato da M. Centanni, A. Fressola, M. Ghelardi, *Il* Geburtstagsatlas *di Ernst H. Gombrich (1937). Indice dei materiali pubblicati in Engramma*, "La Rivista di Engramma" 157 (luglio-agosto 2018), 11-12.

Seminario Mnemosyne 2023a
Seminario Mnemosyne, coordinato da M. Centanni e G. Zanon, *Ernst H. Gombrich, Geburtstagsatlas für Max M. Warburg (5 giugno 1937). Edizione e saggio introduttivo*, "La Rivista di Engramma" 206 (ottobre/novembre 2023).

Seminario Mnemosyne 2023b
Seminario Mnemosyne, edizione e traduzione a cura di, *Ernst Gombrich, Dal Geburtstagatlas,*

Introduzione alle Tavole XX-XXIV, e Scheda di Tavola XXIV, "La Rivista di Engramma" 206 (ottobre/novembre 2023).

Tonin 2018
T. Tonin, *I documenti relativi al* Geburtstagsatlas *di Ernst Gombrich. Nota sui materiali conservati al Warburg Institute Archive di Londra*, "La Rivista di Engramma" 157 (luglio/agosto 2018), 13-23.

Wedepohl 2018
C. Wedepohl (a cura di), *Genesi dello studio di Panofsky e Saxl sulla Melencolia I di Dürer nel segno di Aby Warburg e Karl Giehlow*, in Panofsky, Saxl [1923] 2018, 9-25.

English abstract

This essay is intended as an in-depth reading of Panel 58 of the Mnemosyne Atlas. Some results of this research, by the Mnemosyne Seminar, have already been published in "La Rivista di Engramma" 18, (2002). The focus of this article is on the typological arrangement of the work *Melencolia I* by the artist Albrecht Dürer in the three drafts of Panel 58 of Aby Warburg's *Bilderatlas*.

keywords | Panel 58; Aby Warburg; Mnemosyne Atlas; *Melencolia I*; Albrecht Dürer.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.
(v. Albo dei referee di Engramma)

The Editorial Board of Engramma is grateful to the colleagues – friends and scholars – who have double-blind peer reviewed this essay.
(cf. Albo dei referee di Engramma)

Drammaturgia dell'azione sospesa

Trasformazioni della carica gestuale e riattivazione dell'Antico nelle Tavole su Rembrandt del Mnemosyne Atlas

Lucamatteo Rossi

§ Le coordinate e i 'testi a fronte'
§ Riattivazione e rielaborazione barocca dell'Antico al Nord
§ Poli di forze e drammaturgia della sospensione
§ Polo I | Proserpina
§ Polo II | Medea
§ Polo III | Giulio Civile
§ L'opera di Rembrandt come teatro dell'azione sospesa

§ Appendice I | L'Antico italiano nell'epoca di Rembrandt
§ Appendice II | Lettera di Aby Warburg a Carl Neumann del 22 gennaio 1927
§ Riferimenti bibliografici

Le coordinate e i 'testi a fronte'

Nel Mnemosyne Atlas un gruppo compatto di pannelli – da Tavola 70 a Tavola 76 – è dedicato a Rembrandt e al contesto in cui l'artista opera. Un dato colpisce l'attenzione: si tratta di più del dieci per cento del totale dei 63 pannelli rimasti del progetto lasciato incompiuto da Warburg alla sua morte. Dal dato numerico risulta dunque che il gruppo dedicato ai processi di migrazione e riattivazione delle forme dell'Antico nel Barocco olandese progressivamente si espande, in controtendenza ad altri temi e percorsi di ricerca che sembrano condensarsi in un numero sempre più ridotto di tavole via via che l'Atlante prende forma. Dalle quattro tavole dedicate a Rembrandt e l'arte della sua epoca presenti nella prima versione dell'Atlante del 1928 (numerate 40-43), nella seconda versione dell'opera datata all'agosto/settembre del 1928 le tavole diventano sei (numerate 58-63), per raggiungere il numero di sette nell'ultima versione dell'ottobre del 1929 (numerate 70-76). Essendo come noto l'ultima versione di Mnemosyne tutt'altro che compiuta, rimane in dubbio se Warburg avesse soltanto appuntato i materiali per poi successivamente scremarli e raccoglierli in modo più sintetico, o se l'interesse verso il Barocco olandese avesse acquisito una tale rilevanza da occupare uno spazio maggiore rispetto ad altri soggetti (per il processo di sintesi progressiva che avviene in altre sezioni dell'Atlante, si veda ad esempio il caso dalle diverse redazioni della tavola dedicata a Dürer esaminate nel contributo Grippa 2023 in questo stesso numero di Engramma).

Gli ultimi anni della ricerca di Aby Warburg, dal 1924 al 1929, sono segnati dal suo interesse verso il Barocco olandese – e in particolare verso Rembrandt – che egli affronta con gli stru-

menti ermeneutici propri del metodo che aveva messo a punto fino a quel momento: Warburg infatti aveva studiato la migrazione temporale e geografica delle *Pathosformeln* dall'Antico al Rinascimento italiano, dal Sud al Nord Europa, e l'incrocio tra il teatro e le arti figurative.

Data la mancanza di un saggio compiuto di Warburg sul tema, risulta difficile interpretare le tavole dedicate alle modalità di riemersione dell'Antico nell'arte olandese del XVII secolo. Tuttavia, considerando i materiali di lavoro sul tema e gli appunti di quegli anni per alcuni saggi e conferenze, e mettendoli a fronte delle immagini incluse in Tavole 70-76, si aprono spiragli sul senso della ricerca di Warburg e, di riflesso, sul senso della composizione della sezione di tavole dedicata a Rembrandt. In particolare i testi di maggior rilevanza per questa ricostruzione fanno capo a tre conferenze:

• la conferenza tenuta da Warburg il 29 maggio 1926 presso la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg (KBW) dal titolo *L'antico italiano nell'epoca di Rembrandt* che è anche la prima esposizione pubblica della sua ricerca sul Barocco olandese. Si tratta di appunti frammentari e di una selezione di immagini (in parte destinate a essere proiettate durante la conferenza) molte delle quali si ritrovano nelle tavole oggetto di questo studio. Di questa prima conferenza si ripubblica in Appendice I il testo, secondo l'edizione Ghelardi 2007. A questa stessa conferenza si riferisce una lettera inviata il 22 gennaio 1927 in risposta al collega Neumann, in cui Warburg offre delucidazioni sulle sue tesi: il testo originale della lettera a Neumann, edito da Pinotti 2005, è pubblicato in prima versione italiana nell'Appendice II;



Lesensaal della Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg
in occasione della mostra su Ovidio, febbraio 1927.

• la conferenza tenuta il 29 gennaio del 1927 presso la KBW da Max Dittmar Henkel (storico dell'arte olandese e direttore del Gabinetto delle stampe del Rijksmuseum di Amsterdam) sulle edizioni illustrate delle *Metamorfosi* di Ovidio tra il XV e XVII secolo (la conferenza sarà pubblicata nei "Vorträge" della Biblioteca Warburg: Henkel 1927). Per la conferenza di Henkel, la Biblioteca Warburg contribuisce procurando, grazie alla collaborazione di numerose biblioteche tedesche, il maggior numero possibile di edizioni illustrate di Ovidio. L'occasione di questa conferenza viene colta da Aby Warburg per allestire nella Biblioteca una mostra aperta al pubblico: si tratta di un'esposizione di pannelli su supporti lignei di formato orizzontale con immagini basate su temi ovidiani e libri illustrati, di sei delle quali abbiamo una riproduzione fotografica datata 6 febbraio 1927 (giorno di una delle varie visite guidate da Warburg alla mostra); nel periodo di apertura della mostra i pannelli ovidiani esposti potrebbero aver subito variazioni nel contenuto e nel numero (che potrebbe essere aumentato fino a otto). Ognuno dei pannelli di cui possediamo documentazione fotografica si incentra su un singolo tema esplicitato da una targa posta al centro del lato superiore: "Persecuzione (Dafne)" [Verfolgung (Daphne)], "Ratto (Proserpina)" [Raub (Proserpina)], "Trasformazione (Atteone)" [Verwandlung (Actaeon)], "Mor-

te sacrificale (Orfeo)" [Opfertod (Orpheus)], "Sacrificio umano (Medea)" [Menschenopfer (Medea)], "Danza sacrificale / Lamento" [Opfertanz / Klage] (v. Woldt 2012b, 102; Cieri Via 2017). Già il 24 ottobre 1924, nella stessa KBW di Amburgo, il filologo classico Karl Ludwig Reinhardt aveva parlato delle illustrazioni di Ovidio; come si può leggere negli appunti dell'introduzione a questa conferenza conservati nell'Archivio del Warburg Institute di Londra (WIA III. 101 2.1. fol 20), Warburg esprimeva il principio-guida della sua ricerca e delle attività promosse dalla sua Biblioteca: "Una certa questione, che fin dal mio primo soggiorno a Firenze nel 1888 mi è sembrata di vasta portata e non sufficientemente studiata, doveva servire come stella-guida: la questione dell'influenza dell'antichità sulle epoche culturali successive" (Woldt 2012b, 102; WIA III. 101 2.1. fol 20).

• la conferenza del 10 aprile 1927 tenuta da Warburg presso la KBW per una delegazione di bibliotecari dell'Associazione delle Biblioteche della Bassa Sassonia che aveva lo scopo di illustrare il suo metodo di ricerca e l'importanza della KBW per lo studio di "materie di confine" (*wissenschaftlichen Grenzgebiete*) e argomenti secondari ardui da indagare. Per gli ospiti, fra i quali vi erano i direttori delle più importanti biblioteche della Germania settentrionale, Warburg non solo organizzò una visita guidata alle sale della Biblioteca, ma tenne anche una conferenza dal titolo *Die Bedeutung des "seltenen Buches" für eine unversell und geisteswissenschaftlich orientierte Kunstgeschichte* [*Il significato del "libro raro" per una storia dell'arte universale e orientata alle discipline umanistiche*] in cui si serviva di alcune delle argomentazioni della sua ricerca su Rembrandt per illustrare due aspetti fondamentali del suo lavoro: il significato della stampa per i processi di scambio della storia dell'arte, da un lato, e gli obiettivi della sua biblioteca specializzata dall'altro (della conferenza esiste una relazione scritta da Gertrud Bing indirizzata a Max Warburg in data 12 aprile 1927 e conservata presso l'Archivio del Warburg Institute di Londra): in questa occasione, organizzò anche una mostra con tre tavole illustrate, che allestì – come in altre occasioni – sugli scaffali della libreria della sala di lettura (Woldt 2012a, 99).

Un altro testo importante per ricostruire il tavolo di lavoro da cui sortiscono anche le Tavole 70-76 del Mnemosyne Atlas, è il saggio *Rembrandt en Vondel* del direttore del Rijksmuseum di Amsterdam, Frederik Schmidt-Degener, pubblicato sulla rivista olandese "De Gids" nel 1919, di cui Warburg promuove la traduzione in tedesco ad opera di Alfred Pauli, pubblicata per i tipi di Teubner nel 1928 con il titolo *Rembrandt und der Holländische Barock*.

Questi testi costituiscono la nostra griglia di orientamento per ripercorrere gli esiti degli studi di Warburg sul Barocco olandese. Gli studiosi che si sono occupati dei materiali di Warburg su Rembrandt, oltre ai già citati lavori di Woldt 2012a, Woldt 2012b, sono: Andrea Pinotti (Pinotti 2005); Maurizio Ghelardi (Ghelardi 2007, 406-654; Ghelardi 2022, 189-200); Claudia Cieri Via (Cieri Via 2012; Cieri Via 2013; Cieri Via 2017), Yannis Hadjinicolaou (Hadjinicolaou 2018). Una lettura di Tavola 70 è stata proposta da Jane O. Newman e Laura Hatch: nel contributo viene proposta un'interpretazione generale del tema della migrazione dal Rinascimento al Barocco, anche rispetto al contesto storico in cui Warburg operava, ma non viene fatto rife-

rimento specifico ad alcuni importanti materiali presenti nella Tavola, fra i quali i frontespizi delle opere teatrali olandesi e le rappresentazioni ovidiane di Antonio Tempesta, e alle specifiche modalità di riemersione e riattivazione dell'Antico nel contesto del Seicento olandese di temi già indagati nelle tavole precedenti in riferimento al Rinascimento italiano quali la Fortuna, la Ninfa, lo *sparagmòs* di Orfeo (Newman, Hatch 2013).

In questo contributo non si troverà una lettura completa del gruppo delle Tavole dell'Atlante Mnemosyne dedicato a Rembrandt e al Barocco nordico (Tavole 70-76), ma si tratterà del tema della riattivazione dell'Antico ad opera di Rembrandt nelle Tavole 70-73, con un focus sulla retorica rappresentativa della sospensione dell'azione, declinata su tre soggetti antichi: il rapimento di Proserpina, l'infanticidio di Medea, il giuramento di Giulio Civile.

Riattivazione e rielaborazione barocca dell'Antico al Nord

Il teatro come forma di passaggio tra vita e arte (in continuità con gli studi di Jakob Burckhardt) e il testo mediatore come vettore fisico e strumento di migrazione delle *Pathosformeln* tra Nord e Sud. Questi temi, che avevano già alimentato la ricerca di Warburg, si ripropongono nel 1924, anno in cui inizia a occuparsi di Rembrandt e della sua epoca: i filoni di studi precedenti, che avevano contribuito a consolidare i tratti essenziali del suo metodo, si dimostrano una valida piattaforma di partenza per lo studio del Barocco olandese. Warburg concentra la sua attenzione sull'osservazione delle modalità di migrazione delle formule dell'Antico – che in Olanda giunge in vari modi: per esperienza diretta delle matrici classiche, ma anche delle loro riproduzioni, sia quelle grafiche nei libri stampati sia negli apparati delle feste rinascimentali. Warburg afferma di essere il primo a studiare la migrazione delle *Pathosformeln* dall'Italia all'Olanda per mezzo delle copie grafiche di opere d'arte, ma anche il fondamentale rapporto dell'arte figurativa con il teatro. Ma nelle Tavole del Mnemosyne Atlas dedicate al tema del Barocco olandese emergono anche altri temi dell'Antico: nell'*Accecamento di Sansone* di Rembrandt presente in Tavola 72, si attesta anche la sopravvivenza della Ninfa (a cui è dedicata Tavola 46); in Tavola 70 si presenta anche la riemersione del tema di Fortuna (a cui è dedicata Tavola 48).

L'ipotesi è che la carica energetica con cui le *Pathosformeln* arrivano al Barocco olandese risulti depotenziata rispetto alla qualità della stessa tensione patetica espressa nel Rinascimento italiano. Una illustrazione di questo processo di depotenziamento della carica energetica, con riferimento particolare ai soggetti mitologici ovidiani, si trova in un passaggio del testo della conferenza di Henkel in cui lo storico dell'arte olandese evidenzia la mancanza di "immaginazione e di pensiero" nella lunga catena di opere raffiguranti soggetti mitologici ovidiani che riprendono gli stessi modelli assunti in precedenza senza sostanziali variazioni:

> A fronte del gran numero di illustrazioni ovidiane, bisogna notare che esse non presentano grandi variazioni tra loro. Una volta individuato un certo soggetto iconografico, esso si manifesta con grande facilità e, a parte piccole sfumature, si ripete identico quasi sempre. Ci sono raffigurazioni, come la caccia al cinghiale calidonio, il ratto di Proserpina, lo scorticamento di Marsia, la caduta di Fetonte, che si discostano di poco dalle forme che avevano già assunto nell'antichità.





a sinistra: Accursio Baldi e Bastiano Marsili, Galere come simbolo di Venezia, la patria di Bianca, acquaforte su rame (22,8 x 15,5 cm). Tratta da: Raffaello Gualterotti, *Feste nelle nozze del serenissimo Don Francesco Medici Gran Duca di Toscana; Et della Sereniss. sua Consorte la Sig. Bianca Cappello*, Firenze 1579, 76 [presente in Mnemosyne Atlas, Tavola 60].
al centro | *Etiam servamur in undis*, illustrazione da Pieter Nolpe, *Beschrivinge vande Blyde Inkoomste* [...] *van Haare Majesteyt van GrootBritanien, Vrankryk, en Jerland. Tot Amsterdam, Den 20 May, 1642*, Amsterdam 1642 [presente in Mnemosyne Atlas, Tavola 60].
a destra: Antonio Tempesta, *Plutone, Venere e Amore, incisione* (18,3x14 cm), 1634. Tratto da: Jacob Struys, *Ontschakingh van Proserpina, met de met de Brugloft van Pluto. Ghespeelt op de Amsterdamsche*, Amsterdam 1634, A [presente in Mnemosyne Atlas, Tavola 70].

> L'inventiva, l'originalità degli illustratori si ridurrà quindi a un livello molto modesto [...]. Artisti veramente importanti non si sono sentiti chiamati a illustrare l'intero Ovidio e, come accade in molti episodi, a fornire cento cinquanta o anche più illustrazioni. [...] È abbastanza sorprendente quanto la maggior parte degli illustratori si dimostri priva di immaginazione e di pensiero, perché per lo più si accontentano di prendere modelli esistenti. La storia delle illustrazioni di Ovidio è quindi una successione infinita di riproduzioni, prestiti e furti. [...] La prima edizione illustrata di Ovidio non è apparsa in Italia, come ci si poteva aspettare, ma nei Paesi Bassi meridionali, nell'area culturale franco-olandese, e precisamente a Bruges nel 1484 ad opera del primo stampatore della città, Colard Mansion (Henkel 1927, 60-61).

L'immagine può migrare in epoche successive grazie alla sua riproduzione e riproposizione e arriva in altri contesti per mezzo dei testi mediatori: emblematico è il caso del carro trainato dai cavalli marini tipico delle feste rinascimentali fiorentine e veneziane ripreso da Antonio Tempesta nell'incisione *Plutone, Venere e Amore* e che poi riappare nelle feste olandesi (e che Warburg riprende in Tavola 60 e in Tavola 70).

Ogni riproduzione priva di inventiva – come stigmatizzava Henkel rispetto alle illustrazioni ovidiane – depotenzia l'immagine, e in genere ciò avviene o per eccesso di elegante ricercatezza formale o per eccesso di pathos: il risultato è il dissipamento della forza dell'immagine che nel passaggio dei secoli risulta scarica. Cosa succede dunque quando quelli che Henkel definisce "artisti importanti" sono chiamati a illustrare tali soggetti ovidiani e tacitiani già svuotati della loro carica energetica? Secondo Warburg un artista come Rembrandt è una sorta di "condensatore elettrico" (è suo il paragone con la "bottiglia di Leida" nella lettera a Neumann: v. Appendice II), che sa accumulare l'energia dell'Antico per poi rilasciarla, rinnovata nella temperie del proprio tempo. L'artista dunque tradisce la natura dell'immagine con innesti a essa

estranei – elementi e stilemi propri della sua area geografica e culturale di appartenenza, che hanno una risonanza particolare nella sensibilità della sua epoca. Il risultato è una nuova immagine "classica", il cui senso e la cui forza resistono oltre il tempo in cui l'opera è stata concepita, pur esprimendo l'essenza dell'epoca in cui è nata.

Nel cammino verso l'affermazione dell'identità olandese a seguito della vittoria della Guerra degli Ottant'anni e la liberazione dal dominio spagnolo, l'arte ufficiale finanziata dalla nascente Olanda è condizionata dagli esempi del Rinascimento italiano del secolo precedente che, attraverso le incisioni di Antonio Tempesta, risultano tradotti in forme viete, che ostentano un'eleganza ingessata e una ridondante intensità patetica. L'arte di stato del secolo d'oro olandese tende alla ripetizione pedissequa dei modelli antichi e rinascimentali, e perciò risulta sterile e spenta rispetto all'accensione – stilistica e tematica – che avviene quando forze contrapposte si caricano in duplice assonanza con il patrimonio ereditario dell'Antico e con elementi attuali. Warburg identifica in Rembrandt il caso in cui si verifica questa condizione energetica di doppio innesco e di ricerca di un nuovo punto di equilibrio: solo in quel caso, ogni affettata eleganza, ogni esibizionismo cessa, il gesto si contrae e si polarizza e si fa moto concentrato. È un punto apparentemente immobile, che, se osservato da vicino, si rivela essere in uno stato di oscillazione frenetica, sulla soglia tra atto e potenza: è una forza formidabile, sempre in procinto di esplodere anche in modo devastante, ma che in Rembrandt si manifesta come potenza silenziosa e come moto interiore.

Prima dunque di addentrarsi nel percorso tracciato da Warburg, che è storico e "psicostorico" come ama definirsi, è necessario soffermarsi per l'appunto sul contesto geografico e storico-culturale in cui si verifica l'innesco dell'Antico nel Barocco olandese; tracciare il percorso di migrazione delle immagini dal Sud al Nord Europa; riconoscere le connessioni "naturali e formali tra arte figurativa e dramma" (Warburg [1926] 2007, 407); e "tener conto di una reciproca fecondazione, [...] tra una vita modellata dalle feste e l'arte figurativa" (Warburg [1926] 2007, 437).

Poli di forze e drammaturgia della sospensione

Warburg teorizza il processo di riattivazione dell'Antico nel Barocco olandese isolando nell'opera di Rembrandt la rappresentazione di tre mitemi – Proserpina, Medea, Giulio Civile – che ricadono nell'Atlante rispettivamente in Tavola 70, Tavola 73 e Tavola 72. La lettura delle tre Tavole procederà attraverso la doppia griglia ermeneutica costituita dal campo di forze generato dalle tre opere di Rembrandt e indicato da Warburg nella lettera a Neumann, e dalla sospensione tra impulso e azione, elemento rivoluzionario del teatro di fine Cinquecento introdotto da Shakespeare il cui principio appare ripreso da Rembrandt e applicato all'ambito dell'immagine.

Il primo percorso di lettura si concentra sul campo di forze descritto da Warburg è costituito da due poli contrapposti (*Gegenpolen*): l'energia del dipinto del *Ratto di Proserpina* che è "polo della dinamica drammatica prensile della rappresentazione ovidiana del Ratto" (Polo I), e quella dell'incisione in cui Medea assiste alle nozze di Giasone e Creusa, polo della

"compostezza tragica trattenuta, classicamente greca di Medea" (Polo III). Le opposte energie scaturite dai due poli fanno frizione in un punto di convergenza che è il *Giuramento di Giulio Civile*, che esprime "il pathos tacitiano, che incombe sull'azione, della tensione più intima dell'essere" (Polo II), e che è l'opera che dimostra "l'evento sorprendente di una trasformazione organicamente riuscita del patrimonio dell'Antico". Nel *Giulio Civile* vediamo quindi una restituzione esemplare della sintesi dei due poli energetici, qualitativamente contrapposti. Di ciascuno di questi tre poli ripercorreremo lo schema per come emerge nelle tavole dell'Atlante, come dimostrazione del processo di migrazione, depotenziamento e riattivazione di queste immagini.

Il secondo percorso di lettura è l'idea della "sospensione drammaturgica" – così Warburg descrive il concetto nella lettera a Neumann – come "il momento shakespeariano del ritardo della vendetta, che ci tiene col fiato sospeso come messaggio della sua tragica umanità". La drammaturgia shakespeariana, nella lettura di Warburg, non si occupa di intrattenere il pubblico con virtuosismi e con effetti patetici o spettacolari. Piuttosto il teatro accade nel differimento dell'atto drammatico e nei moti intimi del personaggio, di cui la terza scena del terzo atto dell'*Amleto* è un esempio emblematico; qui Polonio si nasconde dietro un arazzo e Amleto, che si ritrova alle spalle dello zio genuflesso in preghiera, sguaina la spada per compiere la sua vendetta:

> Amleto:
> Ora lo potrei fare pulito pulito, ora che sta pregando; e ora lo faccio…
> [Sfodera la spada]
> … e così lui se ne va in cielo, e questa sarebbe la mia vendetta? Qui c'è bisogno di riflessione. Un manigoldo mi uccide il padre, e perciò io, suo unico figlio, mando in paradiso quello stesso manigoldo. Ma allora è un compenso, una remunerazione, non una vendetta! Lui ha sorpreso mio padre nel pieno del peccato, satollo di pane, nel pieno delle sue colpe rigogliose come il maggio: e a che punto stia il suo rendiconto, chi può saperlo se non il cielo? Ma per quanto ne sappiamo e pensiamo, gli deve gravare addosso. Mi devo dunque vendicare mentre si purga l'anima, quando è pronto, maturo per il trapasso? No.
> [Rinfodera la spada]
> Ti distolgo, spada, fino a quando troverai una più terribile occasione, quando lui dorme ubriaco, o in piena collera, o nel piacere incestuoso del suo letto, al gioco, mentre bestemmia, o intento a qualche atto privo di qualsiasi sapore di salvezza – allora fallo inciampare, che scalci il cielo con i calcagni, con l'anima dannata e nera come l'inferno cui è diretta. Ma madre aspetta. Questa medicina non fa che prolungare i giorni della tua malattia.
> (William Shakespeare, *Amleto*, III.3. Trad. it. di F. Marenco).

La parola di Amleto preannuncia l'atto: "E ora lo faccio…". I tre punti di sospensione indicano un vuoto non soltanto della parola che lascia spazio al gesto sospeso (la spada sguainata, pronta a sferrare il colpo), ma anche alla riflessione che avviene internamente a quell'atto: Amleto non uccide Claudio e le parole pronunciate subito dopo la pausa si posizionano nella sospensione tra impulso e riflessione. "… And so he goes to heaven, / And so am I revenged". Qui la locuzione "goes to heaven" può essere doppiamente intesa sia come un'ulteriore di-

chiarazione d'intenti nel senso di "egli morrà", ma anche nel senso "egli si salverà", come si evince dall'inizio del monologo che segue e nel quale questa riflessione viene esplicitata. Il senso si stratifica, perché la parola è di per sé ambigua e la riflessione è insita nell'azione ben prima di essere evocata a parole; e l'atto si contraddice nel momento stesso in cui sta per compiersi. Tale dinamica è ben resa nella traduzione di Franco Marenco a cui ci affidiamo per il passo in questione, che trasforma in domanda l'esclamazione "And so am I revenged": la frase, sebbene nell'originale lasci la risoluzione della sua ambiguità all'attore che la recita, viene resa in italiano come esplicitamente interrogativa. In questo senso, l'interpretazione di Shakespeare da parte del traduttore contribuisce a rendere più evidente lo scatto dello stato d'animo interiore che consente il differimento dell'azione.

Amleto, come sarà poi per Medea che nell'incisione di Rembrandt tiene il pugnale assistendo alle nozze di Giasone, attende "una più terribile occasione" di quella che gli si presenta in quel momento perché, rammenta, chi muore pregando può salvarsi, a prescindere dalle colpe e dalle atrocità che la vittima può aver compiuto in vita (proprio come le anime nell'Antipurgatorio della *Commedia*, salvate perché pentite soltanto un attimo prima della morte terrena). Dunque, con il gesto di sfoderare la spada Amleto denuncia il fatto di sentirsi in preda a un doppio impulso: l'uno che lo spinge verso l'azione, l'altro che porta a un moto opposto di pausa, frenato dal pensiero. Di fatto si genera una stasi apparente che è un moto concentrato, pur immobile in apparenza e, tuttavia, principio motore di tutto il dramma. Nella sospensione però non è il polo statico a prevalere, ma il doppio moto, verso l'azione e verso la riflessione, è compresente e ben bilanciato: quella di Amleto non è una rinuncia, quanto piuttosto la modalità di costruzione del gesto, che tarda a compiersi ma che, in questo ritardo controllato acquista la ponderatezza necessaria affinché l'atto stesso sia, in ultima istanza, definitivo e irresolubile: prolungare "i giorni della malattia" dello zio fino alla morte e oltre.

Come si legge in uno degli appunti di Warburg per la conferenza del maggio 1926:

> All'Inghilterra fu donato il genio di Shakespeare, il quale impose al pubblico ad un tempo la duplicità della commozione passionale e del sommo distacco come *Leitmotiv* delle sue creazioni di caratteri. Si trattava di un pubblico che voleva essere costretto a passare dalla delizia degli occhi della recita in maschera alla condivisione della tragedia del distacco (vedi Appendice II).

"Tragedia del distacco": il gesto si contrae non soltanto nella prospettiva dell'impulso trattenuto, con l'azione che giunge al limite dell'espressione per ritirarsi repentinamente e compiersi più tardi, ma conquista anche un suo spazio d'azione in rapporto alla sua incisività. In questo senso, suggerisce Warburg, Rembrandt restituisce nell'arte figurativa l'insegnamento di Shakespeare, in quanto asciuga le immagini "annacquate" dell'Antico giunte in Olanda passando per il Rinascimento italiano, e ne elimina qualsiasi ornamento, qualsiasi espressione affettata, qualsiasi eccesso. Questa operazione produce in sé un principio di riattivazione dell'energia del gesto, in vista della sua nuova espressione e polarizzazione.

Le tre immagini-polo sono qui di seguito analizzate in sequenza, lasciando in ultima posizione la rappresentazione di Giulio Civile come punto focale di sintesi che si trova concettualmente





Polo I | Rembrandt, *Ratto di Proserpina* (dettaglio), olio su tavola (84,8 x 79,7 cm), 1630 ca., Berlin, Staatliche Museen [presente in Mnemosyne Atlas, Tavola 70].
Polo II | Rembrandt, *Giuramento di Giulio Civile* (dettaglio), olio su tela (196x309 cm), 1661-1662. Stockholm, Nationalmuseum, [presente in Mnemosyne Atlas, Tavola 72].
Polo III | Rembrandt, *Matrimonio di Giasone e Creusa* (dettaglio), illustrazione per il dramma di Jan Six, *Medea*, acquaforte (24,3 x 18,2 cm), 1648 [presente in Mnemosyne Atlas, Tavola 73].

al centro rispetto alle due derive energetiche che portano alla sospensione: il dinamismo dell'azione in corso (I. Proserpina) e la staticità dell'azione differita (II. Medea).

Polo I | Proserpina

Il *Ratto di Proserpina* di Rembrandt, inserito da Warburg nel montaggio della Tavola 70 del *Bilderatlas* Mnemosyne, rappresenta il polo dinamico della riemersione dell'Antico: la forza peculiare dell'opera di Rembrandt si delinea attraverso la comparazione con le versioni dello stesso soggetto proposte dai suoi contemporanei. Tra questi Claes Cornelisz Moeyaert, che si rifà ad Antonio Tempesta (entrambi sono presenti con le loro opere in Tavola 70; in particolare del *Ratto di Proserpina* di Tempesta si registra la presenza di una doppia copia). Moeyaert e Tempesta dipendono entrambi da un modello comune: il bassorilievo di un sarcofago romano conservato nella Galleria delle statue dei Musei Vaticani (presente nell'Atlante in Tavola 5, nel gruppo di Tavole che presentano i modelli archeologici).

Nella stessa Tavola 70 sono incluse anche alcune riproduzioni di pagine di libretti illustrati di opere teatrali: il libro è proposto come un supporto importante in quanto rappresenta materialmente il legame tra parola, arte figurativa e messa in scena nelle feste e negli spettacoli teatrali del Nord; inoltre, la presenza di pagine tratte dai volumi a stampa del testo teatrale con illustrazioni garantisce la connessione con le opere grafiche riferibili agli stessi contesti di feste e teatro (i libretti da cui sono tratte le pagine presenti in Tavola sono: Jacob Struys, *Ontschakingh van Proserpina*, Amsterdam: Cornelis Danckertsz, 1634; Samuel Costers, *Polyxena: treur-spel*, Amsterdam: Abraham deWees, 1630; Joost van den Vandel,

De Amsteldamsche Hecuba, TreurSpel, Amsterdam: Iacob Aertsz. Calom, 1626). È significativa in questo senso una ripetizione apparentemente tautologica: in aggiunta alla riproduzione dell'originale del *Ratto di Proserpina* di Tempesta, in Tavola 70 compare anche la versione a stampa del frontespizio dell'opera teatrale di Struys, *Ontschakingh van Proserpina.* Da un lato la riproduzione dell'incisione originale designa il testo mediatore che ha consentito all'immagine di approdare al nord; dall'altro lato, Warburg si chiede se la riproduzione sul frontespizio del libro illustrato con il testo del dramma di Struys indichi la sua relazione, "seppur alla lontana" (così Warburg [1926] 2007, 417) con "l'antica scenografia italiana". Notiamo che nell'opera originale di Tempesta i cavalli sono diretti verso destra: l'originale dell'incisione compare dunque nell'Atlante in forma specchiata, e con l'immagine specchiata è anche l'iscrizione inferiore che così però viene a corrispondere alla stampa dell'opera teatrale di Struys che, nel frontespizio, presenta l'immagine ugualmente specchiata (evidentemente come conseguenza della stampa dalla stessa incisione):



Mnemosyne Atlas, Tavola 70. Gli elementi evidenziati corrispondono alle immagini che presentano il Ratto di Proserpina: il testo mediatore (l'incisione di Tempesta), l'innesto nell'opera teatrale di Struys, le versioni depotenziate nello stesso secolo di altri artisti del Nord e la riattivazione di Rembrandt.

> Se consideriamo per un momento che tali mezzi [si riferisce agli artifici scenici tipici del Teatro di Amsterdam all'epoca della direzione di Jan Vos] dovevano essere utilizzati già nel 1634 nel dramma olandese *Ontschaking van Proserpina* di Struys perché li vediamo comparire nelle illustrazioni contemporanee dei libri che, tra l'altro, prendono come modello l'illustrazione ovidiana di Tempesta (Warburg 1927).

Warburg dà per certa l'influenza di Tempesta anche sulla versione del *Ratto* di Moeyaert per via della ripresa pedissequa del gesto della rapita: il braccio alzato di Proserpina non è l'espressione della disperazione ma è la sua rappresentazione, e l'ostentazione del suo moto interiore risulta del tutto stereotipato. La stessa lettura può essere applicata alla posa dei cavalli che, con una nota carica di ironia, Warburg dice che fanno "eroicamente un civettuolo salto al galoppo" (Warburg [1926] 2007, 440).

Secondo la lettura di Warburg, la "forza peculiare" di Moeyaert si manifesterebbe soltanto nella caratterizzazione nordica del paesaggio e nell'estremo gesto di soccorso di una delle compagne di Proserpina che è ritratta nell'atto di avvolgere un drappo attorno al corpo della rapita, tirandone energicamente a sé i lembi con l'aiuto delle altre compagne. Warburg dà una sua definizione di questa azione, denominandola "gesto batavo": si tratterebbe di un gesto che risente della cultura olandese che si innesta tra gli elementi ripresi dal modello romano.

Sullo stesso piano di Moeyaert si colloca il *Ratto di Proserpina* di Rubens (Tavola 70). Ritratta curva all'indietro, Proserpina, anziché tentare di liberarsi, piega il braccio verso il capo toccandosi leggiadramente la fronte con la punta delle dita. La posa risulta ulteriormente artefatta per le decorazioni e gli elementi retorici: due putti sono indaffarati a prendere il controllo dei cavalli del carro; Diana e Venere alzano elegantemente le mani al cielo in quello che dovrebbe essere un inseguimento, e Minerva, armata con tanto di elmo con pennacchio, si limita ad afferrare per la spalla il dio, che reagisce con un'espressione esageratamente patetica del volto.

Diverse altre rappresentazioni del Ratto di Proserpina si trovano in Tavola 70. Si tratta di opere che sono accomunate dalla derivazione dall'acquaforte di Tempesta, che provengono da diversi paesi: Claes Moeyaert e Peter Claesz Soutman dall'Olanda; Bernard Picart dalla Francia; Willem Van Haecht dal Belgio; Christoph Schwarz dalla Germania. Nella scelta si può leggere un'intenzione di presentare la diffusione del soggetto nei vari paesi del Nordeuropa; comune a tutto il gruppo è lo stile di restituzione della gestualità di Proserpina.

In contrappunto rispetto a tutta la serie, il *Ratto di Proserpina* di Rembrandt scarta invece dal "triste linguaggio affettato dei sarcofagi" (così Warburg [1926] 2007, 440), e mantiene viva la forza poietica del mito per mezzo di una rappresentazione più vicina al racconto di Ovidio:

> Haec quoque virgineum movit iactura dolorem
> raptor agit currus et nomine quemque vocando
> exhortatur equos, quorum per colla iubasque
> excutit obscura tinctas ferrugine habenas; [...]
> Haud ultra tenuit Saturnius iram
> terribilesque hortatus equos in gurgitis ima
> contortum valido sceptrum regale lacerto
> condidit; icta viam tellus in Tartara fecit
> et pronos currus medio cratere recepit.



Ratto di Proserpina, marmo, frammento di un sarcofago romano, 140-150 d.C., Roma, Musei Vaticani, Galleria delle Statue [presente in Mnemosyne Atlan, Tavola 5].





a sinistra | Antonio Tempesta, *Ratto di Proserpina,* incisione (10,2 x 11,6 cm), 1606 [presente, specchiata, in Mnemosyne Atlas, Tavola 70].
a destra | Antonio Tempesta, *Ratto di Proserpina*, incisione (18,3 x 14 cm), 1634 in Jacob Struys, *Ontschakingh van Proserpina*, Amsterdam 1634, frontespizio [presente in Mnemosyne Atlas, Tavola 70].



Claes Cornelisz Moeyaert, *Ratto di Proserpina*, olio su tavola (41,2 x 67,5 cm), 1644 ca., collocazione sconosciuta [presente in Mnemosyne Atlas, Tavola 70].



Peter Paul Rubens, *Ratto di Proserpina*, olio su tela (181 x 271,2 cm), 1636-1637, Madrid, Museo Nacional del Prado [presente in Mnemosyne Atlas, Tavola 70].

> Il rapitore lancia il carro ed esorta i cavalli,
> ciascuno per nome, e sui colli e sulle criniere
> scuote le briglie abbrunite di ruggine scura. [...]
> Il figlio di Saturno non trattenne più oltre la rabbia;
> incitati i tremendi cavalli, col braccio possente
> immerse lo scettro regale a punta in giù nel profondo
> del gorgo. La terra colpita un varco per il Tartaro
> dischiuse e accolse il carro precipite dentro il cratere
> (Ovidio, Metamorfosi, V, 395-399; 420-424; traduzione di G. Chiarini).

Il gesto di Proserpina che afferra con la mano la faccia di Plutone per respingerlo e impedirgli di guardare avanti è un'invenzione di Rembrandt: si tratta di un gesto istintivo e insieme abile, adeguato a un personaggio che tenta di sfuggire a un rapitore al comando di un veicolo. La fanciulla si dimena, e nella variante di Rembrandt, la sua gestualità esprime con forza la sua resistenza, ma l'efferatezza di Plutone è inesorabile come si evince dal pieno controllo che mantiene sul carro tenendo salde in pugno le redini. Nel frattempo, le compagne tirano la veste per attirarla a sé – ritorna il "gesto batavo" – e i cavalli neri si gettano freneticamente nell'abisso del Tartaro con le membra in distensione estrema. Conclude Warburg:

> Tutte le frasi retoriche sentimentali sono spazzate via: soffia quell'aria inquietante dell'Ade che fa tremolare fin dal risveglio la scultura e pittura del Rinascimento (Warburg [1926] 2007, 440).

Polo II | Medea

L'incisione a stampa del frontespizio dell'edizione del 1648 della tragedia *Medea* di Jan Six, presente nella Tavola 73 dell'Atlante Mnemosyne, è il secondo polo del campo di forze in cui avviene la riattivazione dell'Antico nell'arte di Rembrandt. Medea non è presentata come madre e infanticida ma si trova, in postura meditativa, fuori dallo spazio scenico, a osservare le nozze di Giasone e Creusa in una quiete quanto mai spietata: con il pugnale che tiene in mano, alla fine del dramma compirà la propria vendetta. In questa immagine il vuoto dilatato tra impulso e azione è come cristallizzato. Il riconoscimento della duplicità del moto della passione e il superamento da parte di Rembrandt dei limiti dello stile dell'intermezzo barocco, segnano la fine del "corteggio mitologico" (Warburg 1966, 85) e del "gesticolare privo di anima" (Warburg [1926] 2007, 607), e l'avvento di una nuova unità di parola e suono, trasformatrice di energie. In Italia l'inizio di questa rivoluzione avviene negli intermezzi teatrali de *La pellegrina* allestita a Firenze nel 1589, dalla quale secondo Warburg ha origine il teatro d'Opera.

In questa immagine notiamo anche che la sospensione di Medea col pugnale in mano e quella di Amleto che sfodera la spada nella scena di cui sopra coincidono: la *Medea* di Rembrandt non compie spargimenti di sangue durante le nozze di Giasone e Creusa, così come Amleto non interviene durante la preghiera dello zio. E sarà da ricordare che nel teatro olandese del tempo assistere a spargimenti di sangue in scena era tutt'altro che raro. È significativo che, in questo contesto, l'incisione posta sul frontespizio della tragedia di Six non raffiguri il momento dell'azione, ma quello dell'attesa; Warburg annota nei suoi appunti la similitudine tra la postura della *Medea* di Rembrandt e quella rinvenuta circa un secolo dopo in un affresco nella casa dei Dioscuri a Pompei in cui, similmente, la figura femminile è rappresentata col pugnale in mano mentre medita l'uccisione dei figli che giocano. La casa dei Dioscuri viene scoperta nel 1826, ma già Gotthold E. Lessing menziona questa postura di Medea nel suo *Laocoonte* del 1767 in riferimento a un famoso quadro, oggi perduto, di Timomaco un tempo esposto nel tempio di Venere Genitrice a Roma. Si tratta del probabile modello dell'affresco rinvenuto a Pompei, e a cui è dedicato un epigramma di Filippo da Tessalonica, citato da Lessing e ripreso da Warburg negli appunti:

> Sei tu dunque sempre assetata del sangue de' tuoi figli? Hai tu sempre al fianco Giasone e Creusa ad attizzare continuamente il tuo furore? Il malanno li colga anche dipinta qual sei. Philippus IV,9-10

Ma com'è possibile che un'immagine scoperta nelle rovine di Pompei riemerga un secolo in anticipo nell'epoca di Rembrandt prima ancora che Winckelmann introducesse le sue distinzioni tra l'estetica dell'Antichità greca e quella romana? Secondo Warburg si tratta di un "fantasma patetico dell'antichità pagana" (WIA, III.61.6.1,ff. 49 ss) che Rembrandt riprende da un modello che potrebbe essere la tragedia di Seneca ma che per noi resta sconosciuto.

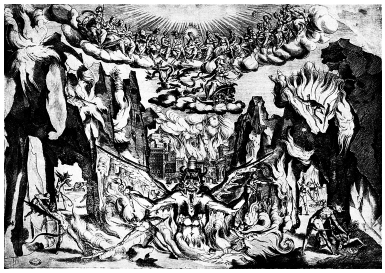
L'incisione di Rembrandt delle nozze di Giasone e Creusa illustrerebbe un *tableau vivant* che sarebbe stato rappresentato tra il secondo e il terzo atto del dramma di Six: di questo intermezzo non c'è traccia nel testo drammaturgico. Non è chiaro quale sia l'origine della scena: se sia stata ripresa da Six da un altro dramma di matrice post-elisabettiana (Leen-



Rembrandt, *Matrimonio di Giasone e Creusa,* illustrazione per il dramma di Jan Six, *Medea*, acquaforte (24,3 x 18,2 cm), 1648 [presente in Mnemosyne Atlas, Tavola 73].



Medea prima dell'assassinio dei figli, affresco, da Pompei, Casa dei Dioscuri, 62-79 d.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale [presente in Mnemosyne Atlas, Tavola 5].



Epifanio d'Alfiano, *IV Intermezzo de La Pellegrina,* Disegno, 1592, Firenze.



Epifanio d'Alfiano, *IV Intermezzo de La Pellegrina* (dettaglio), disegno, 1592, Firenze.



Medea fugge sul carro, riproduzione a stampa nell'opera teatrale *Medea:*

dertz Jr. 1923-1924, 76) o se l'invenzione sia da attribuire a Rembrandt per illustrare la seconda edizione del testo che sarà poi alla base della messa in scena (Konst 2002, 50).

La sospensione di Medea si può considerare una sorta di *entracte*, la sospensione che entra in gioco quando il tempo e lo svolgimento drammaturgico della *fabula* si interrompono: in questo caso, anche se le nozze tra Giasone e Creusa accadono implicitamente tra un atto e l'altro, l'"*entracte*" di Medea è comunque un episodio ininfluente ai fini dello sviluppo della narrazione (questo il carattere dell'"*entracte*" così come è stato teorizzato da Vescovo 2007, 67-68). La peculiarità del *tableau vivant* è che gli attori vengono trattenuti in scena per tutto il tempo in cui il "quadro" dura e che registicamente sono trattati come elementi dello scenario che fa da sfondo all'azione sospesa: la loro eloquenza è affidata alla disposizione sul fondale e alla loro gestualità immobile. La potenza dell'immagine di Medea, statuaria nel proscenio con il pugnale in mano, risultava così amplificata dalla sospensione del tempo della rappresentazione: in questo tempo la dilatazione massima tra impulso e azione coincide con l'intervallo tra due atti, un tempo vuoto in cui la tensione interiore diventa ancor più insostenibile fino a esplodere in un tempo differito, e tanto più sarà tardi quanto più l'atto sarà incisivo ed efficace.

La versione di Medea che Rembrandt propone è del tutto atipica nel Teatro di Amsterdam, diretto al tempo da Jan Vos: all'epoca, infatti, il teatro olandese era caratterizzato dal largo uso di macchine sceniche e di effetti speciali. Così è per la *Medea* dello stesso Vos in cui l'intero dramma è popolato di soluzioni spettacolari e di macchine, e all'apparato scenografico era richiesto un alto grado di capacità tecnica per consentire repentini cambi di ambientazione, giochi pirotecnici, oggetti trasmutati in persone e attori in volo sopra nuvole e carri trainati da draghi o fantasmi. Come ricorda Warburg nella lettera a Neumann il motto utilizzato da Vos per chiamare le genti a teatro era "Met kunst– en vliegwerken", dove il termine "vliegwerken" indica proprio le sofisticate scenografie che costituivano la novità del teatro dopo la sua ristrutturazione e che Vos chiedeva di adottare anche ai suoi colleghi per aumentare l'affluenza del pubblico (vedi Tim Vergeer 2015).

treur-spel di Jan Vos, Amstedam 1718 [presente in Tavola 73].

Rembrandt dunque compie la riattivazione energetica dell'Antico anche nel contesto del teatro di fine Cinquecento, e lo fa scegliendo di evidenziare, nel tempo della sua rappresentazione pittorica, la frattura del tempo drammatico, concentrando l'attenzione sul differimento tra impulso e azione. In Vos, assistiamo invece all'allontanamento dell'"aspetto mentale tragico"; così si evince da questo appunto di Warburg dal testo preparatorio della conferenza su Rembrandt:

> In Jan Vos i serpenti che gettano fuoco dal carro magico di Medea scacciano dalla scena l'aspetto mentale tragico. L'entusiasmo incondizionato del pubblico concerne le rozze arti trasformatrici della tecnica scenica. Se guardiamo più attentamente la Maga sul carro trainato dai serpenti, non vi è alcun dubbio che sotto i nostri occhi si compie un rinascimento demoniaco dell'Antico: il tipo originario della strega pagana Medea acquisisce i suoi diritti in quanto principessa degli Inferi. Lucifero, con il quale condivide il dominio della città infernale, è di stirpe nobile: corrisponde infatti, come chiarisce in modo dettagliato il testo dell'intermezzo, alla descrizione che di Lucifero fa Dante (Warburg [1926] 2007, 606).

Lo schema di depotenziamento/riattivazione dell'Antico rappresentato in Tavola 70 viene riproposto in Tavola 73 nella dialettica tra la *Medea* di Vos e quella di Rembrandt. La presenza del carro volante con i draghi è, per Warburg, un segnale della fase depotenzata della trasmissione, in quanto si tratta di una mera forma di intrattenimento del pubblico per mezzo della scenotecnica. La *Medea* di Vos è tra i primi drammi che vengono messi in scena nel Teatro di Amsterdam dopo un periodo di chiusura dovuto alla sua ristrutturazione, e coincide con l'inizio dell'incarico di direzione dello stabile conferito al drammaturgo. Quando Warburg ci invita a guardare più attentamente la Maga, non si sta riferendo con un epiteto a una delle figure di Medea ritratte nelle stampe del dramma di Vos (e presente anche in Tavola 73), ma all'incisione su rame di Epifanio d'Alfiano che è presente nelle prime due versioni di Tavola 73 del Mnemosyne Atlas, ma assente nell'ultima.

L'immagine scoperta da Warburg e contenuta in *I costumi teatrali per gli Intermezzi del 1589* (Warburg [1895] 2004) rappresenta l'allestimento scenico del IV Intermezzo de *La pellegrina* in cui la Maga sorvola l'Inferno, ambientazione di questo Intermezzo, proprio su un carro trainato da draghi. Al centro della scena si vede Lucifero, le cui fattezze e gestualità seguono la descrizione che ne fa Dante nel XXXIV Canto dell'Inferno (vedi Malvezzi 1903, 49). Il carro della Maga migra e giunge nell'opera di Vos in cui viene anche mantenuto il dettaglio dello spargimento di sangue dei fanciulli ma il drammaturgo non si impegna nell'operazione di trasformazione e riattivazione dell'Antico nel proprio contesto storico e geografico. Pertanto, non essendoci alcun differenziale di energia, quanto rimane del carro è, secondo Warburg, la sua funzione più rozza: l'effetto scenico serve ad assecondare e ad appagare i gusti del pubblico meravigliandolo con la scenografia pirotecnica (Warburg [1926] 2007, 606).

Polo III | Giulio Civile

Il *Giuramento di Giulio Civile* è il dipinto monumentale realizzato da Rembrandt e gli allievi sulla rivolta batava, secondo il racconto di Tacito (Tacito, IV, 14-15). L'opera era stata



a sinistra: Antonio Tempesta, *Giuramento di Giulio Civile*, incisione (16 x 7 x 21 cm) quarta illustrazione dalla serie *La guerra dei romani contro i Batavi* [presente in Mnemosyne Atlas, Tavola 72].
al centro: Otto van Veen, *Giuramento di Giulio Civile*, olio su tavola (38 x 52 cm), 1600-1613, Amsterdam, Rijksmuseum [presente in Mnemosyne Atlas, Tavola 72].
a destra: Goevert Flinck e Jürgen Ovens, *Giuramento di Giulio Civile,* olio su tela, 1659-1662; il dipinto che ha sostituito la versione di Rembrandt [lo schizzo di Mary Hertz della riproduzione fotografica dell'opera è presente in Mnemosyne Atlas, Tavola 72].

commissionata dai borgomastri per esaltare, attraverso il parallelismo con la rivolta antica, la recente guerra di liberazione dell'Olanda contro la Spagna, come decorazione della galleria perimetrale della *Burgerzaal* del Municipio di Amsterdam. L'opera rimase nella collocazione a cui era destinata per circa due anni prima di essere rimossa, ridotta nelle sue dimensioni dallo stesso Rembrandt (da 546 x 538 cm a 196 x 309 cm), e rivenduta all'asta (Pinotti 2007, 498-499). Non si sa con certezza quale sia stata la causa della rimozione, e della riconsegna all'autore, del dipinto: sino al momento della scoperta alla fine del XIX secolo del quadro (tagliato) di Rembrandt, che dal XVIII secolo si trova a Stoccolma, gli studiosi hanno proposto diverse ipotesi riassunte da Pinotti nell'articolo *La sfida del batavo monocolo* (Pinotti 2005, 499): tra queste, l'analisi di Henri van de Waal riprende quella di Warburg e si sofferma sulla differenza rispetto agli altri dipinti del ciclo della rivolta batava concepiti per il Municipio. Come era stato stabilito dalla committenza, Rembrant e gli allievi, incaricati del lavoro dopo la morte di Goevert Flinck (pittore che avrebbe dovuto realizzare l'intero ciclo prima dell'improvvisa scomparsa), prendono a modello le incisioni di Tempesta con lo stesso soggetto raccolte nel volume *Batavorum cum Romanis bellum* pubblicato da Otto van Veen (de Waal 1952, 217); incisioni che risultano essere eleganti e smorzate di quella tensione patetica che Tacito riproduce in scrittura raccontando gli episodi della guerra di liberazione batava. Al contrario Rembrandt, sebbene conoscesse le incisioni di Tempesta delle quali, stando a Warburg, possedeva almeno duecento riproduzioni, tuttavia non le utilizza e attinge direttamente dalla fonte tacitiana che viene restituita in immagine con spietata oggettività: il giuramento con la stretta di mano, in Tempesta, o con la sinistra al petto e la destra levata, in van Veen – entrambe gestualità classicamente romane – viene invece siglato nella versione di Rembrandt col rito barbaro dell'incrocio delle spade.

Sebbene sia Tacito il primo a fornire la più antica testimonianza del rituale dell'incrocio delle spade nell'episodio del giuramento di Giulio Civile, il tema era già riemerso nell'immaginario nordico ben prima di essere ripreso da Rembrandt tra 1661 e il 1662 (gli anni in cui lavora nel cantiere del Municipio di Amsterdam). L'esempio che Warburg cita nella conferenza del 1926 è la V scena del I atto dell'*Amleto* (1600-1602 circa); si tratta del momento in cui Amleto esorta gli amici Orazio e Marcello a giurare una seconda volta "sulla spada" per poter avere assoluta certezza che l'incontro con lo spettro del padre rimarrà segreto.

> AMLETO | Non divulgate mai ciò che avete visto stanotte.
> ORAZIO e MARCELLO | Mio signore, non lo faremo.
> AMLETO | Ebbene, giuratelo.
> ORAZIO | In fede, signore, io non lo farò.
> MARCELLO | E neanch'io, mio signore, in fede.
> AMLETO | Sulla mia spada.
> MARCELLO | Abbiamo già giurato, mio signore.
> AMLETO | Sì, ma ora sulla mia spada. Lo Spettro grida da sotto il palcoscenico
> SPETTRO | Giurate!
> [...]
> ORAZIO | Formulate il giuramento, signore.
> AMLETO | Giurate sulla mia spada di non parlare mai di quanto avete visto
> (William Shakespeare, *Amleto* I.5; traduzione di Franco Marenco).

Le parole di Amleto rivelano il profondo valore che veniva riconosciuto al rito del giuramento sulla spada. La stessa scena appare anche in uno dei *tableaux vivant*s allestiti in Piazza Dam nel maggio del 1609 per festeggiare la Tregua dei dodici anni. Per i *tableaux*, che mettevano in scena la storia di Tarquinio e Lucrezia, il poeta nazionale Pieter Corneliszoon Hooft scrisse le didascalie e Claes Jansz Visscher ie riprodusse in incisione (e così si trovano riprodotte in Tavola 71). Un altro caso è attestato nel 1650, quando il drammaturgo olandese Jan Bara pubblica una tragedia dal titolo *Herstelde Vorst* che è ricalcata sull'*Amleto* di Shakespeare e ne riprende ancora una volta la scena (citata da Warburg per esteso sia nella conferenza del maggio 1926 che nella lettera a Neumann del gennaio 1927):

> LODOW | Voglio rovesciare le vostre parole Rasimo, dobbiamo giurare in questo luogo fedeltà nei pericoli, nelle avversità pazienza per la gioia della nostra signora Metelle, alla quale ulula quel cane infernale.
> LAMID | Noi tutti spaccheremo la testa di colui grazie al quale vostra sorella e tutti noi siamo stati espulsi.
> LODOW | Sguainate la vostra spada
> RASIM | Iniziate il giuramento come sollievo [per Metelle] per le sue miserie, come vendetta per la vostra sofferenza
> LODOW |Giuro che colpirò la disgraziata testa di quel tiranno che mi mise al mondo dalle sue maledette reni, come spegnimento della mia vendetta, come consolazione per il mio principe se dovessi diventare spergiuro, il fulmine acciacchi il mio petto
> RASIM | Giuro che stritolerò l'infero muso di quel cane della Stige che seccherò dal tronco le ra-

> dici più feconde, per redenzione di Metelle; se dovessi venir meno a queste parole il principe del Cielo mi trafigga con il fulmine.

Rembrandt risale alla fonte antica, ovvero a Tacito, ma non poteva ignorare questi riferimenti teatrali a lui cronologicamente prossimi: in effetti la sua versione pittorica rispetto alle versioni di Flinck e Ovens è la prova che l'artista ha un occhio alla fonte, ma è anche consapevole dell'importanza del rituale arcaico nell'immaginario teatrale contemporaneo.

Da notare inoltre che nella sua versione del *Giuramento,* Rembrandt riveste i commensali con abiti burgundi che sostituiscono gli abiti di foggia romana scelti originariamente da Flinck e Ovens, che ancora si trova nel Municipio. Inoltre Rembrandt rappresenta Giulio Civile mostrandolo frontalmente, con l'orbita vuota ben in vista, dettaglio che invece viene nascosto in van Veen e Tempesta rendendo il volto di profilo. Nella lettera a Neumann, Warburg nota che quanto Rembrandt riprende dall'incisione di Tempesta è il gruppo di fronte al tavolo rivolto di spalle, che viene sfruttato dal maestro per rafforzare la frontalità dei commensali restituendo con maggior impatto il loro tumulto interiore e trasformando quello che Warburg descrive ironicamente come un "pic-nic notturno nel bosco" – dove sono radunate personalità di rango ben vestite (in van Veen e Tempesta) – in una comunione di vendicatori di sangue (Warburg [1927] 2005, 527). Si evince dunque che Rembrandt dimostra di essere l'unico tra gli artisti del suo tempo interpellati per il ciclo del Municipio ad aver letto e affrontato uno studio puntuale della fonte storica. È proprio questa oggettività che fa sì che la fase stanca dello "svuotato pathos anticheggiante" sia definitivamente superata e così si apra la fase della riattivazione dell'Antico. Rembrandt rinuncia a qualsivoglia allegoria ed elemento decorativo, e addensa la composizione: con lo studio approfondito della fonte e delle sue tensioni incalzanti, sul piano dello svolgimento, quali il rumore, l'eccitazione e il dinamismo generale, che vengono concentrate in un'atmosfera di silenzio, di gesti muti che racchiudono "un mondo di infinita e timida interiorità" (Neumann 1918, 57).

Rembrandt non si limita a rappresentare alla lettera le parole di Tacito, ma emerge nello stile del dipinto l'influenza di uno degli oggetti di studio dell'artista: l'*Ultima cena* di Leonardo da Vinci, che conosce per mezzo dell'incisione di Giovanni Briago (l'opera e l'incisione sono presenti in Tavola 72).

Rispetto alle altre versioni dello stesso tema, il *Giuramento* di Rembrandt è ambientato in un interno, e in questo svia rispetto al racconto di Tacito, e la scena è presentata frontalmente, con lo sguardo di Giulio Civile rivolto direttamente allo spettatore. Inoltre, l'intero gruppo di commensali viene disposto affinché sostenga la centralità dislocata di Civile: a differenza di Leonardo che presenta il desco perfettamente frontale e Cristo al centro, Rembrandt inclina quasi impercettibilmente il taglio dell'immagine e sposta il soggetto principale un po' verso sinistra, alterando dunque la coincidenza tra la centralità geometrica della tela con la centralità compositiva. L'energia che passa attraverso le posture dei commensali e i loro sguardi magneticamente attratti dalla figura del condottiero viene concentrata e restituita allo spettatore dal solo occhio di Giulio Civile, rivolto verso l'esterno a colpire chi è fuori dalla rappresenta-



a sinistra: Claes Jansz Visscher, *Bruto giura con i suoi compagni vendetta contro il figlio del re per il disonore di Lucrezia*, t*ableau vivant* messo in scena in Piazza Dam in occasione dei festggiamenti per la Tregua dei Dodici anni, Incisione, 1609 [presente in Mnemosyne Atlas, Tavola 71].
al centro: Rembrandt, *Giuramento di Giulio Civile*, olio su tela (196 x 309 cm), 1661-1662, Stockholm, Nationalmuseum. [presente in Mnemosyne Atlas,Tavola 72].
a destra: Leonardo da Vinci, *Ultima cena,* affresco (460 x 880 cm.), 1495-1498. Milano, S. Maria delle Grazie. [presente in Mnemosyne Atlas, Tavola 72]

zione: da quell'unico punto sensibile tutto il potere convogliato dalle mani e dalle spade viene riversato al di fuori del quadro. È per questa ragione che la figura di Giulio Civile, pur essendo lontana dalla linea centrale geometrica del quadro, rimane il pilastro che sostiene concettualmente e strutturalmente la composizione.

Oltre alla ripresa formale del cenacolo di Leonardo, negli appunti Warburg si riferisce a James G. Frazer rispetto alla dimensione arcaica del valore della comunione del pasto, momento che Rembrandt riattiva facendo emergere la dimensione liturgica propria dell'atto del mangiare, mettendolo in polarità con l'istituzione del sacramento dell'Eucarestia rappresentato da Leonardo:

> È questa l'idea che nella società primitiva rende sacro il legame prodotto dal mangiare in comune: partecipando dello stesso cibo due uomini si danno per così dire un pegno della loro buona condotta: ciascuno garantisce all'altro che non tremerà alcun insidia a suo danno poiché, essendo fisicamente unito a lui per il cibo comune che han nello stomaco, qualunque danno gli faccia il suo compagno ricadrebbe il suo proprio capo con la stessa forza precisa con cui cadrebbe sulla testa della sua vittima (Frazer [1890, 1922] 1973, 316).

Si rende manifesta così, in tutta la sua potenza liturgica la violenza dell'atto politico di una rivoluzione per la liberazione di un popolo in procinto di compiersi, che viene espressa non con movimenti adeguati a quella energia, ma in modo trattenuto e sospeso, con espressioni contratte e concentrate: il moto interiore è già violenza in atto. Ecco perché il Giulio Civile si pone su una soglia che lo rende un polo energeticamente attivo, capace di riattivare e reinventare l'energia dell'Antico in cui la visione della memoria del passato predomina, anche in forma di rappresentazione drammatica:

> Il Giulio Civile di Rembrandt simboleggia un momento in cui né la narrazione storico-antica del proprio passato – che si era conservata grazie alla memoria nella parola e nell'immagine –, né la rappresentazione drammatica e immediatamente viva nei *tableaux vivant*s o nelle opere teatrali

potevano indurre il genio [Rembrandt] a romanizzare l'eloquenza o condurlo a una posa teatrale (Warburg [1926] 2007, 627).

L'opera di Rembrandt come teatro dell'azione sospesa

Nella prospettiva della riattivazione energetica dell'Antico, le feste e il teatro, nel loro essere tramite tra vita e arte, consentono la migrazione delle formule patetiche nel contesto del Barocco olandese: Rembrandt sa intercettare la potenzialità di nuovi elementi ispirati all'Antico, sa farla esplodere nella misura di una drammaturgia dell'attesa che ha luogo nel teatro della coscienza: nella *Medea* e nel *Giulio Civile* l'artista coglie, come aveva già fatto Shakespeare nel suo *Amleto* "la sofferenza della coscienza di chi è condannato a un comportamento tragico" (Warburg [1926] 2007, 629). Rembrandt infatti si sofferma non sull'atto ma sul riflesso dell'atto nel personaggio tragico e sulla loro "coscienza pencolante tra un movimento riflesso e un comportamento riflessivo" (Warburg [1926] 2007, 627). Si tratta di una finezza concettuale e psicologica che rischia di perdere nella gara con le manifestazioni di eccesso dei "produttori dell'apprezzamento trionfale" in cui il pathos non è mai sofferenza della coscienza ma strepito espressivo, ma proprio per questo generalmente più apprezzato nell'immediato dal pubblico.

Nell'esempio emblematico del *Giuramento di Giulio Civile* forze scaturite da poli energeticamente opposti caricano energeticamente l'opera: è in questo punto che il mito ovidiano – nella forma della forza dinamica di Proserpina e in quella statica di Medea – e il racconto storico di Tacito si incontrano assieme al rituale nordico del giuramento delle spade, già riemerso nel teatro; a questi elementi Rembrandt applica una composizione formale dedotta da Leonardo – il tema cristiano dell'Ultima cena. Tuttavia, il legame tra l'*Ultima cena* e il *Giuramento* va oltre l'aspetto puramente formale.

È per lo scontro misurato di questi elementi che "nel caso di Giulio Civile è possibile dimostrare l'evento sorprendente di una trasformazione [*Umformung*, sottolineato nell'originale] organicamente riuscita del patrimonio dell'Antico" (Warburg [1927] 2005, 527). Nel suo saggio *Rembrandt, l'Antico e la rappresentazione del patto sociale*, fondamentale per i temi e gli spunti ermeneutici di questo lavoro, Ghelardi argomenta come Warburg "muovendo da Rembrandt, aveva dunque inteso indicare il processo attraverso il quale il mondo moderno aveva finito per secolarizzare l'eredità delle antiche potenze pagane" (Ghelardi 2022, 200). In questo frangente la riattivazione dell'Antico è giocata sulla differenza che il gesto produce nel suo contraddirsi sul nascere, nella sua contrazione, così stretta e tesa che se ne percepisce l'effetto senza che se ne possa cogliere all'istante la causa. Distillata a una dose di contrazione altrimenti impossibile, l'azione è sospesa nel ritardo del gesto: "L'intervallo eternamente mobile tra impulso e azione [*Antirieb und Handlung*]; sta a noi decidere quanto possiamo dilatare, con l'aiuto di Mnemosyne, questo intervallo della respirazione" (Warburg [1926] 2007, 632).

Appendice I

L'antico italiano nell'epoca di Rembrandt (appunti per la conferenza tenuta il 29 maggio 1926 presso la Biblioteca Warburg di Amburgo)

Aby Warburg, traduzione di Maurizio Ghelardi, edizione Aragno, Torino 2007.

Signore e Signori, qualsiasi scienziato che si accinge ad affrontare un problema storico-culturale legge sull'ingresso della sua officina le parole di Goethe: "Quel che chiamate spirito dei tempi / è in sostanza lo spirito degli uomini /nei quali i tempi si rispecchiano". La verità annientatrice di questa sentenza è stata percepita in seguito in tutta la sua veemenza da coloro che hanno cercato di risolvere tale questione. Se, malgrado tutto, questa sera ho l'intenzione di sostenere una revisione parziale di questa sentenza è perché sono spinto dalla consapevolezza che non tutto è stato provato finora dal punto di vista metodologico al fine di fissare lo spirito dei tempi a partire dalle voci della propria epoca. Finché le sporadiche concordanze tra parola e immagine non si annodano in un ordine sistematico di corpi lucenti e finché, ad esempio, le connessioni di tipo naturale e formale tra arte figurativa e dramma non sono riconosciute affatto nel loro reciproco legame, anzi non sono considerate assieme, occorre concedere all'incriminato storicismo il diritto di tentare di esibire nell'immagine lo spirito dei tempi a partire dalla voce e dalla forma dello spirito dell'epoca. Ma così facendo ci escludiamo dall'ambito della connessione tra parola, azione e immagine, dato che finiamo per essere noi la fonte dell'errore più grande. Inoltre, lo spirito dei tempi si svela anche attraverso quella strada indiretta e poco frequentata che consiste nel cercare di osservarlo come un principio selettivo consapevole o inconsapevolepresente nell'artista quando tratta il patrimonio ereditario antico conservato grazie alla memoria. L'Antichità pagana, così come ci è pervenuta in parole e immagini, nella forma manoscritta o artistica, è servita e serve tuttora alla cultura europea, a partire dalla decadenza dell'Antichità, come fondamento della sua civilizzazione universale. La peculiare costituzione mentale nazionale europea trova infatti anzitutto la sua ragione nel confronto con il patrimonio ereditario antico, sicché quest'ultimo costituisce per noi una costante obiettiva che nello specchio delle diverse epoche, benché esse credessero di essere del tutto oggettive, tradisce l'atto soggettivo, attraverso cui possiamo leggere, in base ad una considerazione psicologicamente comparata, la tendenza alla selezione o al mutamento del tempo in quanto funzione sovrapersonale di uno sviluppo intimamente connesso e in parte condizionato sociologicamente. Questo duplice metodo di fornire testimonianze mediate e immediate a proposito del legame con l'Antico deve essere applicato questa sera, in un

modo certamente inadeguato, ma che comunque deve essere presentato, all'epoca di Rembrandt. Quali elementi della eredità antica interessavano l'epoca di Rembrandt in modo così forte da introdursi nella creazione artistica in quanto forza costitutrice dello stile? Cercheremo di comprendere attraverso alcuni esempi e in modo chiaro il confronto decisivo con l'Antichità pagana a partire dal mito, dalla storiografia e dal dramma. Naturalmente per dimostrare ciò nel corso di una breve serata possiamo addurre solo alcune prove. Cercheremo di illustrare attraverso tre esempi il Rinascimento dell'universo immaginario pagano, così come si affaccia nel XVII secolo:

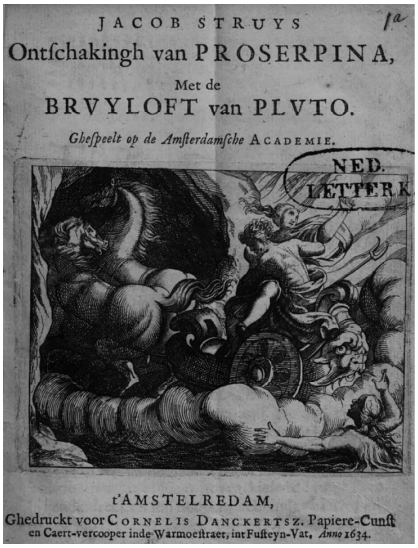
1) come si presenta la figura di Proserpina a partire dal mito?
2) come si esprime nella storia antica l'influenza di Tacito?
3) come emerge dalla tragedia greca Medea di fronte ai nostri occhi?

Prima di analizzare le opere d'arte elencheremo brevemente le personalità, vale a dire i dotti, i poeti e i committenti che ci offrono con la loro parola, a condizione che la sappiamo richiedere in modo abbastanza pressante, il patrimonio ereditario figurativo dell'Antico. Inoltre, dobbiamo coinvolgere, in quanto anello di congiunzione significativo dal punto di vista della storia dello sviluppo, un genere artistico che di solito, visto che non appartiene all'arte più eccelsa, non è rispettato a sufficienza. Si tratta dell'art officiel, vale a dire dell'arte per i solenni ricevimenti pubblici, per i quali nelle Fiandre e in Olanda fin dalla notte dei tempi l'aspetto costruttivo utilizza per l'architettura trionfale una immagine allegorica ingegnosa, rappresentata talvolta da persone viventi, come decorazione più eloquente di una città in festa. In tal modo, indipendentemente dal modello antico diretto, per l'epoca di Rembrandt dobbiamo tener conto dei dotti, così come degli artisti, in quanto mediatori del tempo delle concezioni anticheggianti. Non siamo giunti a queste personalità grazie ad una ricerca, ma – e ciò parla a favore del metodo che abbiamo utilizzato – esse si presentano di per sé nell'ambito concreto e delimitato della storia dell'arte. Tra i dotti e poeti ricordo anzitutto *Pieter Cornelis Hooft* (1581-1647) traduttore di Tacito, poeta drammatico olandese che, navigato uomo di Stato, costituì nel suo castello a Muiden un centro di spiriti eminenti. Ugualmente importante nel suo ambito fu *Joost van Vondel*, musa ispiratrice e personalità di spicco della poesia olandese (1584-1679). Inoltre, anche se a maggior distanza, segue colui che risvegliò il dramma olandese, vale a dire Samuel Coster (1579-1665), mentre, come si vede nella sua opera, il dotto *Caspar van Baerle* (Barlaeus) (1584-1648) fu per Rembrandt di grande importanza. Ad altri poeti drammatici del tempo come Gerard *Brandt* e *Jan Bara* rivolgeremo la nostra attenzione al momento opportuno. Tra gli artisti olandesi di questo periodo ricordiamo solo le date di Rembrandt (1606-1669), Moeyaert (1600-1655), Lievens (1604-1674), Jurgen Ovens, l'allievo dello Holstein di Rembrandt, nato nel 1623 a Tönningen e morto nel 1678 a Friedrichstadt, Goevert Flink (nato a Cleve nel 1615 e morto ad Amsterdam nel 1660), così come Vaenius (1558-1626). Il fiorentino Antonio Tempesta (1555-1630) richiede una premessa più precisa, poiché egli, in quanto illustratore di Ovidio e Tacito, conduce di persona ai poeti eminenti, vale a dire all'opera di Vondel e Hooft e alla traduzione di Tacito. Tempesta fu uno dei virtuosi prodotti della fertilità italiana, inviati dall'Italia in tutta Europa durante il XVI secolo.

Egli faceva parte dei maestri di ballo italiani che insegnavano il comportamento monumentale e l'eleganza gestuale, e produsse con facilità una straordinaria quantità di opere monumentali e di piccole incisioni in rame. La sua opera abbraccia più di mille incisioni su rame che comprendono l'intero ambito della vita umana, mondana e religiosa. Tempesta illustrò la Bibbia e la vita dei Martiri con la stessa abilità con cui celebrò le grandi e piccole gesta degli eroi antichi nella saga e nella storia, eseguì inoltre piante di città. Neppure dobbiamo dimenticare le numerose incisioni di animali, in particolare di cavalli, che, a dispetto del realismo, non celano mai la loro provenienza dai cavalli romani dei trionfi. Inoltre, siccome era un carattere retto e amabile, divenne per i Paesi Bassi un amico pernicioso, poiché il suo elegante modo di esprimersi finì per introdurre in modo indolore in queste terre la maniera anticheggiante. Per quanto concerne le nostre ricerche ci interessa discutere qui Tempesta in quanto illustratore di Ovidio e di Tacito. In tale ambito si mostrano i limiti del suo talento. Difatti, mentre la sua rapida maniera calligrafica è sufficiente per la loquacità vivace e avventurosa di Ovidio, egli si rivela un direttore teatrale inadeguato quando vuole raffigurare la trattenuta tensione della lotta di liberazione dei Romani e dei Batavi. Il nostro compito sarà quello di mostrare la doppia radice di questa pateticità antico-pagana del mito o della storia, così come essa fu ampliata in quanto forza immediatamente determinante (e funesta) per la costituzione dello stile e per lo sviluppo del gusto, grazie soprattutto all'Italia antica e di quel tempo. Rembrandt si è occupato a fondo dell'Italia e del patrimonio antico, fatto questo su cui esiste un'intera letteratura. Che sotto questo aspetto si debba anzitutto tener conto di Antonio Tempesta è cosa già rivelata dagli studi precedenti. Il fatto che Rembrandt possedesse 200 sue incisioni, e che avesse affrescato per un commerciante una intera stanza con scene tratte da Ovidio, ci offre l'appiglio formale per accostare i due artisti.

Come illustrazione per Ovidio, Tempesta ha raffigurato anche il Ratto di Proserpina [Fig. 1]. Con un possente salto al galoppo, Plutone guida due cavalli. Proserpina gesticola. Plutone la tiene tra le braccia su un cocchio simile ad una nave che termina in un ghigno mostruoso mentre si dirige verso una oscura voragine. Davanti alla caverna la ninfa Cíane afflitta emerge dall'acqua nella quale sarà poi trasformata.

Questa illustrazione [Fig. 2], una copia di Tempesta, fu aggiunta ad una specie di opera in musica di Struys – *Ontschakingh van Proserpina* – che fu messa in scena nel 1634. Non si tratta in alcun modo della vera e propria scenografia, ma di una semplice copia. Occorre chiedersi se l'antica scenografia italiana abbia ancora, seppur alla lontana, una influenza.





1 | Antonio Tempesta, *Ratto di Proserpina,* incisione (10,2x11,6 cm.), 1606 [presente, specchiata, in Mnemosyne Atlas, Tavola 70].
2 | Antonio Tempesta, *Ratto di Proserpina*, incisione (18,3x14 cm), 1634 in Jacob Struys, *Ontschakingh van Proserpina*, Amsterdam : Cornelis Danckertsz, 1634, frontespizio [presente in Mnemosyne Atlas, Tavola 70].



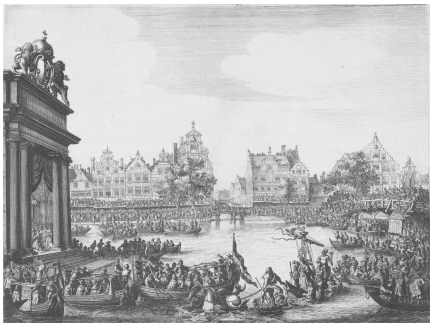
3 | Jacopo del Sellaio, Orfeo ed Euridice, pittura su cassone, 1471, Kiev, Khanenko Museum [presente in Mnemosyne Atlas, Tavola 5 e Tavola 41]

Se guardiamo il cassone con il *Ratto di Euridice* di Jacopo del Sellaio [Fig. 3], la cui esecuzione si collega alla messa in scena nel 1472 [1480] dell'Orfeo italiano di Poliziano, non si può certo negare che la tenebrosa caverna è un pronipote della costruzione in cartone che sul cassone rappresenta l'ingresso agli Inferi sui quali regna Plutone. Il parallelismo tra la creazione per le feste e la tramandata pateticità antica si mostra in Struys ancora in un altro modo.

Una illustrazione per l'inizio dell'atto in cui Plutone atterra ci mostra il re degli Inferi che guida i cavalli marini verso la riva [Fig. 4] sulla quale attendono in atteggiamento ostile Venere e Amore, scena che, in relazione a Tempesta, è antichissima parte delle peculiari feste medicee fiorentine. In tal modo Plutone viaggiava veramente sull'acqua.

Andando indietro col tempo osserviamo, su un arazzo chepresenta una celebre festa con allegoria sull'acqua che fu data dalla regina Caterina de' Medici in onore dell'ambasciatore spagnolo, Plutone che corre sul mare [Fig. 5]. Ulteriori mostri acquatici sono addomesticati come se ad essi fosse stata impartita una educazione cortese, che si esprime perfino in canti. Si tratta di feste che anche in seguito saranno celebrate in Kennilworth e Alwathan, il cui ricordo riecheggia nel Sogno di una notte di mezza estate ove Oberon chiede a Puck: "[Mio caro



4 | *Plutone, Venere e Amore*, incisione (18,3 x 14 cm), 1634 di Antonio Tempesta da: Jacob Struys, *Ontschakingh van Proserpina, met de met de Brugloft van Pluto. Ghespeelt op de Amsterdamsche*, Amsterdam 1634, A [presente in Mnemosyne Atlas, Tavola 70].
5 | *Festa sull'acqua,* sesto di otto del ciclo delle *Feste dei Valois* della Manifattura di Bruxelles dai disegni di Antoine Caron rappresentante festeggiamenti in occasione dell'incontro tra le corti francese e spagnola a Bayonne nel 1565, 1580 ca., Firenze, Galleria degli Uffizi.
6 | Salomon Savery (da Simon Jacobsz de Vlieger), *Le solennità per l'accoglienza a Maria Medici in Amsterdam: arco di trionfo sull'isola dell'Amstel*, Incisione, 1639 [presente in Mnemosyne Atlas, Tavola 60].

Puck, vieni qui. Ti ricordi che, seduto su una scogliera, ascoltavo una sirena che sul dorso di un delfino mandava voci sì dolci e armoniose che il mare villano a quel canto si fece cortese ...]".

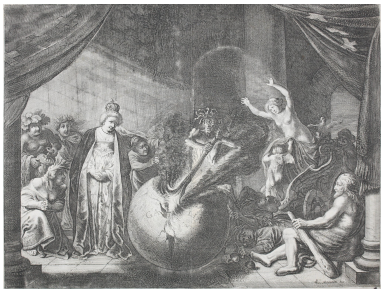
Per fare un parallelo con le feste olandesi non dobbiamo assolutamente dimenticare il relativo contesto. Come si scorge in Struys o sull'arazzo di Bayonne, anche qui Nettuno nuota nell'Amstel per salutare in forma allegorica Maria de' Medici, quando ella fece visita ad Amsterdam in quanto esule regina di Francia. Possiamo vedere ciò in una illustrazione della grande opera di Baerle di cui vi mostro una pagina [Fig. 6].



7 | Claes Cornelisz Moeyaert, *Ratto di Proserpina*, olio su tavola (41,2 x 67,5 cm), 1644 ca., collocazione sconosciuta [presente in Mnemosyne Atlas, Tavola 70].

Osservando adesso il *Ratto di Proserpina* di Moeyaert [Fig. 7] ci attende una ulteriore sorprendente incursione nella potenza della tradizione, anche se da tutt'altro punto di vista. Da un lato non v'è dubbio che proprio da Tempesta siano tratti questi cavalli degli Inferi al galoppo con il loro eroico temperamento. Ma l'intera composizione rimanda in realtà a un sarcofago antico con Proserpina che Moeyaert ha utilizzato come fonte di motivi per decorare la scena tragica. Riguardo alle conoscenze archeologiche di Moeyaert avremo occasione più avanti di portare ulteriori prove. Le sue raffigurazioni di Proserpina sono in sostanza semplici varianti della ragazza che sull'antico sarcofago cerca inutilmente di arrivare in aiuto della sua compagna. Perfino il salto al galoppo dei cavalli è anticheggiante, così come i gesti di Proserpina che cerca di liberarsi dalle braccia di Plutone. La

peculiare forza di Moeyaert si fa notare non solo nel paesaggio, ma perfino nel modo in cui è rappresentato il tentativo di soccorso di una delle compagne, che cerca di tener ferma con la sua veste la rapita con un gesto diretto che è batavo e certamente non anticheggiante. Perfino i grossi raggi del cocchio recano una impronta di una irreale veridicità.



8 | Peter Nolpe, *Allegoria sulla discordia in Francia*, incisione, 1638.

Oltre a ciò, se prestiamo attenzione ad una delle allegorie che l'artista creò nel 1638 per l'arrivo di Maria [Fig. 8], si vede in fondo un cocchio, dove sta in piedi una Venere nuda e visibilmente disperata, e pure nella forma del cocchio stesso un tipo di architettura che somiglia ad un vano tentativo di idealizzare un carro a due ruote per una decorazione di festa. Il collega Henkel di Amsterdam mi ha fatto notare che l'*Andromeda* di Rembrandt ha influenzato la forma della donna nuda. È probabile. Dobbiamo infatti tener conto di una reciproca fecondazione, da noi totalmente dimenticata, tra una vita modellat dalle feste e l'arte figurativa. Dipende dalla forza della personalità artistica, che crea dal substrato delle forme che ci sono state tramandate.



9 | Rembrandt, *Ratto di Proserpina*, olio su tavola (84,8 x 79,7 cm), 1630 ca., Berlin, Staatliche Museen, dettaglio [presente in Mnemosyne Atlas, Tavola 70].

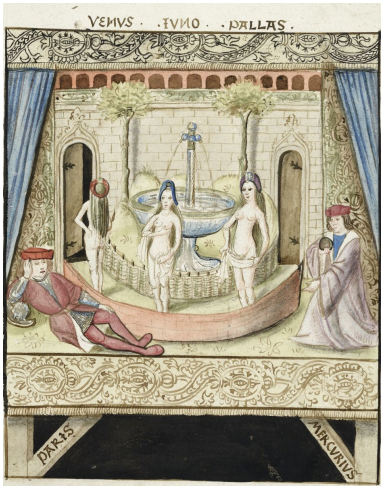
Se rivolgiamo poi la nostra attenzione a Rembrandt [Fig. 9], troviamo tre differenze nella concezione del mito che mostrano l'artista in procinto di liberarsi dal triste linguaggio affettato dei sarcofagi, senza che il contenuto mitologico smarrisca in forza poetica. Il cocchio si lancia verso gli Inferi. Proserpina non vuole sapere della generale gesticolazione del lamento, e afferra Plutone in modo risoluto alla faccia. Alla veste di lei si attaccano le sue compagne che sembrano emergere dall'acqua con i loro corpi nascosti dalla vegetazione. Il carro di Rembrandt deriva senz'altro dalla stessa fucina di quello di Tempesta, con l'unica differenza che il ghigno si è trasformato in una maschera di leone. Tuttavia, la cosa più convincente sono i cavalli che non sono più disposti a fare eroicamente il civettuolo salto al galoppo per cui ogni capello della criniera appare un dux: essi si lanciano nel baratro degli Inferi. È rilevante che Rembrandt si avvicini proprio in questo motivo più *ad Ovidio* che in qualsiasi altra rappresentazione, poiché il poeta fa piantare al furioso principe degli Inferi il suo scettro quando la terra non apre abbastanza velocemente il suo crepaccio, e solo a questo punto si apre l'abisso che divora il tiro. Tutte le frasi retoriche sentimentali sono spazzate via: soffia quell'aria inquietante dell'Ade che fa tremolare fin dal risveglio la scultura e pittura del Rinascimento. La nuova oggettività di Rembrandt così come, provenendo dall'Italia del XV secolo, dominava i superlativi europei del linguaggio gestuale, conduce al superamento della formulazione di uno svuotato pathos

anticheggiante. Mi servo di un unico esempio che illustra con chiarezza l'influenza preponderante di un simile conio per i valori espressivi, affinché rispettiamo l'avversario contro il quale conduciamo la lotta per lo stile.

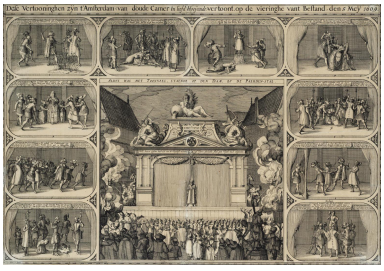


10 | Donatello, *Deposizione di Cristo*, pietra calcarea (138 x 188 cm) 1446-1453, Padova, Altare della Basilica del Santo. [presente in Mnemosyne Atlas, Tavola 42].

Solo dopo aver verificato su un rilievo come quello risalente alla scuola di Donatello [Fig. 10] che cosa abbia significato l'ingresso della formulazione di pathos antica dei sarcofagi per il conio dei valori espressivi europei, si acquisisce un criterio per valutare la tenacia della sopravvivenza dell'Antico nella gestualità sovraintensificata dell'espressione linguistica. I superlativi interdetti del lutto passionale, conseguenza della superiorità della loro esperienza orgiastico-cultuale, si rivelano perfino là dove nella disciplina cristiana dei secoli precedenti. Il corpo di Cristo, così come viene composto nella bara, somiglia fin nel dettaglio a un sarcofago con Meleagro, e perfino il rilievo sul sarcofago sembra essere una variante libera di un sarcofago con Proserpina. Qualsiasi studioso serio, che conosce anche gli altri esempi attestati dell'ingresso della formulazione di pathos antica del lamento funebre, deve rinunciare a parlar a questo proposito dell'aspetto meramente decorativo. Ricordiamo in tal senso solo due esempi principali: la stilizzazione tipica del lamento funebre sul rilievo di Verrocchio che rappresenta la morte di Francesco Tornabuoni era stata influenzata dal sarcofago con Alcesti, e anche il lamento per la morte di Francesco Sassetti, eseguito nella sua cappella mortuaria, si servì del linguaggio formale di un sarcofago con Meleagro. Non dobbiamo meravigliarci che l'eccitazione del linguaggio gestuale delle Metamorfosi di Ovidio riveli una affinità con il pathos degli antichi sarcofagi se teniamo conto, come ha chiarito una volta Reinhardt, che Ovidio e i sarcofagi trattano gli stessi temi, poiché sullo sfondo dei miti di trasformazione e di inseguimento del poeta latino si percepisce l'idea originaria della danza della morte, sotto il simbolo dell'eterno divenire e dileguarsi nel regno della natura che si sviluppa e perisce. Per giungere allo stile semplificato della efficacia monumentale corre in aiuto *dell'art officiel* olandese, anche se solo temporaneamente, l'antica tradizione dell'immagine vivente: nel *tableau vivant* dell'*echafaud*, una piccola vetrina aperta sul davanti grazie a poche figure che non erano adatte per finezze patetiche e che richiedevano invece una mobilità estrema, indipendentemente dal fatto che esse fossero rappresentate da esseri viventi o da figure modellate.



11 | *Il sogno di Paride, Mercurio*, *tableau vivant* per l'arrivo della principessa Giovanna la Pazza a Bruxelles nel 1496, disegno a penna acquarellato su carta, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett [presente in Mnemosyne Atlas, Tavola 55].



12 | Claes Jansz Visscher, Serie di *tableaux vivant* allestiti in Piazza Dam in occasione della Tregua dei Dodici anni il 5 maggio 1609, incisione, 1609. [presente in Mnemosyne Atlas, Tavola 71].

Le miniature di un manoscritto cartaceo, in possesso del Kupferstichkabinett di Berlino, illustrano una serie di *echafauds* che erano mostrati sulle piazze pubbliche come contenitori per i *tableaux vivants*: ad esempio quello di Bruxelles del 149[6] esposto per l'ingresso di Giovanna la Pazza [di Castiglia] [Fig. 11]. Sotto il sipario aperto si intravedono poche persone che indicano precisi rapporti. Si tratta di una illustrazione allegorica. Il prof. Hermann di Berlino nelle sue *Forschungen zur Theatergeschichte* ha apprezzato per primo il significato di queste precoci realtà nell'ambito delle feste. Le tre donne sedute sono definite come tres vergines, anche se la loro connessione dal punto di vista illustrativo resta oscura. Di contro si vede chiaramente come l'illustrazione della Bibbia si trasformi qui in corporeità fiamminga. Così, grazie a sei personaggi, è sostenuta la leggenda di Tobia, poiché ognuno di essi è mostrato in modo distinto. La verticalità domina per il semplice fatto che l'immagine deve per noi essere chiara da lontano senza che si verifichino delle sovrapposizioni essenziali.

Quando poi, dopo lunghe e accanite lotte, si giunse tra Spagna e Olanda alla *tregua del 1609*, questo evento fu celebrato sul Dam ad Amsterdam con *tableaux vivants.* Una incisione in rame di Visscher ci presenta lo stile della rappresentazione [Fig. 12]. La scena è delimitata da una sorta di portale con in alto un arco ribassato affiancato da due fini colonne. Sopra il cornicione due tritoni con il tridente in mano cavalcano su due cavalli marini che galoppano in modo veemente, mentre sulla sommità ornata da un baluardo riposa un dio fluviale. Grazie alle dieci incisioni di Visscher che circondano la scena riusciamo a capire quali tableaux erano stati raffigurati: le storie di Bruto, Tarquinio e Lucrezia erano state rappresentate in base al racconto di Livio, mentre i versi esplicativi erano stati creati dal famoso poeta nonché uomo di Stato Pieter Cornelis Hooft.

Tra i *tableaux vivants* intendiamo soffermarci in dettaglio solo sulla congiura dei figli di Bruto [Fig. 13]. Due cavalieri incrociano le loro spade e sembrano giurare con la lama, mentre sullo sfondo un altro uomo obbliga il cospiratore al giuramento. Dietro alla tenda si intravede un uomo che osserva la cospirazione.



13 | Claes Jansz Visscher, *Bruto giura con i suoi compagni vendetta contro il figlio del re per il disonore di Lucrezia Incisione*, 1609 [presente in Mnemosyne Atlas, Tavola 71]. Didascalia superiore: “Staet op gesla ht: de slaef Behuÿslert heÿmelÿck, / Dat Brutus Sons Terquün beloven toude Rÿck” [“Alzati, razza: lo schiavo sente di nascosto, / Che i figli di Bruto promettono a Tarquinio l’antico regno”].

Un foglio volante, che si è conservato dall’epoca di Maurizio di Orange e che si riferisce ad un fallito attentato del 1623, ci mostra una simile cospirazione. I congiurati giurano, posando le loro spade dalla lunga lama sul capo dei cospiratori. Sopra si scorge un rispettivo banchetto durante il quale sono tessuti questi intrighi degli arminiani. Grazie alle fiere annuali abbiamo testimonianza della sequenza di singole scene che raffiguravano fatti truculenti. Cfr. Knuttel 34.59. 1623 *Cospirazione degli arminiani contro Maurizio d’Orange* (fallita).

Una notizia riguardo alle celebrazioni in onore di Guglielmo d’Orange, finora non pubblicata nel contesto di questa rappresentazione, ci dà la chiave per spiegare la provenienza di questa cornice barocca ai *tableaux vivants*. Quando nel 1584, dopo la vittoria di Gröningen, fu festeggiato ad Amsterdam il principe Maurizio d’Orange, alla sua residenza lo attendeva un arco di trionfo, ove si scorgeva in cima Nettuno con i suoi tritoni e all’interno Giulio Civile con alcuni Romani sotto i suoi piedi che tentavano inutilmente di fuggire. Nella didascalia si leggevano i seguenti versi di Spieghel: “Giulio Civile scacciò la dura violenza dei Romani dai territori del Reno e dei Batavi. / O se i Paesi Bassi potessero riconquistare la libertà grazie all’eroe di Nassau!”. Dunque, già 68 anni prima dell’opera di Rembrandt, Giulio Civile era per l’Olanda un simbolo della sua arte nazionale celebrativa. Come si può dedurre dalla breve descrizione, non priva di retorica muscolare in quanto raffigurazione di una battaglia, Giulio Civile sembra dunque trattare i Romani che si contorcono sotto i suoi piedi come san Giorgio vittorioso sul drago, come san Michele, che ha abbattuto Lucifero, oppure come l’imperatore romano aveva fatto raffigurare sulle sue gigantesche colonne i vinti.



14 | Antonio Tempesta, *Roma e Batavia*, frontespizio del libro illustrato *Batavorum cum Romanis bellum* pubblicato da Otto van Veen nel 1612.

Sul frontespizio dei libri illustrati olandesi delle guerre dei Batavi [Fig. 14], la pace felicemente conseguita tra questi ultimi e Roma è simboleggiata dalle figure di due donne armate che si danno la mano. L'illustrazione è intrisa di un tratto di spensieratezza e di una mobilità drammatica che mostra come l'incisore non solo fosse capace di dar vita a dei rilievi di battaglie romane (p. 30), ma fosse abituato anche a riempire senza difficoltà ampie superfici con movimenti (benché non enormi) in grande stile. Se ci prefiggiamo di acquisire la giusta misura per cogliere le esigenze del gusto dei contemporanei per le decorazioni del Palazzo pubblico di Amsterdam, non dobbiamo dimenticare che nel 1612, vale a dire nei giorni della tregua durata dodici anni, l'accento non cadeva sull'idea della sollevazione, dato che essa era stata in certo qual modo appagata dal sentimento che la disputa era stata infine superata. Vedremo che nelle lunette destinate al palazzo pubblico, l'odierno Municipio di Amsterdam, la tendenza di Tempesta verso l'eleganza monumentale ebbe la meglio sulla oggettività interiormente disperata di Rembrandt.

Il Municipio di Amsterdam, vale a dire l'attuale Palazzo Reale, costruito da van Campen dal 1648 al 1655, è un edificio sontuoso secondo il gusto italiano con giganteschi spazi per le feste. *La* sala principale è circondata da una galleria che era aperta fino ai tempi di Luigi Napoleone, cosicché le immagini nelle lunette, poste negli angoli di questo ballatoio, erano illuminate adeguatamente, mentre oggi, dopo che Luigi Napoleone fece murare le aperture, queste figure non ricevono più nessuna illuminazione. In queste otto lunette eseguite secondo le incisioni di Tempesta sono raffigurate, seguendo Tempesta, le battaglie tra Batavi e Romani. Le lunette misurano 5 metri e mezzo in larghezza e più di 6 metri in altezza. In questi spazi furono appunto collocati i colossali dipinti. La vicenda delle lunette aveva attirato l'attenzione degli studiosi già prima della grande mostra tenuta ad Amsterdam, soprattutto grazie al libro di Carl Neumann *Aus der Werkstatt Rembrandts* che riassume le ricerche svolte fino allora fornendo nuovi risultati. Inoltre, grazie alla ricerca di Harry Schmidt, è stata stabilita e caratterizzata l'opera di Ovens. Ultimamente si sono aggiunti i saggi del dr. Bauch e del dott. Schneider. Per la prima volta disponiamo grazie allo studio di *Schmidt-Degener* (*Gids*) su Vondel e Rembrandt, di una chiara verifica circa la duplicità della evoluzione stilistica della cultura olandese del XVII secolo, che cercava di trovare per così dire il suo stile espressivo monumentale tra vivacità mimica romanizzante e tensione della natura fisiognomica olandese.

L'ispirazione del programma della decorazione del Palazzo pubblico di Amsterdam deve essere ricondotta a Vondel. Philipp von Zesen vide nel 1663 due opere con la congiura di Civile e con la sollevazione sugli scudi di [Brinnone]; il quadro di Rembrandt [Fig. 15] può essere stato collocato qui solo tra il 1660 e il 1662, poiché Philipp von Zesen scorse già la congiura eseguita da Ovens [Fig. 16]. Il primo contratto per l'esecuzione della serie di immagini delle lunette era stato dato a *Goevert Flinck*, che però morì nel 1660. Molto probabilmente i disegni di Jurgen Ovens, che noi conserviamo qui [Amburgo] alla Kunsthalle, vanno ricondotti agli schizzi di Goevert Flinck. Le lunette erano state dipinte in modo provvisorio in due giorni già una prima volta da Flinck, come arte di circostanza per accogliere Amalia von Solms e i suoi ospiti, tra i quali la consorte del principe del Brandeburgo e Giovanni Maurizio di Nassau. Lo stesso dicasi per la sequenza definitiva tratta da Tacito, che doveva essere rapidamente terminata per ricevere la vedova del principe Guglielmo II e suo figlio di otto anni.

Non vi è dubbio alcuno, e più avanti lo dimostrerò in modo dettagliato, che l'intero ciclo si basi sulle illustrazioni di Tempesta. Le scene tratte da Tacito, che nel 1612 erano state stampate in un libro illustrato dal tono patriottico, erano state incise da Tempesta, che aveva fatto ricorso come modello agli schizzi di Otto Vaenius, uno dei maestri di Rubens. Rivolgiamoci adesso a tre momenti della narrazione di Tacito riflessi nelle illustrazioni di Vaenius, Tempesta, Ovens e Lievens.



15 | Rembrandt, *Giuramento di Giulio Civile*, olio su tela (196 x 309 cm), 1661-1662, Stockholm, Nationalmuseum, dettaglio. [presente in Mnemosyne Atlas, Tavola 72].



16 | Goevert Flinck e Jürgen Ovens, *Giuramento di Giulio Civile*, olio su tela, 1659-1662; il dipinto che ha sostituito la versione di Rembrandt [lo schizzo di Mary Hertz della riproduzione fotografica dell'opera è presente in Mnemosyne Atlas, Tavola 72].



17 | Antonio Tempesta, *Claudio Civile arrestato e suo fratello Paolo decapitato*, incisione (16,5 x 21 cm) terza illustrazione dalla serie *La guerra dei Romani contro i Batavi*, incisione, 1611.

Nella incisione di Tempesta è drammaticamente raffigurato come in primo piano cada la testa di Paolo e come Giulio Civile sia condotto nella prigione romana [Fig. 17]. Sullo sfondo troneggia il legato. Questa illustrazione assume un significato particolare poiché fu essa ad indurre Vondel ad apprezzare in sommo grado l'arte di Tempesta, come spiega esplicitamente il poeta nella sua introduzione al dramma *Batavschen Gebroeders*. La sua introduzione costituì il modello e il motivo che rese possibile la sequenza delle immagini tratte da Tacito nel Palazzo pubblico di Amsterdam:

> Claudius Ciuilis et Iulius Batali, fratres, regia stirpe oriundi cohortes suorum ducentes falso rebellionis crimine apud Romanos deferuntur. Hinc Paulum Fonteius decollari praecipit, Civili vero catenae iniectae, quid deinde Romam captiuus mittitur.

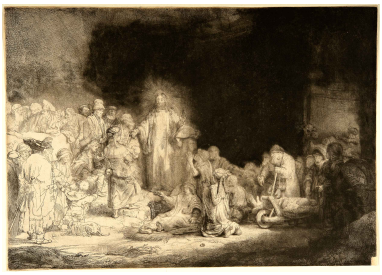
Senza la conoscenza dell'intero ciclo sarebbe difficile indovinare che ci troviamo di fronte al giuramento dei Batavi sotto la guida di Giulio Civile, l'uomo che, privo di un occhio, infiammò i suoi Batavi di notte nella foresta, riferendosi all'eroe per la libertà Annibale, anch'egli monocolo. [Fig. 18]



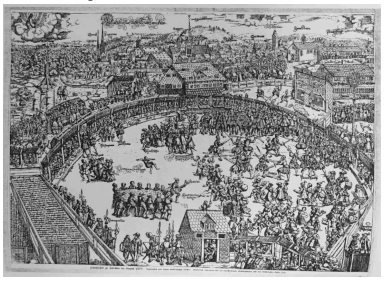
18 | Antonio Tempesta, *Giuramento di Giulio Civile*, incisione (16,7 x 21 cm) quarta illustrazione dalla serie *La guerra dei Romani contro i Batavi* [presente in Mnemosyne Atlas, Tavola 72].

> Civilis ontslaghem synde, noodt de principaelste van't Landt in't Schaker bosch,
> Verhaelt hoe dat sy niet meer als medeghesellen van e Romeynen, maer als
> slaven ghehouden werden, ende dad sy sterck ghenoegh waren om den Ro-
> meynem te wederstaen, waer toe hyse beweeght, ende neemste den eet af.
>
> Civilis carcere liberatus primores gentis in sacrum nemus ad epulas vocat; de injurijs Romanis conqueritur, se iam non ut socios, sed servorum loco, haberi docet, esse sibi quoque vires ijs resistendi. Qui magno cum assensu auditus patrijs execrationibus universos adegit.

[Fig. 19] Matteo, [XIX], 13-15: “Allora gli furono presentati fanciulli, che loro imponga le mani, e benedica: ma i discepoli li sgridavano. Or Gesù disse: ‘Lasciate i fanciulli, e non li impedite, venire a me: ché di tali è il regno de’ cieli’, e, imposte loro le mani, passò di quivi”. Matteo, IV, 24: “E n’andò la fama di Lui in tutta la Siria; e presentarongli tutti i malati, da varii morbi e travagli compresi; e indemoniati, e maniaci, e paralitici: e li curava”.



19 | Rembrandt, *Cristo guarisce gli infermi*, acquaforte nota come *Stampa dei cento fiorini* (28,1 x 38,8 cm), 1649 [presente in Mnemosyne Atlas, Tavola 74].



20 | Torneo a Zwickau, disegno, 1573.

In occasione di una festa dei tiratori a Zwickau nel 1545 [Fig. 10], scorgiamo i danzatori di spada e a sinistra in primo piano un gruppo di macellatori che sulla pelle di una mucca fanno saltare in aria un garzone. Qui l’innalzamento sugli scudi si è trasformato in una azione drasticamente derisoria. Grazie a Reuter apprendiamo il racconto del rettore che descrive questo far saltare in aria come uno scomodo rito iniziatico per gli scolari. Gli allievi di Mecklenburg chiamano questo rito “scharwackeln”. “E poi buttandoti in aria ti procuriamo una piacevole eccitazione”. Ciò significa che i monelli si tengono a vicenda adoperando le braccia come i danzatori di spada tengono le loro lame per far saltare in aria l’adepto per poi riprenderlo. Panconcelli-Calzia. “Domani si inizia, previo pagamento di un obolo, anzitutto sarai messo su un tavolo e quindi sarai manipolato da dietro con dei lessici; poi tramite il tavolo ti scuoteremo ben bene tutto il corpo, fatto questo che per te rappresenterà un piacevole eccitamento. Di seguito ti getteremo in aria in questo modo: sei coppie intrecceranno tra loro le mani come se volessero ballare con gioiose signore una scozzese. Sarai disteso su questa sorta di tappeto fatto di mani e così ti lanceremo in aria contando fino a tre finché non toccherai il soffitto. Cadrai e noi di nuovo ti lanceremo in aria fin quando le tue e le nostra ossa resisteranno”. (F. Reuter, *Urgeschicht* cit., *Olle Kamelien VI, Dörchläuchting*, cap. 6).

Dietro a questo cerimoniale apparentemente giuridico dell’innalzamento sugli scudi scorgiamo nelle epoche tarde un frammento di una usanza popolare, sotto il quale si annida una misteriosa religiosità.

Una testimonianza sopravvissuta fino alla fine del XIX secolo è quella della Danza delle spade, detta in Inghilterra “Morris Dance”, la cui venerazione circolare termina improvvisamente con l’uccisione del pazzo che poi risorge. Nonostante la presenza di alcuni aspetti sciocchi, è certo che con questa danza si entra in un ambito ove domina lo scherno, vale a dire nel regno dei Saturnalia, dove il sommo onore terreno si lega ad una fine infame e violenta. Frazer nel suo *Ramo d’oro* ci ha indicato la strada per comprendere una tale duplice tragicità della regalità originaria in quanto polarità inerente alla sua forma primitiva.

Questo breve sguardo laterale ha il solo scopo di indicare che i due dipinti del Palazzo pubblico di Amsterdam esprimono la funzione della volontà popolare di riflettere la tradizione fedele di Tacito. Si tratta di un uso originario germanico. Esso *rappresenta* nel suo rapporto con il dominatore una opposizione assoluta rispetto al culto degli imperatori, la cui gloria è prodotta dai sudditi sottoposti in modo incondizionato alla sua volontà. Ma proprio questa apoteosi della forza umana penetra dal mondo romano nello stile artistico ufficiale dell'Olanda, ed esige sulle pareti del Municipio che vediamo qui il suo culto.



21 | Rembrandt, *Matrimonio di Giasone e Creusa* (illustrazione per il dramma di Jan Six, *Medea*), acquaforte (24,3 x 18,2 cm), 1648 [presente in Mnemosyne Atlas, Tavola 73].

A costo del suo temperamento nobile Medea si trasforma da strega in una vera e propria figura della sofferenza: ha inizio il dramma borghese, la scena in quanto istituzione morale. Forza statica trasformatrice, trasformazione di uno stile: Rembrandt. Rembrandt, Medea (solo nella seconda edizione del 1679 è stata aggiunta l'illustrazione?) (soltanto 2 agosto 1679 allegato?) [Fig. 21].

Qui Creusa e Giasone giurano fedeltà reciproca Medea, moglie di Giasone, indegnamente cacciata, è aizzata dal rancore, la sete di vendetta la incita: Ahimé! quanto ti costerà cara l'infedeltà. (Jan Six, *Medea*, Dramma, 1648, Amsterdam).

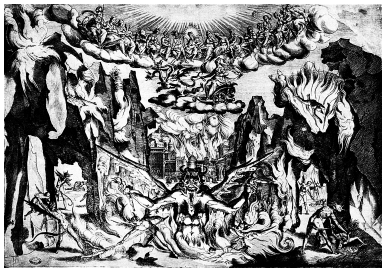
Premessa: "… poiché era impossibile che Medea fosse palesemente una maga e che fosse volata in aria di fronte a tutti … mentre Giasone scorta la salma di Creusa egli trova Medea che sta nella galleria. Allora Medea, per far morire Giasone mille volte, butta giù la figlia; e per sfuggire a sofferenze più atroci uccide se stessa …".

Primo atto, p. 3: Giasone ha reso mio padre per mezzo di filtri, stufature e salassi, giovane come prima, gagliardo e in gamba: poi provò la sua arte su Pelia, che era molto malato e troppo debole, ma invano. Così lo fece morire mentre gli sussurrava negli orecchi del principe Acaste, suo figlio.

Jan Six, *Medea* 1648, 17: "Euippe: … e, fatto questo che accresce la mia paura, percepisco l'immagine capovolta di Giunone";

Jan Six, *Medea* 1648, 9:"Euippe: Ma come? Dopo che lei, alla sua destra, ci si è spostati di fronte a Giunone nella fertile terra di Corcira?"

Inferno 1589. L'effetto distruttore dal punto di vista mentale si chiarisce solo a patto di spiegare – cosa che finora non è stata fatta – che questa gioia per la macchina volante ha una tradizione secolare che inizia a Firenze. Una incisione su rame di Epifanio d'Alfiano [Fig. 22] finora sconosciuta rappresenta un intermezzo che fu inscenato nel 1589 in occasione delle nozze del cardinal Ferdinando con Cristina di Lorena. In Jan Vos i serpenti che gettano fuoco dal carro magico di Medea [Fig. 23] scacciano dalla scena l'aspetto mentale tragico. L'entusiasmo incondizionato del pubblico concerne le rozze arti trasformatrici della tecnica scenica. Se guardiamo più attentamente la Maga sul carro trainato dai serpenti, non vi è alcun dubbio che sotto i nostri occhi si compie un rinascimento demoniaco dell'Antico: il tipo originario della strega pagana Medea acquisisce i suoi diritti in quanto principessa degli Inferi. Lucifero, con il quale condivide il dominio della città infernale, è di stirpe nobile: corrisponde infatti, come chiarisce in modo dettagliato il testo dell'intermezzo, alla descrizione che di Lucifero fa Dante. Gli italiani superarono questo stile dell'intermezzo barocco e, come ho cercato di mostrare in altro luogo, dettero vita all'Opera proprio partendo da questo intermezzo del 1589. Al gesticolare privo di anima si contrappose la nuova unità di parola e suono trasformatrice di energie, mentre il recitativo divenne il trasformatore magico della commozione passionale. L'Olanda non sperimentò una cosa simile grazie alle proprie forze. Ma all'Inghilterra fu donato il genio di Shakespeare, il quale impose al pubblico ad un tempo la duplicità della commozione passionale e del sommo distacco come *Leitmotiv* delle sue creazioni di caratteri. Si trattava di un pubblico che voleva essere costretto a passare dalla delizia degli occhi della recita in maschera alla condivisione della tragedia del distacco.



22| Epifanio d'Alfiano, *IV Intermezzo de La Pellegrina,* Disegno, 1592, Firenze.



23 | *Medea fugge sul carro,* riproduzione a stampa nell'opera teatrale *Medea: treur-spel* di Jan Vos (Amstedam 1718) [presente in Mnemosyne Atlas, Tavola 73].

Per J. Bara *Herstelde Vorst.* Terzo atto

> LODOW | Voglio rovesciare le vostre parole Rasimo, dobbiamo giurare in questo luogo fedeltà nei pericoli, nelle avversità pazienza per la gioia della nostra signora Metelle, alla quale ulula quel cane infernale.
> LAMID | Noi tutti spaccheremo la testa di colui grazie al quale vostra sorella e tutti noi siamo stati espulsi.Lodow: Voglio rovesciare le vostre parole Rasimo, dobbiamo giurare in questo luogo fedeltà nei pericoli, nel-

le avversità pazienza per la gioia della nostra signora Metelle, alla quale ulula quel cane infernale.
LODOW | Sguainate la vostra spada Rasim: Iniziate il giuramento come sollievo [per Metelle] per le sue miserie, come vendetta per la vostra sofferenza
LODOW | Giuro che colpirò la disgraziata testa di quel tiranno che mi mise al mondo dalle sue maledette reni, come spegnimento della mia vendetta, come consolazione per il mio principe se dovessi diventare spergiuro, il fulmine acciacchi il mio petto
RASIM | Giuro che stritolerò l'infero muso di quel cane della Stige che seccherò dal tronco le radici più feconde, per redenzione di Metelle; se dovessi venir meno a queste parole il principe del Cielo mi trafigga con il fulmine

Questa sera abbiamo cercato di delineare, seppur in modo tangente, un atto della tragica lotta per lo stile monumentale nell'Europa del Nord. Con ciò abbiamo tentato per la prima volta di tener conto della creazione drammatica in senso ampio. Nessun altro, se non il relatore, può rammaricarsi di più dell'insufficienza di questo primo tentativo. Anche se a ben vedere, per farsi una idea chiara e non definitiva dell'insieme delle opere teatrali e degli intermezzi, non vi è altro aiuto che l'opera di Kalff sulla letteratura, che per di più resta quasi sepolta nella splendida opera *Amsterdam in de zeventiende eeuw*. Inoltre, c'è da dire che, dopo essersi impadroniti faticosamente della bibliografia, si è coscienti che le opere in questione non si trovano nelle biblioteche tedesche e che nelle librerie è molto difficile e molto costoso poterle acquistare. È stato solo grazie alla direzione liberale della Biblioteca reale universitaria di Leida, che conserva uno spirito veramente scientifico, e grazie al sostegno di un libraio molto collaborativo, che abbiamo potuto accennare alle tappe principali di questa circolazione vitale delle forze costitutrici dello stile.

Il *Giulio Civile* di Rembrandt simboleggia un momento in cui né la narrazione storico-antica del proprio passato – che si era conservata grazie alla memoria nella parola e nell'immagine – né la rappresentazione drammatica e immediatamente viva nei *tableaux vivants* o nelle opere teatrali potevano indurre il genio a romanizzare l'eloquenza o condurlo ad una posa teatrale. Che l'amara e virile serietà che risiede in questa rappresentazione della vendetta non piacesse ai signori del Palazzo pubblico di Amsterdam dimostra solo come allora, e in qualunque epoca e terra europea, l'arte per le feste prendesse atto in modo riluttante di esperienze costrittive. Chi interiormente esige da coloro che prediligono l'arte uno stato d'animo interiore che predispone verso l'incerto e pericoloso futuro, vale a dire una compartecipazione all'eterno problema amletico circa la sofferenza della coscienza pencolante tra un movimento riflesso e un comportamento riflessivo, siano questi ultimi presenti in *Medea* o in *Giulio Civile* in quanto immagini di culto che implicano una moralità, correrà sempre il pericolo di essere sconfitto sul campo dai produttori dell'apprezzamento trionfale del presente. Ma il giorno del

risorgere tra coloro che cercano è giunto per la titubante Medea grazie a Lessing, e per Giulio Civile grazie a Rembrandt.



24 | *Medea prima dell'assassinio dei figli*, affresco, da Pompei, Casa dei Dioscuri, 62-79 d.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale [presente in Mnemosyne Atlas, Tavola 5].

Medea-Ercole. L'epoca di Rembrandt non fece alcuna distinzione dal punto di vista estetico tra Antichità greca e Antichità romana, poiché com'è noto risale a Winckelmann l'intuizione in base alla quale esigiamo che la peculiarità più essenziale di ogni quiete classica sia la nobile semplicità e la quieta grandezza che sprigiona dalla cultura dell'Antico. Questa intenzione fu in seguito elevata nel *Laocoonte* di Lessing a duratura legge critico-artistica. Nell'epoca di Rembrandt, dunque un secolo prima che Pompei riemergesse dalle rovine (1748), era impossibile che la pittura antica potesse provocare una impressione caratteristica che, come fa vedere ad esempio in modo commovente la titubante Medea nell'affresco a Pompei, fosse esistito non solo un pathos romano sui sarcofagi e uno trionfale imperial-militare, ma perfino una cultura greca che era sensibile, come solo Shakespeare poteva essere, alla sofferenza della coscienza di colui che è condannato ad un comportamento tragico. Proprio in una indecisa Medea, che con la spada in mano non si è ancora risolta se uccidere o meno i suoi figli mentre giocano, così come essa è stata raffigurata su una parete a Pompei [Fig. 24], probabilmente affrescata dal pittore greco dell'epoca di Cesare Timomachus, Lessing nel suo *Laocoonte* scorge l'esempio più convincente del saggio timore dello stile classico di rappresentare una azione transitoria. Lessing conviene così con quell'epigrammatico greco che aveva biasimato il pittore che aveva raffigurato la Medea assassina con le seguenti parole: "Hai l'intenzione per sempre di uccidere? Al diavolo tu e il tuo dipinto!".

I critici della religione, i filologi e gli psicologi ci hanno insegnato da lungo tempo che l'esperienza demoniaca che trascina all'espressione non inibita appartiene alla scultura greca quanto la serenità olimpica. Ciò che una simile tensione polare nell'arte e nell'osservazione sull'arte abbia significato per l'Olanda del XVII secolo, lo abbiamo cercato di abbozzare questa sera. Non solo. La passeggiata, per la quale avevo chiesto la vostra paziente attenzione, attraverso le zone semi-sotterranee delle officine che coniano i valori espressivi mentali, doveva servire a preparare, al di là di una estetica meramente formale, la strada ad una dottrina energetica della espressione umana in base a una ricerca filologico-storica capace di dar conto della connessione tra la creazione artistica figurativa e la dinamica della vita reale o della vita che drammaticamente plasma. 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'inspirazione e l'espirazione. Come unico bagaglio per intraprendere 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.

Indipendentemente da questa musica futuristica, spero di aver chiarito oggi che non è possibile, quasi fosse una pistola puntata al petto, porre l'aut-aut all'Antico se esso sia stato classicamente quieto o eccitato in modo demoniaco. Dipende dal carattere soggettivo dei posteri e non dai fatti oggettivi del patrimonio ereditario antico se noi siamo stimolati a compiere una azione passionale, oppure se ci sentiamo acquietati in una serena saggezza. Così, ogni epoca ha il Rinascimento dell'Antico che merita.

Appendice II

Lettera di Aby Warburg a Carl Neumann del 22 gennaio 1927

Edizione a cura di Andrea Pinotti (2005). Traduzione di Lucamatteo Rossi

Indirizzo attuale: Partenkirchen, Hotel Gibson

Al molto onorato caro professore

Una breve vacanza invernale, che ho trascorso a Partenkirchen, mi offre l'opportunità di rispondere più dettagliatamente alla Vostra lettera dell'8 gennaio. Mi scuso per la macchina da scrivere, che mostra anche perché non sono ad Amburgo durante il semestre. Ho sforzato un po' gli occhi e di conseguenza ho dovuto rimandare al semestre estivo le mie lezioni sulle "Tipologie della ricerca nell'ambito del Rinascimento" che avevo iniziato avendo Jacob Burckhardt come unico punto di riferimento. Si erano iscritti circa 25 appassionati storici dell'arte e le relazioni erano già state assegnate. Nelle mie considerazioni introduttive su Jakob Burckhardt mi è stato evidente che non ho riscontrato in nessun ricercatore un'attenzione più penetrante della Vostra, dato che con la Vostra intelligenza, ferma e appassionata e tuttavia così chiaramente critica, avete spianato e costruito i sentieri che portano al punto di osservazione di Jakob Burkhardt. Sono certo che sia i giovani sia i più anziani man mano che ci addentreremo nello studio di Burckhardt saranno sempre più colmi della stessa riverente gratitudine per la sua guida, per come si svolge nel corso della proposizione della sua attività di storico, la tipica, tragica dicotomia del pensatore lucido dell'Europa occidentale che oscilla tra la dedizione struggente e dimentica di sé al mondo dell'espressione, con tutti i suoi alti e bassi, e la volontà di una formulazione idealistica e ferma in forma sublime.

La sua varia formazione | Jakob Burkhardt apparteneva alla regione a metà tra il nord e il sud della Svizzera. In gioventù era stato un appassionato seguace dell'inappagato desiderio tedesco di liberazione interiore e aveva sviluppato una forte sensibilità per la gestualità – gallica e teatrale – della Rivoluzione francese, cercando e trovando poi nella cultura italiana le forme plasmate nella lotta contro il caos. Voglia gentilmente scusare questa digressione del tutto superflua – ché con voi è "come portare civette ad Atene" – ma vorrei argomentare meglio la mia posizione sul problema dell'Antico per dimostrarvi che siete in grave errore a vedere una contraddizione nella mia posizione rispetto alla questione fondamentale, che è: che cosa significa l'Antico per i popoli del Nord? Quel che io vedo è solo una crisi generale europea tra la funzione della memoria e la riflessione su di sé. Se partiamo dall'ipotesi che l'eredità dell'Antico comprenda le forme impresse sia della serena tettonica classica espressa in atteggiamenti, parole e immagini, sia dell'istintività del pathos spinta al limite estremo della capacità di espressione nei modelli che ne custodiscono per sempre la memoria, si apre per noi la seguente possibilità di osservazione comparativa scientifico-culturale: possiamo constatare quali differenze selettive sono causate dalla mentalità dell'epoca in esame, nella misura in cui lasciamo affiorare, attraverso una doppia proiezione sulla stessa superficie dell'immagine, il contrasto formale tra l'Antico *in adumbratione* – la sinopia, la traccia di sottofondo – e l'opera d'arte successiva all'antica che ad esso si ricollega.

Ho cercato di applicare questo processo a Rembrandt, perché nel caso del *Giulio Civile* è possibile dimostrare l'evento sorprendente di una trasfigurazione [*sottolineato nell'originale*] organicamente riuscita del patrimonio dell'Antico. Tuttavia, nel fare questo tentativo, mi sono dovuto avventurare ad attingere dall'opera di Rembrandt altre opere con soggetti antichi. Il campo di oscillazione della sua polarità dell'Antico è definita da due antipodi: il *Ratto di Proserpina* e l'illustrazione di Medea *[per l'opera teatrale* Medea *di Jan Six*]. Tra la dinamica drammatica del rapimento ovidiano, e la compostezza tragica trattenuta, classicamente greca di Medea, si colloca il pathos tacitiano della tensione interiore dell'essere che incombe sull'azione.

Se si tenta, cosa mai fatta prima, di individuare in alcune personalità di artisti gli importatori delle Pathosformeln antiche, emerge in particolare Antonio Tempesta come fornitore di un repertorio di gesti antichi, e questo fatto, in generale, non è sfuggito alla ricerca degli studiosi. Tempesta illustrò sia Ovidio che Tacito, e persino van den Vondel lo testimonia espressamente nel descrivere l'illustrazione di Tempesta come modello stilistico delle rappresentazioni ovidiane [*il ratto di Prosperpina*] e dei fratelli batavi [*Paolo e Giulio Civile*]. Al poeta olandese, che tenta la catarsi delle passioni tragiche attraverso "la grande forma", l'eleganza delle forme antiche nella postura e nella gestualità (nella loro varietà mitologica greca e in quella dell'arte ufficiale romana) rendono sostanzialmente incomprensibile l'immediatezza antiretorica del Giulio Civile [*di Rembrandt*] (su questo rimando al saggio di Schmidt-Degener in "De Gids" tradotto negli "Studien" della Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg).

Se dunque, da questa prospettiva, si confronta l'illustrazione di Tempesta della congiura di Giulio Civile con i disegni e i dipinti di Rembrandt, l'unico elemento che rimane è solo un gruppo di persone seduto a un tavolo visto di spalle e intorno a que tavolo, che ha il lato corto rivolto verso l'esterno, persone ben vestite e di rango sono riunite per un picnic notturno nel bosco; [*in Rembrandt invece*] diventa una comunione di vendicatori di sangue che, sul lato lungo del tavolo, aprono in modo frontale la porta laterale, per così dire, alla pienezza del loro tumulto interiore. Anche se si ipotizza che le parti eliminate dalla composizione, mediante la subordinazione spaziale, attenuassero l'enfasi della fratellanza nel sangue non si può sfuggire alla domanda: Questo autentico dramma interiore dell'anima ha forse messo Rembrandt in una posizione di svantaggio rispetto ai più compiacenti artisti a lui contemporanei? Poiché ora è l'opera di Ovens – la cosiddetta "tela nera" – a essere appesa nel luogo in cui [*prima*] era appeso il *Giulio Civile* di Rembrandt? È necessario anche rispondere a questa domanda: abbiamo usato tutti i mezzi a nostra disposizione per farci un'idea dell'arte di Ovens, che è colui che ha rimpiazzato Rembrandt?

Quando alla fine del 1924 questo interrogativo cominciò ad agitarmi, trovai che:
1) nei disegni della Kunsthalle di Amburgo attribuiti a Ovens non era stato riconosciuto che si trattava di illustrazioni di Tacito, e che erano in stretta connessione con le composizioni di Tempesta;
2) l'idea di avere una fotografia della "tela nera" [*di Ovens*], con tutti i mezzi tecnici possibili, non mi lasciava l'animo in pace. Dopo diversi sforzi (in cui A. Pauli in particolare mi è stato di grande supporto), S.M. la Regina d'Olanda, con una concessione di cui non sarò mai abbastanza riconoscente, ha permesso l'erezione delle necessarie impalcature necessarie per scattare le foto (cosa che risultò gradita anche perché il soffitto doveva comunque essere riparato). A partire dalle fotografie realizzate alla massima scala possibile, c'erano ora abbastanza indizi per poter ricreare chiaramente la composizione di Ovens nei suoi accenti principali, ed essa si è rivelata come una mera forma annacquata della già scarsa inventiva di Tempesta.

Il disegno di Amburgo [*attribuito a Ovens*] non mostra altro che la stretta di mano, mentre, nella composizione più grande (lo schizzo allegato è stato realizzato da mia moglie) si vede il tentativo di enfatizzare ulteriormente l'atto del giuramento. Si può notare che il personaggio di Giulio Civile, che riceve la stretta di mano, ha egli stesso la mano sinistra levata per giurare, ma non c'è nulla che alluda al rito delle spade o alla tavola disposta frontalmente, sul lato più lungo.

Per comprendere il processo euristico, devo intrecciare a questo discorso elementi della mia ricerca personale. Quando nel 1924, dopo anni di assenza, ho potuto avere in mano nuove immagini, trovai, guidato indirettamente portato dalle ricerche di Saxl, la riproduzione a colori del *Giulio Civile* nel libro di Kruse, della cui esistenza non avevo prima la minima idea. Ho quindi chiesto a Saxl dove avrei potuto trovare maggiori dettagli su quest'opera e sono stato naturalmente introdotto al Vostro studio che è esemplare e ricco di informazioni; la mia prima impressione ha trovato espressione nelle parole: "Italia, Shakespeare", che Saxl ha ascolta-

to con il suo debito scetticismo, ma subito dopo mi aiutò a trovare l'illustrazione tacitiana di Tempesta-van Veen nel Kupferstichkabinett di Vienna, dove abbiamo fatto fotografare l'intera serie. A parte il Vostro saggio, non ho prestato molta attenzione al resto della letteratura critica.

Emerse così, presto, l'elemento italiano della retorica di Tempesta: la trasformazione dello stile era avvenuta mediante l'innesto della memoria leonardesca dell'*Ultima Cena* e si rivelò così lo strano processo per cui il pittore 'classico' italiano del XV secolo [*Leonardo*] già aveva condizionato il pittore barocco del XVII secolo [*Rembrandt*] nella riformulazione di un mutato atteggiamento di fondo. Il secondo elemento di questa riformulazione, quello drammatico, è emerso invece solo dopo mesi di minuziose ricerche sulle prime descrizioni e sui drammi olandesi, che sono così difficili da recuperare. Solo grazie alla generosa collaborazione della biblioteca di Leida, che ha prestato al mio istituto una quarantina di testi fra i più rari, è stato possibile dimostrare il potere trasformativo della riproduzione scenografica, in cui l'accento deve naturalmente cadere sulla disposizione frontale, esperibile da due punti di vista. Da un lato, è emerso che la scena del giuramento con la spada, ad esempio, era stata rappresentata e dipinta nella serie dei *tableaux vivant*s, come risulta dalle incisioni di Visscher. Quando, nel 1609, dopo la fine della guerra tra Spagna e Olanda, fu dichiarata l'indipendenza dell'Olanda, l'evento fu solennemente proclamato sul Dam di Amsterdam e fu celebrato con *tableaux vivant*s, corredati con didascalie esplicative ispirate a Livio, scritte in olandese da Pieter Cornelis Hooft. Il tema del giuramento con la spada compare nella *Congiura dei figli di Bruto Tarquinio*, dove due figure prestano giuramento sulle loro spade incrociate, mentre sullo sfondo un terzo personaggio, lo stesso Tarquinio, stringe la mano a un altro cospiratore, sollevando al contempo un'ascia da battaglia con la mano sinistra.

Abbiamo dunque davanti ai nostri occhi due schemi iconografici costitutivi delle scene di giuramento: il giuramento con la spada (proprio come nell'*Amleto*), e il patto siglato dalla stretta di mano come in Tempesta – e in van Veen-Tempesta nella corrispondente illustrazione, apparsa nel 1612 – in cui i congiurati si astengono dall'impugnare l'arma tagliente. Invece, il truculento teatro olandese dell'epoca di Rembrandt non rinunciava a questo effetto che veniva servito al pubblico come una festa per gli occhi e per le orecchie, accompagnato dai toni sanguinolenti e roboanti, come si usava all'epoca, del finale. La tragedia di Jan Bara intitolata *Herstellte Vorst*, rappresentata ad Amsterdam nel 1650, contiene nel terzo atto una scena di giuramento:

> LODOW | Voglio rovesciare le vostre parole Rasimo, dobbiamo giurare in questo luogo fedeltà nei pericoli, nelle avversità pazienza per la gioia della nostra signora Metelle, alla quale ulula quel cane infernale.
> LAMID | Noi tutti spaccheremo la testa di colui grazie al quale vostra sorella e tutti noi siamo stati espulsi.
> LODOW | Sguainate la vostra spada.
> RASIM | Iniziate il giuramento come sollievo [per Metelle] per le sue miserie, come vendetta per la vostra sofferenza.

> LODOW | Giuro che colpirò la disgraziata testa di quel tiranno che mi mise al mondo dalle sue maledette reni, come spegnimento della mia vendetta, come consolazione per il mio principe se dovessi diventare spergiuro, il fulmine acciacchi il mio petto.
> RASIM | Giuro che stritolerò l'infero muso di quel cane della Stige che seccherò dal tronco le radici più feconde, per redenzione di Metelle; se dovessi venir meno a queste parole il principe del Cielo mi trafigga con il fulmine parole il principe del Cielo mi trafigga con il fulmine (traduzione da Maurizio Ghelardi).

Il momento shakespeariano del ritardo della vendetta [nell'*Amleto*], che ci tiene col fiato sospeso come segno della sua tragica umanità, viene buttato a mare come zavorra antisensazionalistica. Nel dipinto monumentale di Rembrandt, invece, come nel dramma di Shakespeare, non c'è nessun gesticolare di ballerini spadaccini, ma piuttosto una virilità silenziosa, tutta rivolta a quel che accadrà. Se si desiderava compiacere i gusti del pubblico con cortese accondiscenza, o con un omaggio muscolare e rumoroso, allora affidarsi a Rembrandt – che era una sorta di "bottiglia di Leida" riempita di vita interiore al punto da essere insopportabile – non era certo la scelta giusta. Questo invece era quello che poteva fornire Rubens. Il vero ideale etico della *continentia*, in cui l'accidia dell'uomo saturnino si è infine purificata nel corso dei secoli in "piacere disinteressato", è stato ucciso in Europa da una forma d'arte a cui non si è finora prestata sufficiente attenzione: la macchina teatrale italiana. Seneca, che purtuttavia nei suoi drammi consentiva che le atrocità avvenissero solo dietro le quinte, viene preso alla lettera. Nella tragedia del teatro olandese, Medea getta i suoi figli sulla scena come bambole di cera insanguinate. "Met kunsten vliegwerken", "Spettacoli artistici con voli aerei", è lo slogan pubblicitario con cui Jan Vos, idolatrato dai suoi contemporanei, incita la gente a frequentare il suo teatro di Amsterdam. Ma sappiamo che tali mezzi dovevano essere utilizzati già nel 1634 nel dramma olandese *Ontschaking van Proserpina* di Struys, perché li vediamo comparire nelle illustrazioni contemporanee del libretto di scena che, tra l'altro, prendono come modello l'illustrazione ovidiana di Tempesta; scopriamo così il problema principale dello sviluppo dello stile nel XVII secolo è l'opposizione tra due ideali tra loro in forte opposizione che si conservano nella memoria collettiva dell'Antico, e che oscillano tra l'anelito alla tranquillità tettonico-compositiva e la volontà di aumentare il moto degli istinti, cioè in quella polarità dell'anima in cui, con uno sguardo universale, avviene come direbbero i sapienti indiani con l'inspirazione e l'espirazione di Dio (o per meglio dire del Demiurgo).

Da questo mio punto di vista, che posso solo accennare in uno schizzo, confidando nella vostra complicità e indulgenza, l'eredità dell'Antico mi si presenta come un problema di memoria generale della mentalità europea, per cui per me non si può parlare di schierarsi a favore o contro l'Antico, allo stesso modo per cui a un medico non è permesso di fare distinzioni tra "malattie pure" e "malattie impure". Solo considerando la questione dell'eredità dell'Antico come il sintomo di una necessità sovra-personale che si presenta a ogni tentativo di orientarsi intellettualmente in modo consapevole, mi sembra che possiamo raggiungere il punto archimedeo di riferimento, e a partire da questo per noi è fuori gioco l'alternativa come aut-aut tra un'estetica pratica e etica.

E non è questa mia una sorta di indifferenza volta a idolatrare l'eredità dell'Antico. Al contrario, il carattere nazionale può essere considerato un elemento forte e resistente come l'acciaio, ma solo quando ha fatto i conti con la cultura pagana nella piena consapevolezza della sua alterità. Le condizioni somatiche e topologiche sono solo lati di un parallelogramma di forze: trovare la direzione della diagonale in questo parallelogramma e verificarne la continuità di valore è propriamente, a mio avviso, il compito dello storico.

Questo ci riporta, indirettamente, a Jakob Burchkardt: l'oblio di sé e il dinamismo istintivo dell'ispirazione germanica alla libertà all'infinito, e l'ammirata subordinazione alle forme preconiate dell'Antico sono i due lati del parallelogramma dell'anima, e la loro diagonale è l'oggetto della [*nostra*] più riverente riconoscenza, a cui solo una critica scrupolosa, nella sua esemplarità, dà la sua più alta giustificazione reale.

Nota su Giulio Civile e Roma | Nel caso del Giulio Civile porre la questione come aut-aut [*Olanda o Roma*] induce a un empasse concettuale, perché il romano Tacito è l'unico storico della preistoria batava e non parla dei Batavi come "nativi" ma come di guardie dell'esercito imperiale nella provincia. Giulio Civile fa la fronda al potere perché il suo onore di confederato dei Romani era stato insultato in modo sanguinoso; e quanto si sentisse romano è dimostrato dal fatto che per il suo essere guercio evocava le glorie romane di altri due celebri monocoli, Annibale e Sertorio, e al contempo non disdegnava di rafforzare la sua autoctonia batava tingendosi la barba di rosso (cfr. Tacito, *passim*).

Nel giardino dei salti di pensiero | Ovidio, Claudiano, Seneca, il Laocoonte, l'Apollo del Belvedere, sono solo alcune delle innumerevoli maschere del pathos (*Pathosmasken*) nel coro della tragedia "Enérgheia", in cui ci sono solo pochi personaggi: Mania, Sophrosyne, Mneme e Virtus. Gli atti di queste tragedie sono ciò che chiamiamo epoche della cultura. Oppure, se non ne volete sapere di questa metafora antica, vi propongo come prima presentazione (un'insegna luminosa) di un ipotetico spezzone cinematografico dal titolo *L'autoaffermazione tedesca* e la citazione è questa frase: "Ma qual è il vero possesso dell'eredità per l'uomo? Solo la pausa eternamente fugace tra l'impulso e l'azione". Ma sarebbe bene però non dover declamare come un mistero al megafono questa nota marginale sul tema: "Dal riflesso alla riflessione, e ritorno"; meglio metterla invece dentro una busta da lettera, al vecchio modo, per dimostrare a un amico e collega di antica data che stiamo entrambi tirando verso la stessa – certo, infinita – direzione.

Così a seguire.

Riferimenti bibliografici

Fonti

AWO I.1
A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, a c. di M. Ghelardi, S. Müller, Torino 2004.

AWO I.2
A. Warburg, *La rinascita del paganesimo e altri scritti (1889-1914)*, vol. II, a cura di M. Ghelardi, trad. di S. Müller, Torino 2007.

AWM II
A. Warburg, *Fra antropologia e storia dell'arte*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2021.

GS VII
A. Warburg, *Bilderreihen und Ausstellungen*, a cura di U. Fleckner e I. Woldt, Akademie, Berlino 2012.

Malvezzi 1903
C. Malvezzi, *Intermedi per la commedia rappresentata in Firenze l'anno 1589 per le nozze di Ferdinando I de' Medici con Cristina Lorenza*, in *Gli albori del melodramma*, vol 1, a cura di A. Solerti, Torino 1903.

Warburg [1985] 2004
A. Warburg, *I costumi teatrali per gli Intermezzi del 1589: i disegni di Bernardo Buontalenti e il 'Libro di conti' di Emilio de' Cavalieri* in AWM II, 429-482.

Warburg 1926 [2007]
A. Warburg, *L'antico italiano nell'epoca di Rembrandt* [*Italienische Antike im Zeitalter Rembrandt*s] in AWO I.2.

Warburg [1926] 2012
A. Warburg, *Italienische Antike im Zeitalter Rembrandts in Nachhall der Antike*, hrsg. von P. Schneider, Zürich 2012, 69-101.

Warburg [1927] 2005
A. Warburg, *Lettera di Aby Warburg a Carl Neumann, 22 gennaio 1927*, in Pinotti 2005.

Riferimenti bibliografici

Cieri Via 2012
C. Cieri Via, *Warburg, Rembrandt e Il percorso dei salti del pensiero*, "Schifanoia" 2012, 35-56.

Cieri Via 2013
C. Cieri Via, *Menschenopfer. Qualche riflessione su Rembrandt*, "Images Re-vues Histoire" 2013, 1-24.

Cieri Via 2017
C. Cieri Via, *Zettelkasten. Aby Warburg und Ikonologie*, "La Rivista di Engramma" 150 (ottobre 2017), 387-408.

Frazer [1890, 1922] 1973
J.G. Frazer, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, tr. it. L. De Bosis, Roma 1925.

Ghelardi 2022
M. Ghelardi, *Rembrandt, l'Antico e la rappresentazione del patto sociale*, in *Aby Warburg uno spazio per il pensiero,* Roma 2022, 189-200.

Grippa 2023
I. Grippa, *Nota sulla posizione di* Melencolia I *di Albrecht Dürer nelle diverse redazioni del Mnemosyne Atlas. Tavola 58. Genealogia della costruzione di una Tavola*, "La Rivista di Engramma" 206 (ottobre 2023).

Nota sulla posizione di *Melencolia I* di Albrecht Dürer nelle diverse redazioni del Mnemosyne Atlas

Hadjinicolaou 2018
Y. Hadjinicolaou, *'Die Neue Sachlichkeit Rembrandts'. Aby Warburg´s Claudius Civilis,* "Journal of Art Historiography" 19, (2018).

Henkel 1927
M.D. Henkel *Ilustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im XV., XVI. und XVII. Jahrhundert*, "Vorträge der Bibliothek Warburg" (1926-1927), Leipzig 1927.

Konst 2002
J. Konst, *Introduzione*, in *Medea Treurspel* [1648], in *De Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren,* 2002.

Leendertz 1923-1924
P. Leendertz Jr., *Rembrandt's Faust en* Medea, "Oud-Holland" Vol. 41 (1923-1924), 68-82.

Neumann 1918
C. Neumann, *Aus der Werkstatt Rembrandts*, Berlin 1918.

Hewman, Hatch 2013
J.O. Newman, L. Hatch, *Panel 70, Guided Pathways in Mnemosyne. Meanderings through Aby Warburg's Atlas*, Cornell University, 2013.

Pinotti 2005
A. Pinotti, *La sfida del batavo monocolo. Aby Warburg, Fritz Saxl, Carl Neumann sul "Claudius Civilis" di Rembrandt*, "Rivista di Storia della Filosofia" Vol. 60, n. 3 (2005), 493-524.

Vergeer 2015
T. Vergeer, *Horror on Stage in the Dutch Republic. Re-thinking a Tableau Vivant from Joost van den Vondel's Gysbreght van Aemstel (1637) through Aby Warburg's Pathosformeln and Denkraum,* "La Rivista di Engramma" 130 (ottobre-novembre 2015), 184-208.

Vescovo 2007
P. Vescovo, *Entracte. Drammaturgia del tempo*, Venezia 2007.

Waal 1952
H. van de Waal, *Drie eeuwen vaderlandsche geschied-uitbeelding, 1500-1800. Een iconologische studie*, Den Haag 1952.

Woldt 2012a
I. Woldt, *Urworte leidenschaftlicher Gbärdensprache,* in GS VII, 99-105.

Woldt 2012b
I. Woldt, *Die Bedeutung des "seltenen Buches" für eine universell und geisteswissenschaftlich orientierte Kunstgeschichte* in GS VII, 99-105.

English abstract

Through a comparative study of unpublished notes, lectures and seven panels from Aby Warburg's Mnemosyne Atlas, the author has attempted a reconstruction of the sense of Warburg's latest studies on the migration of the *Pathosformeln* from Southern to Northern Europe, and on their weakening and reactivation processes in the context of seventeenth century Holland. One of the main leading elements in Warburg's study is that of theatre conceived both as printed text, i.e. as physical vector capable of migrating pathos formulas, and as the site of the Shakespearian revolution that had introduced the concept of suspension, i.e. the void between impulse and action. Rembrandt, a careful observer of his own time, managed to reactivate Ovid's mythological tales and Tacitus's chronicles. He did so by including into his paintings elements that, like Shakespeare's theatre, had revolutionised the art of his own time, thus breaking the long chain of minor fifteenth century Italian works portraying the same subjects definable as mere copies of the same models devoid of any originality. Although these works are considered as models of the seventeenth century Dutch "art officiel". Rembrandt's *Conspiracy of Claudius Civilis* marks a revolutionary break from those models. This work distinguishes itself from other contemporary thanks to Rembrandt's formal and theological grafting of Leonardo's *Last Supper*, as well as to his appliance of the Shakespearean "dramaturgy of suspension", and to the painter's study of Tacitus. This painting is defined by Warburg as "the astonishing event of an organically successful transformation of the heritage of Antiquity".

keywords | Rembrandt; Mnemosyne; Proserpina; Medea; Claudius Civilis; Theatre; Shakespeare.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.
(v. Albo dei referee di Engramma)

The Editorial Board of Engramma is grateful to the colleagues – friends and scholars – who have double-blind peer reviewed this essay.
(cf. Albo dei referee di Engramma)

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

Edizione e saggio introduttivo

a cura del Seminario Mnemosyne, coordinato da Monica Centanni e Giulia Zanon, con Sara Agnoletto, Maria Bergamo, Victoria Cirlot, Maurizio Ghelardi, Ilaria Grippa, Ada Naval, Filippo Perfetti, Lucamatteo Rossi, Daniela Sacco, Ianick Takaes, Chiara Velicogna, Wannes Wets*

*Il Seminario Mnemosyne presenta una nuova edizione del *Geburtstagsatlas*: si tratta dell'aggiornamento e dell'integrazione della prima edizione del *Geburtstagsatlas für Max M. Warburg*, pubblicata dal Seminario Mnemosyne nel 2017 (Geburtstagsatlas [1937] 2017 e Geburtstagsatlas [1937] 2018 in traduzione inglese). La prima edizione dell'atlante di Gombrich in Engramma, nel 2017 e 2018, è stata l'esito di un seminario itinerante che, dal 2014 al 2017, si è tenuto in varie tappe: Venezia, classicA-Iuav (I tappa 2014; II tappa 2015); Warburg-Haus di Amburgo (III tappa 2015); Scuola Normale Superiore di Pisa (IV tappa 2016); Pompeu Fabra Universitat di Barcellona (V tappa 2017); Scuola Normale Superiore presso Palazzone di Cortona (VI tappa 2017); Warburg-Haus di Amburgo (VII tappa 2017). I frutti del seminario sono stati pubblicati in due numeri monografici della rivista: Engramma 151, Engramma 153.

SAGGIO INTRODUTTIVO
§ Presentazione
§ Forma e materiali
§ Numerazione delle tavole
§ *Geburtstagsatlas* 1937 *vs* Atlante Mnemosyne 1929
EDIZIONE
§ *Zur Mnemosyne. Zur Erkenntnistheorie und Praxis der Symbolsetzung*
§ Tafeln
NOTA BIBLIOGRAFICA

Presentazione

Londra, gennaio 1936: il giovane Ernst Gombrich arriva al Warburg Institute, ancora insediato a South Kensington, su raccomandazione di Ernst Kris; l'incarico che gli viene affidato da Gertrud Bing e da Fritz Saxl è di occuparsi della pubblicazione degli scritti inediti di Aby Warburg (i saggi di Warburg già editi in vita erano stati raccolti nel 1932 da Gertrud Bing e Frédéric Rougemont nell'edizione Teubner delle *Gesamellte Schriften*). Ma nella primavera del 1937, Gombrich riceve anche l'incarico di confezionare una edizione privata del Mnemosyne Atlas da donare a Max, fratello maggiore di Aby, in occasione del suo settantesimo compleanno: il *Geburtstagsatlas für Max M. Warburg*. L'operazione, pensata come un dono personale, prese l'avvio con tutta probabilità dalla sollecitazione di Gertrud Bing, Fritz Saxl, Edgar Wind, oppure su indicazione dello stesso Max Warburg. Il dono, evidentemente, andava

incontro a un desiderio della cerchia warburghiana e della famiglia che, a quasi dieci anni dalla morte di Aby Warburg e dopo l'avventuroso trasferimento in Inghilterra, continuavano a credere nella possibilità di un esito editoriale dell''impresa Mnemosyne'.

Il *Geburtstagsatlas für Max M. Warburg* è dunque un'edizione privata, realizzata in modo artigianale, anche dal punto di vista dei materiali e della confezione editoriale: si tratta dell'assemblaggio di fogli dattiloscritti, con appunti a mano di Gombrich, per un'edizione che doveva restare probabilmente in esemplare unico. Nonostante si tratti di una sorta di menabò preparatorio, l'opera riflette, nell'impianto generale, la struttura che era stata originariamente pensata per la pubblicazione del Mnemosyne Atlas – una serie di Tavole corredata da una serie di testi – ma, nel contempo, si discosta considerevolmente dai pannelli predisposti da Warburg e collaboratori nel 1929.

Conservato in due copie dattiloscritte – una al Warburg Institute di Londra, una al Warburg-Haus di Amburgo – l'"Atlante del compleanno" è rimasto per molti decenni inedito, sepolto da un oblio quasi assoluto (si vedano la pagina dedicata nel sito del Warburg Institute e, nella Nota bibliografica qui in calce, la ridotta rassegna dei contributi critici).

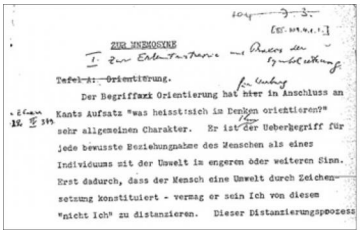
Il Seminario Mnemosyne presenta una edizione completa del *Geburtstagsatlas*, ottenuta grazie al confronto tra i due esemplari del testo; per ora si tratta per lo più della semplice riproduzione del dattiloscritto in forma di immagini, ma sono in corso le ricerche per realizzare una edizione critica che sarà la vera *editio princeps* dell'"Atlante del compleanno".

Forma e materiali

I documenti relativi al *Geburtstagsatlas* si ritrovano attualmente nel catalogo dell'Archivio del Warburg Institute di Londra con la numerazione WIA.III.109. Il titolo del faldone è: *Ernst H. Gombrich's edition of A. Warburg's unpublished working papers (1936-1939)* (per la ricognizione dei materiali archivistici del *Geburtstagsatlas* vedi Tonin 2017).

L'Atlante è introdotto da un testo di Gombrich, *Zur Mnemosyne. Zur Erkenntnistheorie und Praxis der Symbolsetzung* [*Per una teoria della conoscenza e una prassi della simbolizzazione*]: di questa introduzione esistono due testimoni, la bozza preparatoria, dattiloscritta, con correzioni e *marginalia* a penna [WIA.III.109.4], e una versione più pulita, anch'essa dattiloscritta, che registra parzialmente gli emendamenti presenti nella bozza [WIA.III.109.5.1].

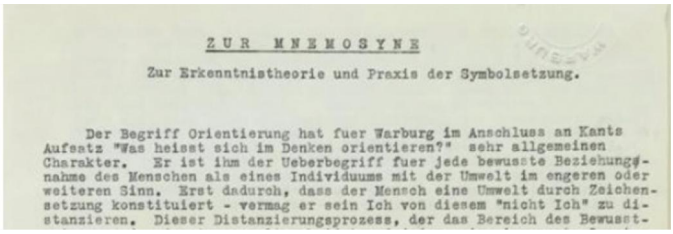
Tutti i testi del *Geburtstagsatlas* di Gombrich sono redatti in lingua tedesca, dattiloscritti con una macchina per scrivere di fabbricazione inglese, non dotata del set di caratteri tipografici con segni diacritici tedeschi (vocali con *Umlaut*; *scharfes S*, ovvero ß). Da segnalare, in sostanza, accanto ad alcuni patenti refusi dovuti al carattere artigianale del lavoro, l'obbligata traslitterazione dei termini tedeschi in caratteri inglesi, che suona come una cicatrice grafica, spia della delicata condizione di esilio in cui viveva quegli anni il Warburgkreis, e delle difficoltà incontrate dai profughi arrivati da Amburgo nel trovare una degna sistemazione nella capitale inglese, che pur aveva accolto generosamente gli studiosi e i loro preziosi materiali.



ZUR MNEMOSYNE

Tafel I: Orientierung.

Der Begriffwxk Orientierung hat hier in Anschluss an Kants Aufsatz "was heisst sich im Denken orientieren?" sehr allgemeinen Charakter. Er ist der Ueberbegriff für jede bewusste Beziehungnahme 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



ZUR MNEMOSYNE

Zur Erkenntnistheorie und Praxis der Symbolsetzung.

Der Begriff Orientierung hat fuer Warburg im Anschluss an Kants Aufsatz "Was heisst sich im Denken orientieren?" sehr allgemeinen Charakter. Er ist ihm der Ueberbegriff fuer jede bewusste Beziehungsnahme 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 Bewusst-

Geburtstagsatlas [WIA.III.109.4], bozza preparatoria dell'incipit del *Geburtstagsatlas,* Introduzione (prima pagina), dettaglio.
Geburtstagsatlas [WIA.III.109.5.1], Introduzione (prima pagina), dettaglio.
In entrambe le redazioni, oltre alle correzioni a penna, è evidente che è stata utilizzata una macchina per scrivere priva dei segni diacritici peculiari della lingua tedesca (vocali con *Umlaut*; s*charfe*s S, ovvero ß; vedi ad esempio: Ueberbegriffe *pro* Überbegriffe; *dass pro* daß …).

La prima differenza che salta agli occhi è la scelta del fondale e la struttura dell'impaginato: Gombrich impagina le immagini su tavole a fondo bianco, in modo ordinato e composto, secondo una gerarchia regolare tutt'affatto diversa da quella scelta, di caso in caso, da Warburg. La nuova impaginazione modifica decisamente le relazioni spaziali fra le immagini e i loro formati rispetto alla versione del Mnemosyne Atlas 1929.

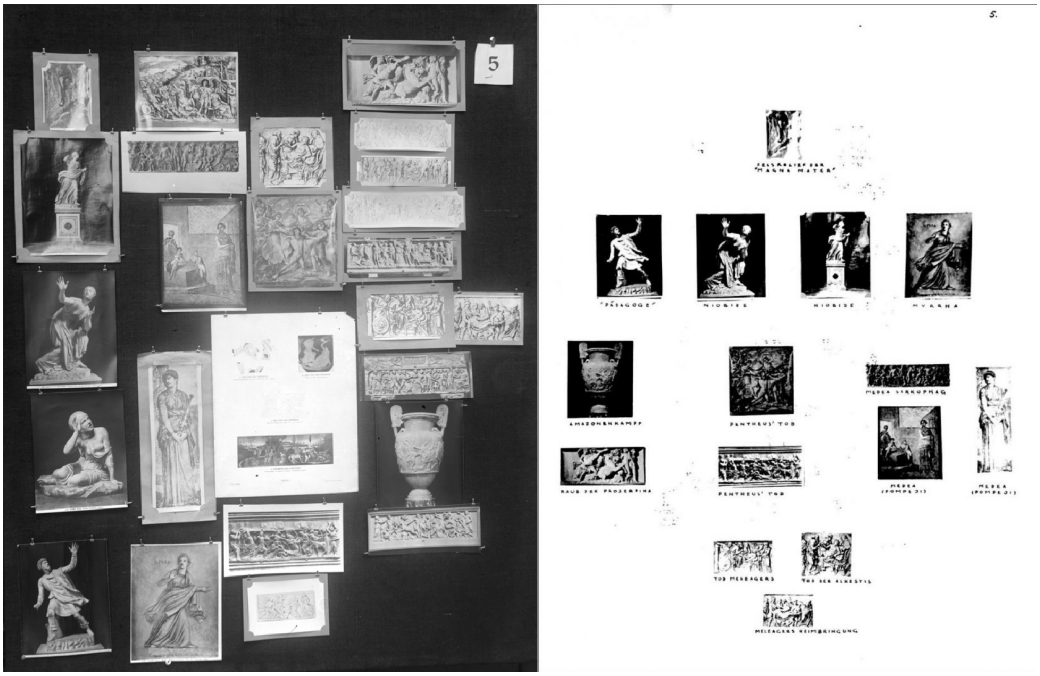
Numerazione delle tavole

L'"Atlante del compleanno" raccoglie 24 rifacimenti di una parte delle 63 tavole presenti nell'ultima versione del Mnemosyne Atlas, che erano state fotografate prima del trasbordo dei materiali in Gran Bretagna, e delle quali pertanto Gombrich aveva a disposizione la riproduzione fotografica e le singole immagini.

Nell'edizione Gombrich, ogni tavola è accompagnata da una spiegazione, succinta ma densa: una sorta di lunga didascalia che riassume il tema trattato nel pannello. La numerazione nelle tavole vere e proprie è segnata con cifre arabe, nei testi di accompagnamento invece la numerazione è in cifre romane.

Questo l'elenco completo delle tavole dell'"Atlante del compleanno": A • B • C • I • II • III • IV • V • VII • VIII • XX • XXI • XXII • XXIII • XXIV • XXV • XXVII • XXVIII • XXX • XXXI • XXXVII • XLI • XLII • LV

La numerazione di Gombrich coincide con la 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 quasi sempre puntuale, con qualche eccezione soprattutto nei casi in cui la numerazione di Warburg era evidentemente provvisoria: ad esempio la Tavola dedicata a Laocoonte è numerata XLI da Gombrich 1937, 41a in Mnemosyne 1929.



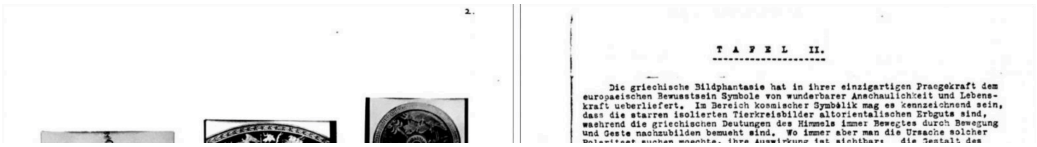
Confronto tra Mnemosyne Atlas 1929, Tavola 5 e *Geburtstagsatlas* 1937, Tavola V.

In questo saggio introduttivo, e nell'Edizione che qui presentiamo, si fa riferimento alle tavole dell'edizione *Geburtstagsatlas* 1937 identificandole con cifre romane, alle tavole del Mnemosyne Atlas 1929 con cifre arabe.

Tavole e testi presenti nel *Geburtstagsatlas* (secondo l'esemplare WIA.III.109.5.1)
Gombrich, seguendo in parte il lavoro di Warburg, organizza i pannelli per sezioni tematiche e per contesto storico. Segnaliamo qui, in successione, le presenze nella versione di Gombrich 1937 e le coincidenze con il Mnemosyne Atlas 1929:

§ In apertura *Zur Mnemosyne. Zur Erkenntnistheorie und Praxis der Symbolsetzung* [*Per una teoria della conoscenza e una prassi della simbolizzazione*], una introduzione di Gombrich all'Atlante (pubblicata in Engramma nel 2017 in prima edizione dell'originale in tedesco e traduzione italiana). Già per questo testo si pone una rilevante questione critica: pur avendo a disposizione l'*Einleitung* che Warburg aveva redatto nel 1929 per il *Bilderatlas*, Gombrich si discosta in modo reciso, sul piano concettuale e terminologico, dall'impostazione che Warburg aveva voluto per il suo *opus* (vedi le note di commento in Seminario Mnemosyne 2017;

§ Il gruppo delle Tavole A, B, C, corrispondenti alle Tavole A, B, C del *Bilderatlas* (il testo originale relativo a questo blocco di tavole, con traduzione italiana, è pubblicato in Nicastro 2018;



TAFEL II.

Die griechische Bildphantasie 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

Geburtstagsatlas, Tafel 2/II (dettaglio).
Incoerenza nel sistema di numerazione tra le cifre arabe apposte sulla Tavola (a sinistra) e le cifre romane apposte sulla scheda a fronte (a destra).

§ Il gruppo di Tavole I, II, III, IV, V, VII, VIII, corrispondenti alle Tavole 1, 2, 3 e 4, 5, 7, 8 del *Bilderatlas*, che comprende il repertorio delle *Vorprägungen*, le preconiazioni antiche nel *corpus* dei reperti archeologici dell'antichità orientale e greco-romana;

§ Una Introduzione alle Tavole XX-XXVII, "Zu Tafeln XX-XXVII" (testo e traduzione sono pubblicati in Seminario Mnemosyne 2023) che presenta il tema del gruppo di pannelli come: "Die folgenden Tafeln halten Denkmäler fest, die Macht und Geltung antiker Bildtradition im hohen und späten Mittelalter aufs Eindringlichste veranschaulichen" [Le tavole che seguono riportano esempi che illustrano in modo più che evidente la potenza e la validità della tradizione pittorica antica nell'alto e nel tardo Medioevo];

§ Le Tavole XX, XXI, XXII, XXIII, XXIV, XXV, XXVII, corrispondenti al gruppo delle Tavole 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27 del *Bilderatlas*, dedicate alle peregrinazioni e ai mascheramenti delle antiche divinità tra Oriente e Occidente (Baghdad, Toledo, Padova, Rimini, Ferrara; XIII-XV secolo);

§ Una introduzione intitolata "*Einleitung zu XXVIII-. Flandern und Italien im Kampf um den Stil bewegten menschlichen Lebens bis zum Eintritt des antikischen Idealbilds*" [*Introduzione a XXVIII-. Fiandre e Italia in lotta per lo stile della vita umana in movimento, fino all'avvento dell'immagine ideale antica*], che funge da premessa a tutte le tavole successive;

§ Tavola XXVIII che corrisponde alla Tavola 28/29 del *Bilderatlas*, dedicata a soggetti di vita contemporanea e a scene mitologiche tratte dal repertorio rinascimentale delle corti italiane;

§ Tavola XXX, che corrisponde alla Tavola 30 del *Bilderatlas*, dedicata a Benozzo Gozzoli e a Piero della Francesca;

§ Tavola XXXI, che corrisponde alla Tavola 31 del *Bilderatlas*, dedicata ai ritratti fiamminghi di italiani;

§ Tavola XXXVII, che corrisponde alla Tavola 37 del *Bilderatlas*, dedicata al disegno archeologico e alla *grisaille*;

§ Tavola XLI che corrisponde alla Tavola 41a del *Bilderatlas*, dedicata alla morte del sacerdote e al pathos della sofferenza;

§ Tavola XLII che corrisponde alla Tavola 42 del *Bilderatlas*, dedicata al pathos della sofferenza in inversione energetica.

§ Tavola LV che corrisponde alla Tavola 55 del *Bilderatlas*, dedicata al tema del Giudizio di Paride e al rapporto tra Raffaello e Manet (via Raimondi).

Tavole mancanti nel *Geburtstagsatlas* (secondo gli esemplari WIA.III.109.4 e WIA.III.109.5.1)

Rispetto all'ultima versione del 1929 del Mnemosyne Atlas, nella versione di Gombrich mancano:

§ Tavola 6 del *Bilderatlas*, dedicata alle "Preconiazioni antiche": ratto di Proserpina, menadi, sacrificio del sacerdote (incluso il Laocoonte Vaticano):

> Antike Vorprägungen. Raub (Proserpina, Unterwelt [Tafel 5]). Opfer (Polyxena). Opfernde Mänade (Priesterin). Tod des Priesters (Laokoon). *Conclamatio*. Tanz des Priesters (Isis). Grabtä nzerinnen. Achill auf Skyros (als Chorführer?)
>
> [Preconiazioni antiche. Ratto (Proserpina, mondo infero [Tavola 5]). Vittima sacrificale (Polissena). Menade sacrificante (sacerdotessa). Morte del sacerdote (Laocoonte). Conclamatio. Danza del sacerdote (Iside). Danzatrici funebri. Achille a Skyros (come capocoro?)].
> Appunti di Warburg & collaboratori

§ Tavola 26 del *Bilderatlas*, dedicata ai calendari cosmologici e al "passaggio da Rimini a Schifanoia", con l'eccentrica inclusione di materiali archeologici antichi come la *Tabula Bianchini*, nonché del "calendario di Tycho Brahe" (XVII secolo):

> Gesamt-systematischer kosmologischer Kalender (Tycho Brahe) als Übergang zwischen Rimini und Schifanoja.
> [Calendario cosmologico sistematico completo (Tycho Brahe) come passaggio tra Rimini e Schifanoia].
> Appunti di Warburg & collaboratori

§ Tavola 32 del *Bilderatas*, dedicata alla trasfigurazione dei temi antichi in chiave folclorico-popolare dal XV secolo in avanti, nelle danze, nelle sfide allegoriche, negli oggetti di uso quotidiano:

> Groteske. Tanz um die Frau im Mittelpunkt. Vœu du Paon. Quaresima. Affenbecher. Groteske der Affen. Tanz der Frauen um die Hose. [cf. Tanz des Priesters, Tod des Orpheus]. Gerät als Vehikel.
> [Grottesca. Danza per la donna al centro. *Vœu du Paon*. Quaresima. Coppa delle scimmie. Grottesca delle scimmie. Danza delle donne per i pantaloni. [cfr. danza del sacerdote, morte di Orfeo]. Oggetti d'uso comune come veicolo.
> Appunti di Warburg & collaboratori

§ Tavola 33 del *Bilderatlas*, dedicata alla sopravvivenza di dei e miti antichi nelle *fabulae* medievali e cortesi:

> Mythographische Textillustration. Ovid, Christine de Pisan, Boccaccio, Storia Trojana, Albricus. Überleitend zu 34: Verquickung m.d. zeitgenössischen Leben.
> [Illustrazione dei testi mitografici. Ovidio, Christine de Pizan, Boccaccio, *Historia Trojana*, Alberico.

Collegamento con la 34: commistione con la vita contemporanea].
Appunti di Warburg & collaboratori

§ Tavola 34 del *Bilderatlas*, dedicata agli arazzi come medium per l'espressione della vitalità dell'antico:

Teppich als Vehikel. Themen: Jagd und Vergnügen. Arbeitende Bauern. Antike im Zeitgewand (Trojan.Krieg. Alexander) = Auffhart. Narziss und Grablegung als bestellte
[Arazzo come veicolo. Temi: caccia e svaghi. Contadini al lavoro. Antichi in vesti del tempo (guerra troiana; Alessandro) = ascensione. Narciso e Deposizione come temi commissionati per arazzi?]
Appunti di Warburg & collaboratori

§ Tavola 35 del *Bilderatlas,* dedicata ai soggetti mitologici "alla franzese", in connessione con la nuova 'scienza' astrologico-allegorica:

Antike alla franzese. Hercules, Paris (Raub) Paris (Urteil) Orpheus. Venus m.Grazien (astrologisch!) Polyxena. Burgundische Antike. Antiker Heroismus. Mars [Tafel 35] und Helena [Tafel 24] austauschen!!
[Antico alla franzese. Ercole, Paride (ratto), Paride (giudizio) Orfeo. Venere con le Grazie (astrologiche!) Polissena. Antico à la borgognona. Eroismo degli antichi. Scambiare Marte (Tavola 35) con Elena (tavola 24)!!].
Appunti di Warburg & collaboratori

§ Tavola 36 del *Bilderatlas*, dedicata al ritorno delle immagini degli dei in vesti contemporanee, nelle miniature del Codice realizzato per le Nozze di Pesaro tra Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona (1475):

Pesaro = Antike alla franzese im Süden.
[Pesaro = Antico 'alla franzese' nell'Europa meridionale].
Appunti di Warburg & collaboratori

§ Tavola 38 del *Bilderatlas*, dedicata al corteggiamento e al simbolismo erotico tra arte cortese e Botticelli:

Mischstil in Bezug auf Antike. Höfisches Leben. Liebessymbolik. Vorstufe zu Botticelli in der Auseinandersetzung m.d. Antike. Teppich ersetzt durch Stiche (Jagd). Minnekästchen. Distanz in der Werbung: Bestrafung Amors. Noli me tangere. Bestrafte Kälte (Nostagio) und Herzessen. Triumph Amors. Hosenkampf u. Quaresima italienisch. Paris u. Helena im Mischstil. Baldini 1. Fassung Sol.

Stile misto in rapporto con l'antico. Vita di corte. Simbolismo d'Amore. Fase del confronto con l'antico che precede Botticelli. Arazzo sostituito da incisioni (caccia). Cofanetti d'amor cortese. Presa di distanza nel corteggiamento: punizione di *Amor*. *Noli me tangere*. Freddezza punita (Nastagio) e mangiare il cuore. Trionfo di *Amor*. Lotta per i pantaloni e quaresima italiana. Paride ed Elena in stile misto. Baldini 1. Versione Sol.
Appunti di Warburg & collaboratori

§ Tavola 39 del *Bilderatlas*, dedicata alle allegorie mitologiche di Botticelli:

Botticelli. Idealstil. Baldini 1. und 2. Amor antikisch. Pallas als Turnierfahne. Venusbilder. Apoll und Dafne = Verwandlung. Horn d. Achelous.
[Botticelli. Stile ideale. Baldini 1. e 2. *Amor* anticheggiante. Pallade come palio per torneo. Immagini di Venere. Apollo e Dafne = metamorfosi. Corno di Acheloo].
Appunti di Warburg & collaboratori

§ Tavola 40 del *Bilderatlas*, dedicata all'affermazione dello stile patetico all'antica:

Durchbruch des antiken Temperaments. Kontinuierliche Darstellung (als Triumphzug antiker Gestalten? = Fries). Kindermord = rasende Mutter? Exzess der Pathosformel.
[Irruzione del temperamento antico. Rappresentazione continuata (come corteo trionfale di figure antiche? = fregio). Infanticidio = madre furiosa? Eccesso della formula di pathos].
Appunti di Warburg & collaboratori

§ Tutto il gruppo della Tavole 43-54, dedicate a: la Cappella Sassetti (Tavola 43); la *grisaille* (Tavola 44) e il Ghirlandaio (Tavola 45); l'immagine della Ninfa (Tavola 46); le figure dell'Angelo e della Cacciatrice di Teste (Tavola 47), di Fortuna (Tavola 48); il pathos di Mantegna (Tavola 49); le Muse e i Tarocchi (Tavola 50/51); la Giustizia di Traiano (Tavola 52); l'olimpizzazione delle Muse, dall'età umanistica a Raffello (via Mantegna) e Michelangelo (Tavola 53); la Cappella Chigi di Baldassarre Peruzzi (Tavola 54).

§ Il *Geburtstagsatlas* si chiude su Tavola LV, dedicata al recupero dello stile ideale antico tra Raffaello e Manet.

***Geburtstagsatlas* 1937 *vs* Atlante Mnemosyne 1929**

Il confronto tra il *Geburtstagsatlas* 1937 e l'Atlante Mnemosyne 1929 consente di misurare la distanza della pubblicazione di Gombrich rispetto all'ultima edizione del *Bilderatlas*.

Gombrich opera una netta selezione sulla serie delle tavole dell'ultima versione dell'Atlante che nel *Geburtstagsatlas* risultano ridotte da 63 a 24. Un taglio deciso è operato sul numero delle immagini – 280 nelle 24 tavole della versione Gombrich, rispetto alle circa duemila immagini che Warburg progettava di includere nel Mnemosyne Atlas, come si evince da un appunto del *Diario romano* del 8 aprile 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 duemila illustrazioni a cura di A. Warburg. Indici di Gertrud Bing.
A. Warburg, 8 aprile 1929 (A. Warburg, G. Bing, *Diario romano (1928-1929)*, a cura di Maurizio Ghelardi, Torino 2005, 98).

Nella versione di Gombrich, almeno nella confezione dattiloscritta a cui si fa riferimento, la scelta dell'inclusione di alcune tavole e dell'esclusione di altre non è esplicitata. In riferimento all'apertura e alla chiusura dell'Atlante, si noti che nel *Geburtstagsatlas* sono incluse le Tavole di apertura – *Tafeln* A, B, C – corrispondenti a quelle realizzate da Warburg e collaboratori soltanto tra il settembre e l'ottobre 1929. L'ultima Tavola della selezione proposta da Gom-

brich – *Tafel* LV – 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 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 (Aby Warburg, Gertrud Bing, *Diario romano (1928-1929)*, a cura di Maurizio Ghelardi, Torino 2005, 53).

Riassumendo lo schema delle presenze e delle assenze analizzate nei paragrafi precedenti, si nota che, rispetto all'ultima versione dell'Atlante Mnemosyne 1929, nel *Geburtstagsatlas* 1937 mancano:
– le tavole dedicate ai tornei, agli arazzi e alle *fabulae* mitologiche e gli dei vestiti "alla franzese" e agli oggetti quotidiani, ai giochi, alle feste (Tavole 32-36);
– le tavole fiorentine, con le opere di Botticelli (Tavole 38-39);
– le tavole con la riemersione del pathos nell'arte rinascimentale, dalle cacciatrici di teste, Giuditta e Salomè, all'immagine di Fortuna (Tavole 40-42; 43-49);
– le tavole con la sopravvivenza in contesti diversi del repertorio dell'Antico, dai Tarocchi di Mantegna alla Cappella Chigi (Tavole 50/51-54)

Mancano inoltre tutte le tavole successive a Tavola 55 (Raffaello e Manet) ovvero:
– le tavole dedicate al tema della migrazione delle divinità al Nord che hanno al centro l'opera di Dürer (Tavole 57-59);
– l'intero gruppo delle opere della trasformazione dei temi e dei soggetti nel passaggio alla cultura olandese, che hanno al centro l'opera di Rembrandt (Tavole 70-76);
– il gruppo finale finale delle tavole dedicate al contemporaneo (Tavole 77-79).

Non è chiaro, comunque, perché siano escluse quasi tutte le tavole dedicate al Rinascimento fiorentino: la 39, 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*, pubblicato nel 1893 e poi compreso nell'edizione delle *Gesamellte Schriften*, Leipzig 1932, 1-59), potenzialmente utile per il testo di corredo. E perché siano escluse le tavole sulle migrazioni dell'Antico al Nord, tra cui Tavola 58 focalizzata sulla *Melencolia I* di Dürer, che poteva avere un 'testo a fronte' di riscontro nel saggio su Lutero (*Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*, pubblicato nel 1920 e poi compreso in *Gesamellte Schriften*, Leipzig 1932, 487-558).

Una spiegazione della *ratio* delle esclusioni potrebbe essere cercata nell'intenzione di concentrarsi su testi inediti di Warburg: così si ricava dal titolo del faldone [WIA.III.109]: *Ernst H. Gombrich's edition of A. Warburg's unpublished working papers*, che contiene tra l'altro tre scritti all'epoca inediti: *Bilderatlas Mnemosyne Einleitung*: l'introduzione al Mnemosyne

Atlas (13 pagine); *Franz Boll zum Gedächtnis*, 25 aprile 1925, tradotto come "Per monstra ad sphaeram" (37 pagine); *Manet's "Déjeuner sur l'herbe", Die vorpraegende Funktion heidnischer Elementargottheiten fuer die Entwicklung modernen Naturgefuehls* (10 pagine).

Insomma, il significato delle scelte di Gombrich e del fatto che la sua versione dell'Atlante si fermi a Manet, possono essere ricondotti a una perimetrazione di tipo cronologico ("Da Babilonia a Manet", come diceva Warburg), ma potrebbe essere dettato da una ragione precisa: l'incarico dato a Gombrich al suo arrivo a Londra da Bing e Saxl riguardava l'edizione degli scritti inediti di Warburg. Il collegamento tra le tavole allestite e commentate da Gombrich e i tre testi (allora) inediti compresi nella stessa cartella del Warburg Institute Archive pare confermato dalla nota che Gombrich appunta su Tavola LV:

> Zug für eine Gruppe von Flur-Gottheiten aus Marc-Anton Raimondis Paris Urteil adaptiert, dürfen wir auf Warburgs text verweisen.
> [Per il gruppo di divinità campestri ripreso dal Giudizio di Paride di Marcantonio Raimondi, possiamo fare riferimento al testo di Warburg].

Il riferimento con tutta evidenza è agli appunti della conferenza su Manet del 1929, ovvero al testo *Manet's "Déjeuner sur l'herbe", Die vorpraegende Funktion heidnischer Elementargottheiten fuer die Entwicklung modernen Naturgefuehls*, conservato nello stesso faldone WIA.III.109 (testo e traduzione italiana, a cura di Maurizio Ghelardi, sono pubblicati in "Engramma"). L'incarico affidato a Gombrich – focalizzarsi su testi inediti di Warburg – potrebbe essere il motivo che giustifica l'esclusione di tavole di grande rilevanza dal *Geburtstagsatlas*; ma la questione merita senz'altro ulteriori approfondimenti che auspichiamo siano condotti presto sui materiali di archivio.

Anche all'interno delle tavole riprodotte nella sua edizione, Gombrich elimina diversi materiali, in particolare le immagini che non gli sembrano chiaramente connesse al tema della tavola, riducendo il numero delle figure a circa dieci per pannello. Risultano così epurati tutti i materiali che a Gombrich sembravano eccentrici, e nei casi di manipolazione dei materiali interni delle singole tavole, l'intervento di espunzione è più chirurgico. Così è per la rappresentazione dell'Arianna vaticana, protagonista nella Tavola 4 del Mnemosyne Atlas, ma che nella Tavola IV della versione di Gombrich risulta espunta: eppure è la figura che meglio incarna la complessa polarità warburghiana tra estasi e malinconi: proprio il nucleo semantico su cui interviene con violenza semplificatoria l'operazione di pulizia messa in atto da Gombrich. Come direbbe Warburg, "Die Ariadne fehlt": la grande esclusa è Arianna (si rimanda a Filisetti 2019).

Inoltre è anche quasi sempre evitata la ripetizione dei dettagli ingranditi delle immagini, il dispositivo 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 (sul tema dello zoom nel Mnemosyne Atlas, si veda G. Zanon, *Zooming Mnemosyne. Notes on the Use of Detail in the Mnemosyne Atlas*, "La Rivista di Engramma" 191, aprile/maggio 2022, 15-47).

Insomma, Gombrich interviene per definire la scelta dei pannelli, decide dell'inclusione o dell'espunzione delle immagini nelle singole tavole e della loro nuova impaginazione, compone un testo di introduzione e mette a corredo di ciascuna delle tavole una scheda che ne sintetizza temi e contenuti: con tutta probabilità questa scheda è basata sugli appunti di Warburg messi a disposizione da Gertrud Bing (sull'uso di Gombrich dei materiali di Warburg e di Bing, si rimanda a Centanni 2020).

Come è chiaro dalle schede 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 – così scrive Gombrich nella sua introduzione – vede l'uomo costituire il mondo 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 Mnemosyne Atlas però Warburg traduceva graficamente il concetto dello 'spazio del pensiero' in una inquadratura del pannello e in una spaziatura tra immagine e immagine che non risultano mai omogenee né regolari. A quanto si vede dal *Geburtstagsatlas*, invece, Gombrich, adotta un colore (il bianco) e 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 (sulla differenza tra il significato di *Denkraum* in Gombrich e in Warburg, si veda Cirlot 2017-1018 e Freedberg 2018). Di fatto, già nell'impaginazione dei pannelli del 1937 Gombrich riproduce un pregiudizio che intriderà *Aby Warburg: An Intellectual Biography* (London 1970), l'idea secondo cui Fritz Saxl avrebbe trovato l'espediente delle immagini attaccate a pannelli come dispositivo adatto a sopperire alla debolezza psicologica di Warburg e a risolvere i suoi problemi di organizzazione del pensiero e del discorso:

> When Saxl presented Warburg with the screens for the arrangement of photographs he must have known that this device [the Atlas] was specially suited to Warburg's needs. The method of pinning photographs to a canvas presented an easy way of marshalling the material and reshuffling it in ever new combinations, just as Warburg had been used to re-arranging his index cards and his books whenever another theme became dominant in his mind. The scholar who wrote with such difficulty and who felt the need to recast his formulations incessantly was here presented with a method which would ease his labours (Ernst H. Gombrich, *Intellectual Biography*, London 1970, 284).

In uno scritto pubblicato nel 1994 nella rivista italiana "Belfagor", Gombrich, iscrivendo il pensiero di Warburg all'interno delle teorie positiviste ed evoluzioniste ottocentesche, derubricherà così il progetto dell'Atlante Mnemosyne:

> [...] La rinascita di questo motivo artistico era paragonabile a una memoria che portava con sé le tracce dell'emozione originale, e di conseguenza non esisteva un'immagine del passato che non corrispondesse a uno stato psicologico conservato e trasmesso nell'arte. L'ultimo progetto di Warburg doveva raccogliere una collezione di immagini cariche di emozioni che conservavano un ricordo quasi tangibile dell'evoluzione culturale dell'uomo. Anche in questo caso egli lasciava

aperta l'interpretazione di questa versione dell'evoluzionismo, oscillando fra metafora poetica e teoria fattuale (Gombrich 1994, 647).

Gombrich riconduce l'adozione del 'dispositivo Atlante' alla sua idea di un Warburg non solo psicologicamente scosso e scisso, ma teoreticamente incerto e metodologicamente frammentario, comunque inintelligibile senza un'operazione di riordinamento dei suoi montaggi, e delle sue idee.

Pertanto, la *ratio* con cui Gombrich compone la sua edizione dell'Atlante si discosta in modo sostanziale dalla redazione warburghiana: pur rispecchiando nella struttura e in alcuni elementi la composizione del progetto originale, la scelta dello sfondo bianco anziché nero, la riduzione delle immagini e la loro sistemazione secondo una griglia ordinata e consequenziale, il proporzionamento seriale e uniforme della dimensione delle riproduzioni, sono elementi che concorrono tutti a definire una precisa scelta teorica che ha come esito una generale operazione di schiarimento – concettuale e grafico insieme – operato sui materiali del *Bilderatlas*.

Lo stesso intento ermeneutico è chiaramente leggibile anche nel testo di introduzione all'Atlante del 1937, l'unico testo che forse è da ascrivere direttamente a Gombrich (gli appunti sulle tavole sono probabilmente ricavati da appunti di Warburg e collaboratori). La semplificazione rispetto alla densità dell'*Einleitung* a Mnemosyne è evidente a partire dal titolo: *Zur Mnemosyne. Zur Erkenntnistheorie und Praxis der Symbolsetzung [Introduzione a Mnemosyne. Per una teoria della conoscenza e una prassi della simbolizzazione]*. Il termine *Symbolsetzung* si può tradurre come "sistematizzazione simbolica", ovvero una modalità di ordinamento del mondo in simboli: questa scelta lessicale ben sottolinea l'interpretazione positivista che Gombrich legge in Warburg e in Mnemosyne (a distanza di più di cinquant'anni consegnerà il ritratto di un intellettuale fortemente intriso di cultura ottocentesca di stampo positivista, si veda Gombrich 1994). Per altro è da notare che il termine *Symbol* ricorre soltanto nel titolo, e nel composto con il termine S*etzung* che neutralizza la carica energetica e la polisemanticità intrinseca nell'idea di simbolo: nel corso di tutto il testo dell'*Introduzione* il termine viene poi sostituito da *Zeichen* (segno). A differenza di *Symbol*, *Zeichen* indica il segno collegato a un significato chiaro e preciso ed è un termine a cui Warburg non fa mai ricorso nella sua *Einleitung* del 1929, che pur Gombrich aveva a disposizione (come pare evidente dalla sua presenza nel faldone WIA.III.109). Questo indirizzo che va verso la chiarificazione emerge anche nell'uso del termine *Kulturentwicklung* (evoluzione culturale) a cui Gombrich fa ricorso:

> [...] 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.
> [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] (Geburtstagsatlas [1937] 2017).

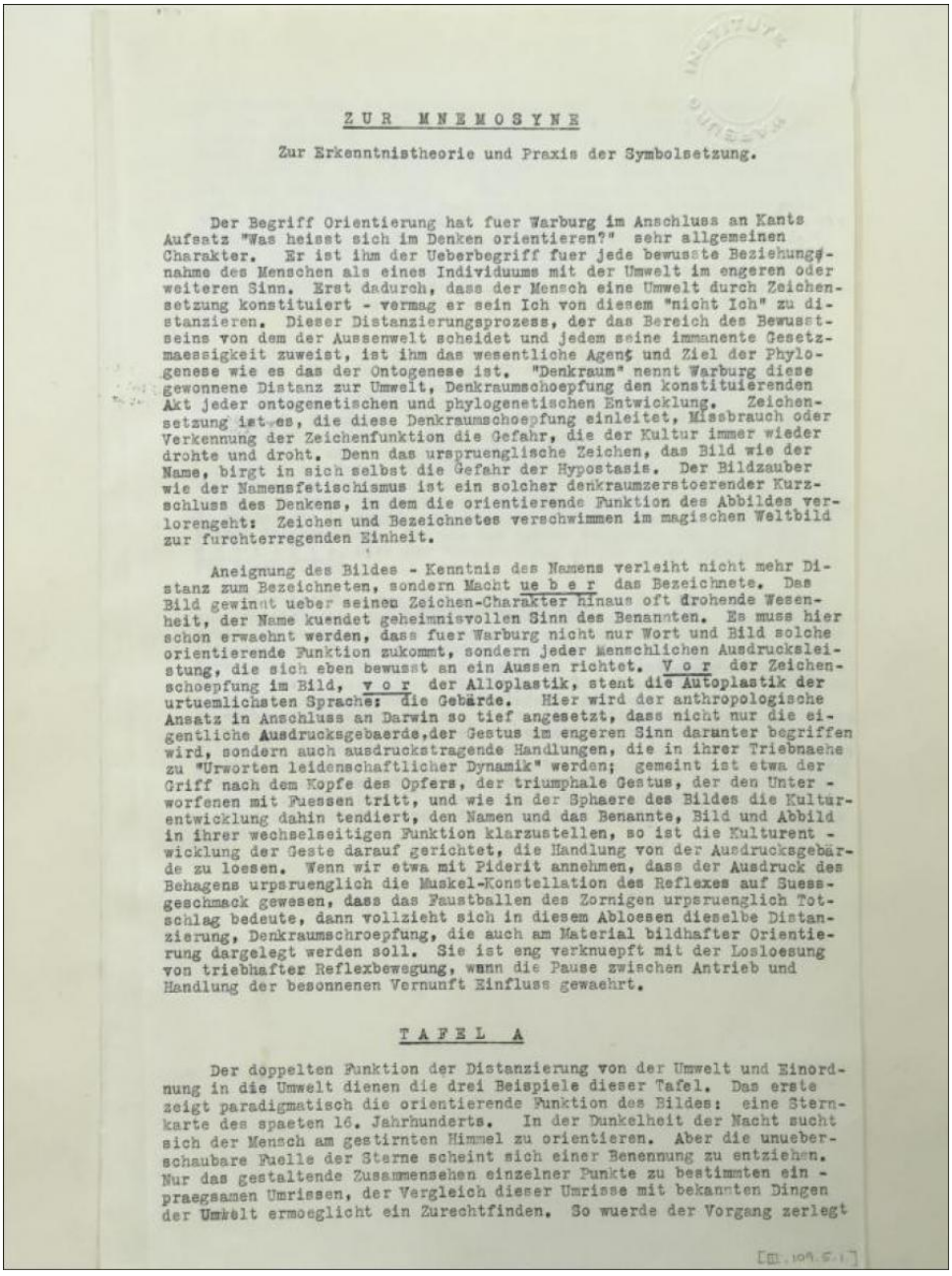
Il testo *Zur Mnemosyne* è dunque un'operazione di revisione concettuale che non coglie, corregge, o elude programmaticamente anche la pregnanza di alcuni termini-chiave del sistema di pensiero di Warburg: ne è esempio l'interpretazione di *Orientirung,* che secondo Gombrich è per Warburg un "sovra-concetto" (*Überbegriff*).

La striminzita "edizione privata" dell'Atlante del compleanno messa insieme da Ernst Gombrich nel 1937, non è soltanto un'edizione parziale che semplifica e banalizza l'idea originaria: la ripulitura di Gombrich, a partire dalla sbianchettatura del fondale dei pannelli, dalla censura dei materiali e dall'ordine dato all'impaginazione, riduce la fucina di Warburg a una "casa ordinata" (così Salvatore Settis), nella quale però, anche a voler cercare qualche ragione per giustificare la recisa selezione cronologica e la candeggiatura tematica e concettuale dei materiali, non si trova più lo spirito e gli obiettivi del progetto warburghiano, e neppure il rigorosissimo procedimento metodologico che sovrintende alla costruzione dei singoli pannelli e all'organatura dell'opera. Ma di fatto, l'edizione dell'"Atlante del compleanno" dimostra come l'Atlante Mnemosyne potesse nella sua complessitá essere non compreso, il suo senso diventare sempre più irrecuperabile ed esoterico, e di conseguenza la sua pubblicazione essere irrealizzabile per molti decenni. La battuta d'arresto del progetto *Bilderatlas* fu consolidata dalla svalutazione che lo stesso Gombrich opera sul progetto Atlante nella *Biografia Intellettuale* del 1970, derubricandone senso e portata. Ma come ha notato Salvatore Settis il torto più grande che si possa fare all'Atlante Mnemosyne è considerarlo un progetto idiosincratico, una specie di proiezione di uno spirito altamente originale, declassandolo a sfogo visionario di un signore che esce da un lungo periodo di ricovero in una clinica psichiatrica. Il pensiero di Warburg che si esprime in Mnemosyne invece è straordinariamente forte, e come afferma Salvatore Settis, la sua forza spaventa sia quelli che se ne accorgono, sia quelli che non se ne accorgono e che se ne difendono minimizzandone la portata.

In sostanza, sfogliando il *Geburtstagsatlas*, si comprende come Gombrich abbia realizzato una versione controllata, ordinata e ripulita di Mnemosyne che di fatto finisce per dissipare le sfumature di senso e disarticolare la scrittura "politetica" e il senso stesso dell'Atlante (così Salvatore Settis, *Aby Warburg, il demone della forma. Antropologia, storia, memoria*, "Engramma" 100 (settembre/ottobre 2012), 285). L'operazione di Gombrich nata come una prima, privata, e incompleta edizione del *Bilderatlas*, diventa una pietra tombale sull'Atlante.

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

§ *Einleitung. Zur Mnemosyne. Zur Erkenntnistheorie und Praxis der Symbolsetzung*
§ Tafel A
§ Tafel B
§ Tafel C
§ Tafel I
§ Tafel II
§ Tafel III
§ Tafel IV
§ Tafel V
§ Tafel VII
§ Tafel VIII
§ *Einleitung zu Tafeln XX-XXVII*
§ Tafel XX
§ Tafel XXI
§ Tafel XXII
§ Tafel XXIII
§ Tafel XXIV
§ Tafel XXV
§ Tafel XXVII
§ *Einleitung zu Tafeln XXVIII-*
§ Tafel XXVIII
§ Tafel XXX
§ Tafel XXXI
§ Tafel XXXVII
§ Tafel XLI
§ Tafel XLII
§ Tafel LV



ZUR MNEMOSYNE

Zur Erkenntnistheorie und Praxis der Symbolsetzung.

Der Begriff Orientierung hat fuer Warburg im Anschluss an Kants Aufsatz "Was heisst sich im Denken orientieren?" sehr allgemeinen Charakter. Er ist ihm der Ueberbegriff fuer jede bewusste Beziehungsnahme 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 Gesetzmaessigkeit zuweist, ist ihm das wesentliche Agens und Ziel der Phylogenese wie es das der Ontogenese ist. "Denkraum" nennt Warburg diese gewonnene Distanz zur Umwelt, Denkraumschoepfung den konstituierenden Akt jeder ontogenetischen und phylogenetischen Entwicklung. Zeichensetzung ist es, die diese Denkraumschoepfung einleitet, Missbrauch oder Verkennung der Zeichenfunktion die Gefahr, die der Kultur immer wieder drohte und droht. Denn das urspruenglische Zeichen, das Bild wie der Name, birgt in sich selbst die Gefahr der Hypostasis. Der Bildzauber wie der Namensfetischismus ist ein solcher denkraumzerstoerender Kurzschluss des Denkens, in dem die orientierende Funktion des Abbildes verlorengeht: Zeichen und Bezeichnetes verschwimmen im magischen Weltbild zur furchterregenden Einheit.

Aneignung des Bildes - Kenntnis des Namens verleiht nicht mehr Distanz zum Bezeichneten, sondern Macht ue b e r das Bezeichnete. Das Bild gewinnt ueber seinen Zeichen-Charakter hinaus oft drohende Wesenheit, der Name kuendet geheimnisvollen Sinn des Benannten. Es muss hier schon erwaehnt werden, dass fuer Warburg nicht nur Wort und Bild solche orientierende Funktion zukommt, sondern jeder menschlichen Ausdrucksleistung, die sich eben bewusst an ein Aussen richtet. V o r der Zeichenschoepfung im Bild, v o r der Alloplastik, stent die Autoplastik der urtuemlichsten Sprache: die Gebärde. Hier wird der anthropologische Ansatz in Anschluss an Darwin so tief angesetzt, dass nicht nur die eigentliche Ausdrucksgebaerde,der Gestus im engeren Sinn darunter begriffen wird, sondern auch ausdruckstragende Handlungen, die in ihrer Triebnaehe zu "Urworten leidenschaftlicher Dynamik" werden; gemeint ist etwa der Griff nach dem Kopfe des Opfers, der triumphale Gestus, der den Unterworfenen mit Fuessen tritt, und wie in der Sphaere 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 loesen. Wenn wir etwa mit Piderit annehmen, dass der Ausdruck des Behagens urpsruenglich die Muskel-Konstellation des Reflexes auf Suessgeschmack gewesen, dass das Faustballen des Zornigen urpsruenglich Totschlag bedeute, dann vollzieht sich in diesem Abloesen dieselbe Distanzierung, Denkraumschroepfung, die auch am Material bildhafter Orientierung dargelegt werden soll. Sie ist eng verknuepft mit der Losloesung von triebhafter Reflexbewegung, wann die Pause zwischen Antrieb und Handlung der besonnenen Vernunft Einfluss gewaehrt.

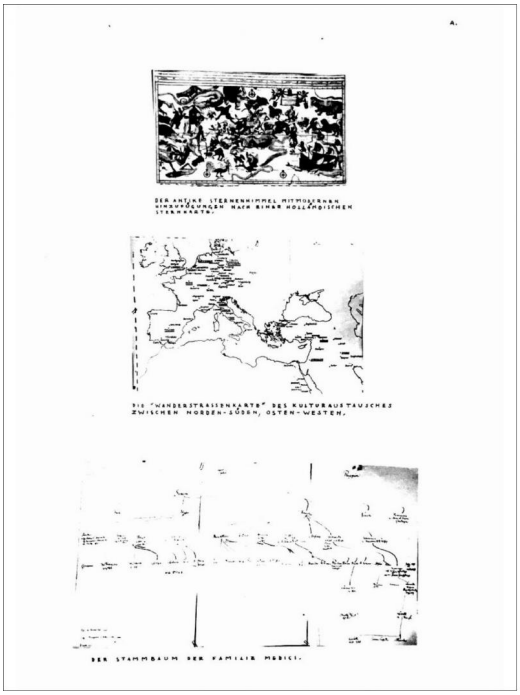
TAFEL A

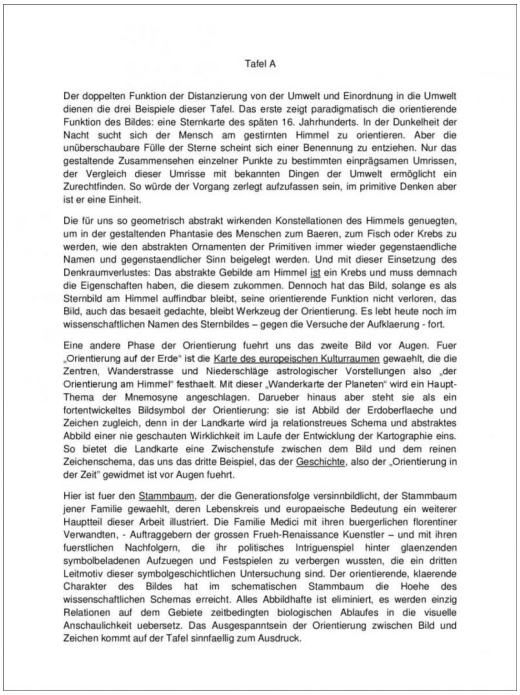
Der doppelten Funktion der Distanzierung von der Umwelt und Einordnung in die Umwelt dienen die drei Beispiele dieser Tafel. Das erste zeigt paradigmatisch die orientierende Funktion des Bildes: eine Sternkarte des spaeten 16. Jahrhunderts. In der Dunkelheit der Nacht sucht sich der Mensch am gestirnten Himmel zu orientieren. Aber die unueberschaubare Fuelle der Sterne scheint sich einer Benennung zu entziehen. Nur das gestaltende Zusammensehen einzelner Punkte zu bestimmten einpraegsamen Umrissen, der Vergleich dieser Umrisse mit bekannten Dingen der Umwelt ermoeglicht ein Zurechtfinden. So wuerde der Vorgang zerlegt

[III.109.5.1]

Geburtstagsatlas, *Zur Mnemosyne. Zur Erkenntnistheorie und Praxis der Symbolsetzung*, versione dell'Introduzione secondo il dattiloscritto WIA III.109.5.1 (edizione e traduzione a cura del Seminario Mnemosyne 2017).

Tafel A





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.

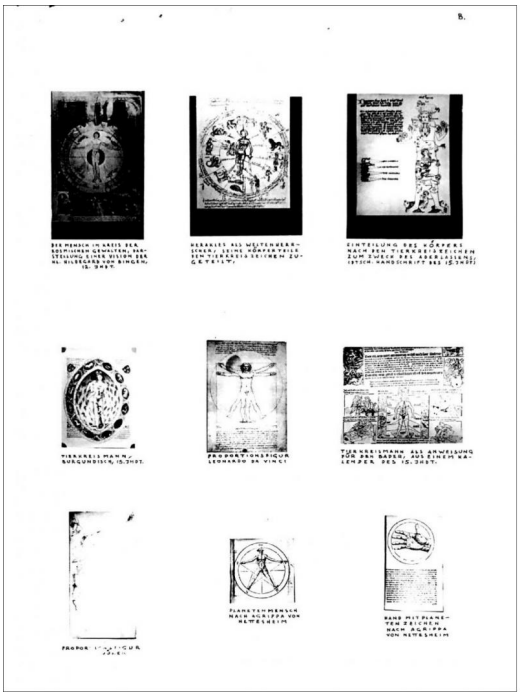
Die für uns so geometrisch abstrakt wirkenden Konstellationen des Himmels genuegten, um in der gestaltenden Phantasie des Menschen zum Baeren, zum Fisch oder Krebs zu werden, wie den abstrakten Ornamenten der Primitiven immer wieder gegenstaendliche Namen und gegenstaendlicher Sinn beigelegt werden. 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 besaeit 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 uebersetz. Das Ausgespanntsein der Orientierung zwischen Bild und Zeichen kommt auf der Tafel sinnfaellig zum Ausdruck.

Geburtstagsatlas, Tavola A, edizione e traduzione a cura Clio Nicastro 2018 (cfr. con Mnemosyne Atlas, Tavola A).

Tafel B

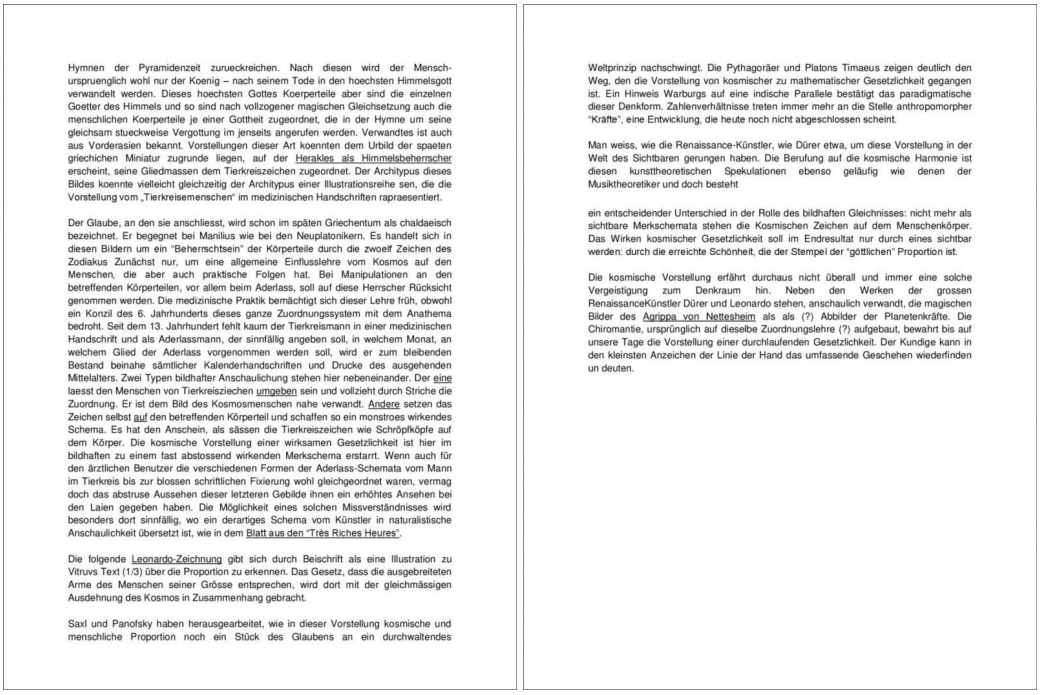


Tafel B

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 eingeschaetzt werden. Wir haben vielleicht kein anderes Organ einsichtigen Verstehens.

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

Am Eingang steht das Kosmosbild der Vision der Hildegard von Bingen. Liebeschuetz und Reitzenstein haben es in der Entwicklung eingestellt. Es versinnbildlicht trotz seiner individuellen 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 fruehester 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 Macrocosmus zum Microcosmus 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 Mensch- ursprueglich 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 griechichen 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 sen, die die Vorstellung vom „Tierkreisemenschen" im medizinischen Handschriften rapraesentiert.

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

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

Saxl und Panofsky haben herausgearbeitet, wie in dieser Vorstellung kosmische und menschliche Proportion noch ein Stück des Glaubens an ein durchwaltendes

Weltprinzip nachschwingt. Die Pythagoräer und Platons Timaeus zeigen deutlich den Weg, den die Vorstellung von kosmischer zu mathematischer Gesetzlichkeit gegangen ist. Ein Hinweis Warburgs auf eine indische Parallele bestätigt das paradigmatische dieser Denkform. Zahlenverhältnisse treten immer mehr an die Stelle anthropomorpher "Kräfte", eine Entwicklung, die heute noch nicht abgeschlossen scheint.

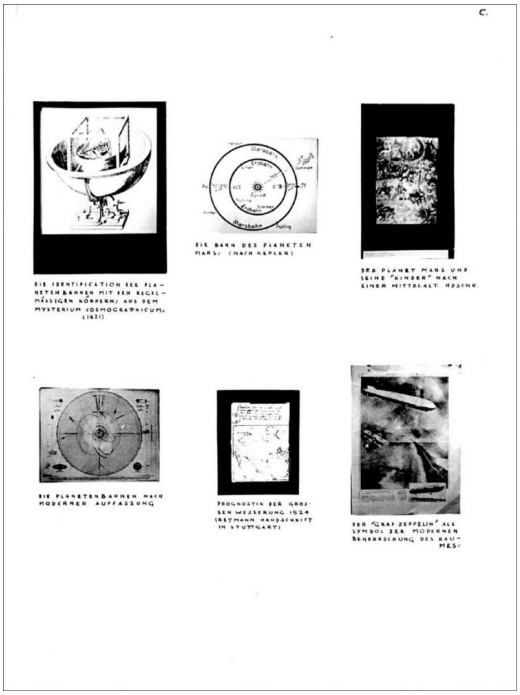
Man weiss, wie die Renaissance-Künstler, wie Dürer etwa, um diese Vorstellung in der Welt des Sichtbaren gerungen haben. Die Berufung auf die kosmische Harmonie ist diesen kunsttheoretischen Spekulationen ebenso geläufig wie denen der Musiktheoretiker und doch besteht

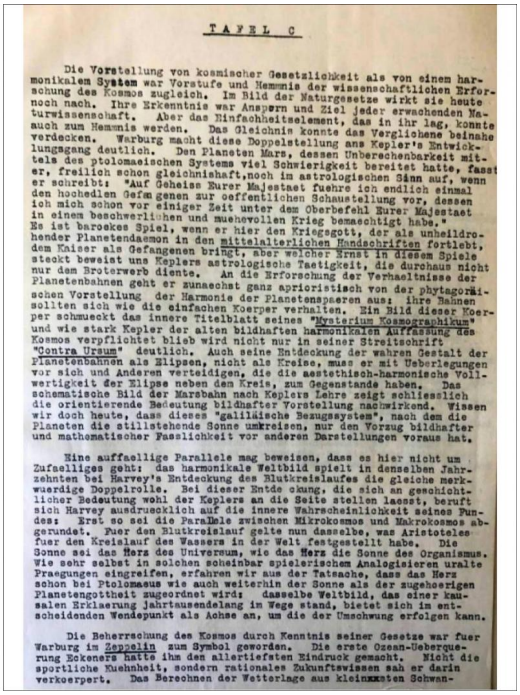
ein entscheidender Unterschied in der Rolle des bildhaften Gleichnisses: nicht mehr als sichtbare Merkschemata stehen die Kosmischen Zeichen auf dem Menschenkörper. Das Wirken kosmischer Gesetzlichkeit soll im Endresultat nur durch eines sichtbar werden: durch die erreichte Schönheit, die der Stempel der "göttlichen" Proportion ist.

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

Geburtstagsatlas, Tavola B, edizione e traduzione a cura Clio Nicastro 2018 (cfr. con Mnemosyne Atlas, Tavola B).

Tafel C





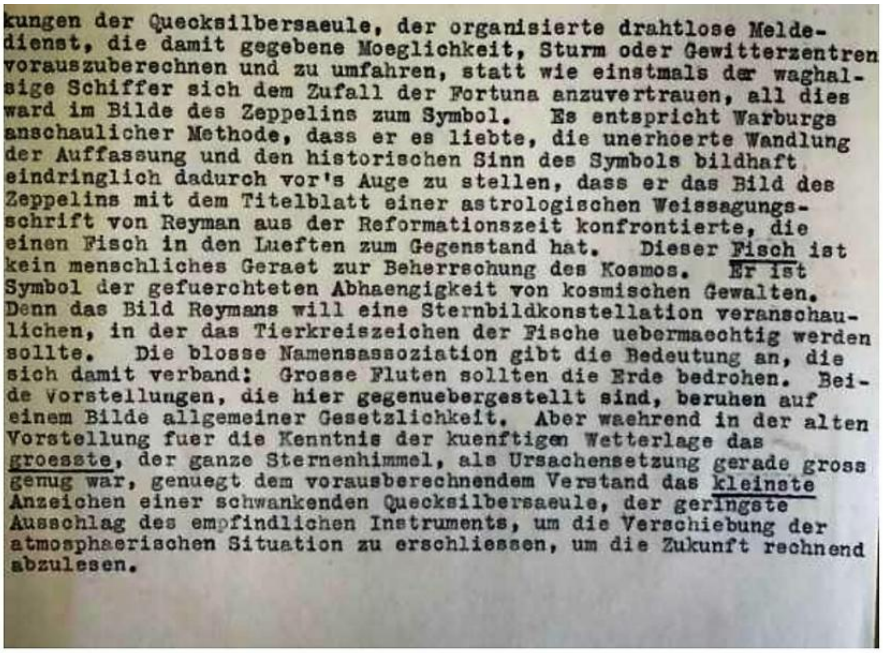
TAFEL C

Die Vorstellung von kosmischer Gesetzlichkeit als von einem harmonikalem System war Vorstufe und Hemmnis der wissenschaftlichen Erforschung des Kosmos zugleich. Im Bild der 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 Verglichene beinahe verdecken. Warburg macht diese Doppelstellung ans Kepler's Entwicklungsgang deutlich. Den Planeten Mars, dessen Unberechenbarkeit mittels des ptolomaeischen Systems viel Schwierigkeit bereitet hatte, fasst er, freilich schon gleichnishaft,noch im astrologischen Sinn auf, wenn er schreibt: "Auf Geheiss Eurer Majestaet fuehre ich endlich einmal den hochedlen Gefangenen zur oeffentlichen Schaustellung vor, dessen ich mich schon vor einiger Zeit unter dem Oberbefehl Eurer 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 diente. An die Erforschung der Verhaeltnisse der Planetenbahnen geht er zunaechst ganz aprioristisch von der phytagoraeischen Vorstellung der Harmonie der Planetensphaeren aus: ihre Bahnen sollten sich wie die einfachen Koerper verhalten. Ein Bild dieser Koerper schmueckt das innere Titelblatt seines "Mysterium Kosmographikum" und wie stark Kepler der alten bildhaften harmonikalen Auffassung des Kosmos verpflichtet blieb wird nicht nur in seiner Streitschrift "Contra Ursum" 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 "galileische Bezugssystem", nach dem die Planeten die stillstehende Sonne umkreisen, nur den Vorzug bildhafter und mathematischer Faesslichkeit vor anderen Darstellungen voraus hat.

Eine auffaellige Parallele mag beweisen, dass es hier nicht um Zufaelliges geht: das harmonikale Weltbild spielt in denselben Jahrzehnten bei Harvey's Entdeckung des Blutkreislaufes die gleiche merkwuerdige Doppelrolle. Bei dieser Entdeckung, die sich an geschichtlicher Bedeutung wohl der Keplers an die Seite stellen laesst, beruft sich Harvey ausdruecklich auf die innere Wahrscheinlichkeit 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 Ptolomaeus wie auch weiterhin der Sonne als der zugehoerigen Planetengottheit zugeordnet wird: dasselbe Weltbild, das einer kausalen Erklaerung jahrtausendelang im Wege stand, bietet sich im entscheidenden Wendepunkt als Achse an, um die der Umschwung erfolgen kann.

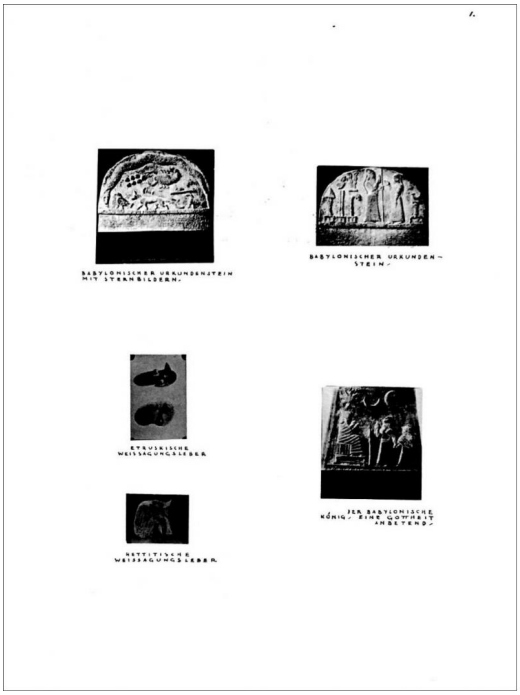
Die Beherrschung des Kosmos durch Kenntnis seiner Gesetze war fuer Warburg im Zeppelin zum Symbol geworden. Die erste Ozean-Ueberquerung Eckeners hatte ihm den allertiefsten Eindruck gemacht. Nicht die sportliche Kuehnheit, sondern rationales Zukunftswissen sah er darin verkoerpert. Das Berechnen der Wetterlage aus kleinxxxten Schwan-

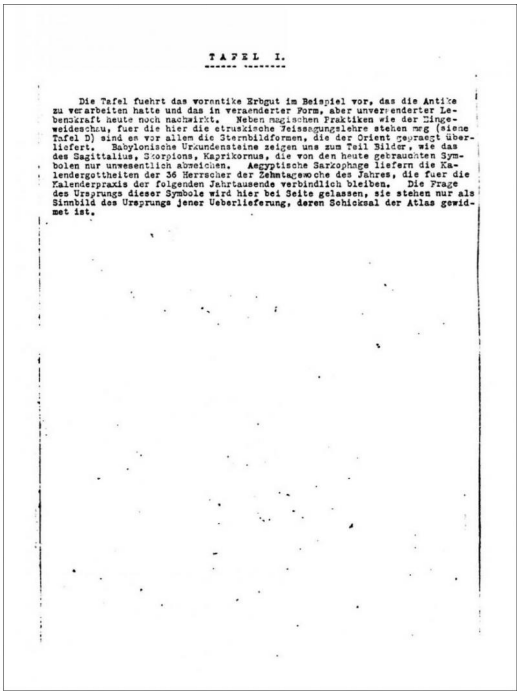
Geburtstagsatlas, Tavola C, edizione e traduzione a cura Clio Nicastro 2018 (cfr. con Mnemosyne Atlas, Tavola C).



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 Geraet zur Beherrschung des Kosmos. Er ist Symbol der gefuerchteten Abhaengigkeit von kosmischen Gewalten. Denn das Bild Reymans will eine Sternbildkonstellation veranschaulichen, in der das Tierkreiszeichen der Fische uebermaechtig werden sollte. Die blosse Namensassoziation gibt die Bedeutung an, die sich damit verband: Grosse Fluten sollten die Erde bedrohen. Beide Vorstellungen, die hier gegenuebergestellt sind, beruhen auf einem Bilde allgemeiner Gesetzlichkeit. Aber waehrend in der alten Vorstellung fuer die Kenntnis der kuenftigen Wetterlage das groesste, der ganze Sternenhimmel, als Ursachensetzung gerade gross genug war, genuegt dem vorausberechnendem Verstand das kleinste Anzeichen einer schwankenden Quecksilbersaeule, der geringste Ausschlag des empfindlichen Instruments, um die Verschiebung der atmosphaerischen Situation zu erschliessen, um die Zukunft rechnend abzulesen.

Tafel I



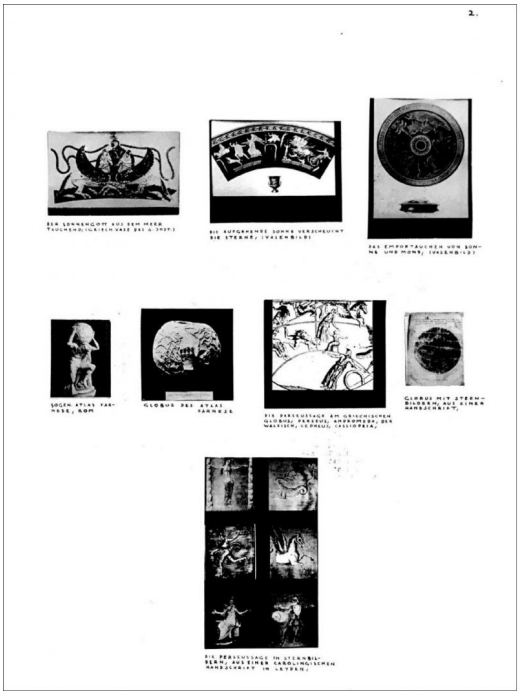


TAFEL I.

Die Tafel fuehrt das vorantike Erbgut im Beispiel vor, das die Antike zu verarbeiten hatte und das in veraenderter Form, aber unveraenderter Lebenskraft heute noch nachwirkt. Neben magischen Praktiken wie der Eingeweideschau, fuer die hier die etruskische Weissagungslehre stehen mag (siehe Tafel D) sind es vor allem die Sternbildformen, die der Orient zeugregt überliefert. Babylonische Urkundensteine zeigen uns zum Teil Bilder, wie das des Sagittarius, Skorpions, Kaprikornus, die von den heute getraumten Symbolen nur unwesentlich abweichen. Aegyptische Sarzophage liefern die Kalendergottheiten der 36 Herrscher der Zehntagewoche 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.

Geburtstagsatlas, Tavola I, (cfr. con Mnemosyne Atlas, Tavola 1).

Tafel II



TAFEL II.

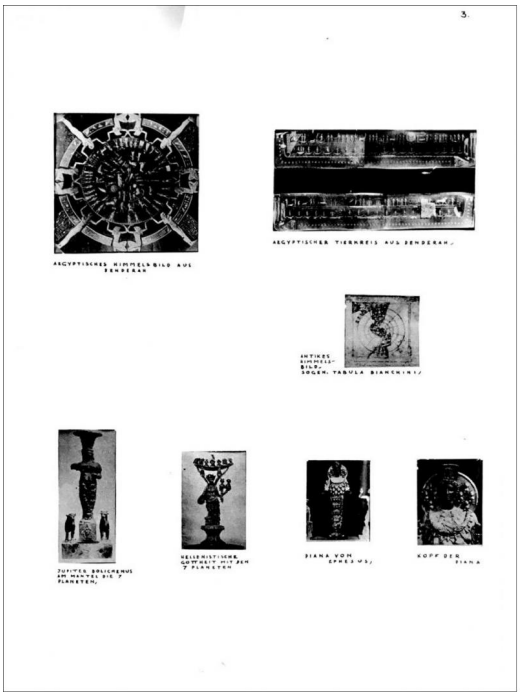
Die griechische Bildphantasie hat in ihrer einzigartigen Praegekraft dem europaeischen Bewusstsein Symbole von wunderbarer Anschaulichkeit und Lebenskraft ueberliefert. Im Bereich kosmischer Symbolik mag es kennzeichnend sein, dass die starren isolierten Tierkreisbilder altorientalischen Erbguts sind, 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 munteres Untertauchen von Juenglingen dar, die sich wie auf einem Sportplatz tummeln. Euripides schildert in seinem "Ion" (1140) ein Teppichgemaelde mit dem Bild des naechtlichen 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 seinen Vierergespann daher, die Sterne folgen der Goettin, die Pleias und Orion, die Baerin, hoch ueber allen Selene, dann die Hyaden und endlich Eos, die Sterne vor sich hertreibend."

Dieser geschmeidigen Bildphantasie 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 Noete dieser Leistung richtig einzuschaetzen muesste man dann vielleicht an ein Experiment appellieren, das den Rohrschach'schen Versuchen von Fleckdeutungen entspraeche. Viel leichter ist es in die Zufallsgebilde der Konstellationen monstroese 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 Farnese, 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 Spaera das einzigartige Doppelinstrument wissenschaftlicher Orientierung und anschaulicher Verewigung des Mythos durch die Jahrhunderte.

Geburtstagsatlas, Tavola II, (cfr. con Mnemosyne Atlas, Tavola 2).

Tafel III

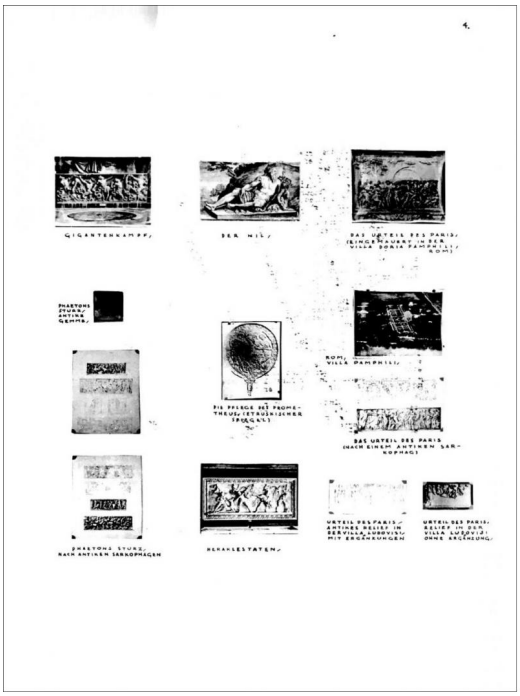


Tafel III

Die tiefgreifende Wandlung des griechischen Geistes im Hellenismus laesst sich nirgends eindringlicher anschaulich machen als in der Umpraegung der kosmischen Bildvorstellung, als in der Ueberwucherung des klassisch – bildhaften Mythos durch orienta lische Sternreligion. Es ist der Weg von Athen nach Alexandria. Der aegyptische Tierkreis von Denderah formt die griechische Idee de Himmelbildes entscheidend um. Statt umfangsdeutender Bilder stehen nun Hieroglyphen am Himmel, Bildzeichen fuer Sternbilder. Die Bielderschrift ermoeglicht hier ein Verschwimmen der Grenzen, das verderblich werden konnte: denn neben den Zeichen fuer wirkliche Sternbilder stehen ununterschieden die Gotterzeichen fuer die altaegyptischen Goetter der Zehntage-Woche, die Dekane, je zehn Graden des Tierkreises zugerordnet. Mit dieser Vermengung von Kalenderfigur und Himmelsbild setzt ein Zersetzungs prozess der Sphaera ein, der immer weiter greift. Gibt der Tierkreis von Denderah noch die orientalischen Sternbilder an, deren Namen uns die von Boll rekonstruierte Sphaera des Teukros ueberliefert hat, so setz bald eine Ueberlagerung der „sphaera barbarica" und „sphaera 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 pseudo-wissenschaftliche Systematik, die der Astrologe fuer seine Zukunftsdeutungen braucht. Neben den Sternbildern stehen in immer wiederholter Reihe die Bilder der sieben Planeten, die als Wandelsterne auf der eigentlichen Himmelskarte ja teine 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, vervollstaendigt das Bild einer geheimnisvollen Zeichenreihe, an der nichts abbildhaftes mehr erkennbar ist. Warburgs Vermuntung, dass es sich um ein astrologisches Lossbrett handle, wird von der modernen Forschung bestaetigt. Die Verbreitung der orientalischen Astrologie wird durch die Durchdringung der ganzen abendlaendischen Religion mit astralen Vorstellungen ermoeglicht. Gerade die typischesten hellenistischen Neuschoepfungen von Kultbildern und Goettergestalten sind vom Sternglauben nicht zu trennen. Die sieben Planeten schmuecken ihren Mantel, denn der Himmel selbst ist Mantel der Weltgottheit und magiche Bedeutung voll geworden.

Geburtstagsatlas, Tavola III, (cfr. con Mnemosyne Atlas, Tavola 3).

Tafel IV



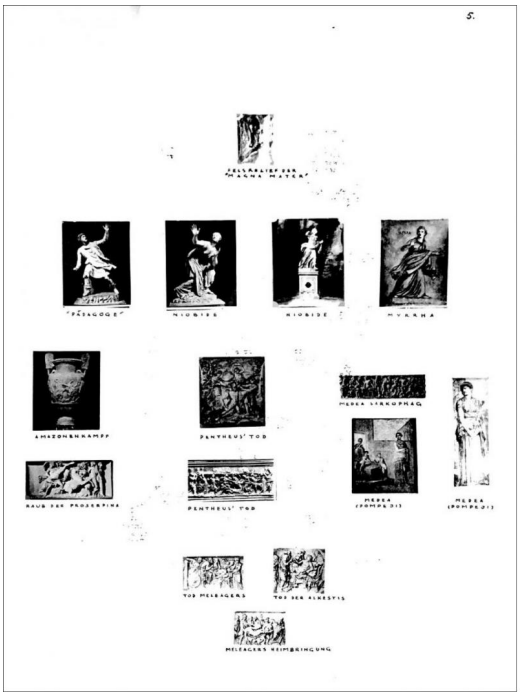
TAFEL IV.

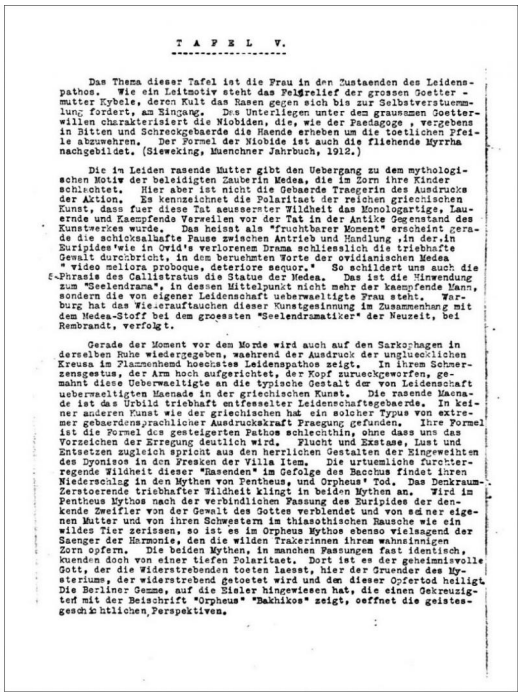
Die Dynamik des griechischen Mythos und die eminente Tragik seiner Motive ruht auf einen tiefen Gegensatz zwischen olympischen Gottheiten der lichten Hoehe und der Halbgoetter - und Heroenwelt, die der Erde verhaftet bleiben. Es ist der Gegensatz, den Iphigenien's Parzenlied, Hyperion's Schicksalslied, wie Schiller's Ideal und Leben in unser Bewusstsein getragen haben. Das Aufbaeumen gegen diesen Zwiespalt, der Kampf der Heroen um die Hoehe des Lichtes, ihr Siegen und ihr Scheitern praegt in 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 dem tragischen Eingang. die Schlangenfuesse unterstreichen im Bildhaften das Erdgebundene dieser Antagonisten des Olymps. Erdgebundene Elementargoetter, wie sie am Paris-Urteils-Sarkophag in ehrfurchtigem 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 Aufbaeumen, aber gerade darum wird ihr Typus fuer Warburg zum Ausdruckssymbol des passiven Pathos iridischer Befangenheit und des Gebanntseins in den Kreislauf der Natur. In der Umwertung, die die spaetere europaeische Kunst mit ihrer Bewegungsformel vernimmt, wird ihm dieser Ausdruckssinn deutlich. Ihre resignierte dumpfmelancholische 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 Gespann in den Fluss Eridanos stuerzt, klagen die Elementargoetter um dieses Opfer des olympischen Zornes. Dieses Leidenspathos des zerschmetterten Kaempfers um die Hoehe gibt der Gestalt des Prometeus 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 Prometeus und der Abnahme vom Felsen der Typus mancher pietà 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 kaempfenden Helden ueberhaupt ist. Seine Arbeiten sind ja ein Kampf gegen die Hindernisse der Vergoettung, sein Leidenstod ist Vorbedingung seiner Auffahrt in das Lichtreich des Olymp.

Geburtstagsatlas, Tavola IV, edizione e traduzione a cura di Francesca Filisetti 2019 (cfr. con Mnemosyne Atlas, Tavola 4).

Tafel V





TAFEL V.

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

Die in Leiden rasende Mutter gibt den Uebergang zu dem mythologischen Motiv der beleidigten Zauberin Medea, die im Zorn ihre Kinder schlachtet. 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, Lauernde und Kaempfende 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 Phrasis des Callistratus die Statue der Medea. Das ist die Hinwendung zum "Seelendrama", in dessen Mittelpunkt nicht mehr der kaempfende Mann, sondern die von eigener Leidenschaft ueberwaeltigte Frau steht. Warburg hat das Wiederauftauchen dieser Kunstgeinnung 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 Schmerzensgestus, 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 Leidenschaftsgebaerde. In keiner anderen Kunst wie der griechischen hat ein solcher Typus von extremer gebaerdensprachlicher Ausdruckskraft Praegung gefunden. Ihre Formel ist die Formel des gesteigerten Pathos schlechthin, ohne dass uns das Vorzeichen der Erregung deutlich wird. Flucht und Exstase, Lust und Entsetzen zugleich spricht aus den herrlichen Gestalten der Eingeweihten des Dyonisos in den Fresken der Villa Item. Die urtuemliche furchterregende 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 zerissen, 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, kuenden 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 Bieler hingewiesen hat, die einen Gekreuzigtef mit der Beischrift "Orpheus" "Bakhikos" zeigt, oeffnet die geistesgeschichtlichen Perspektiven.

Geburtstagsatlas, Tavola V, (cfr. con Mnemosyne Atlas, Tavola 5).

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 stemmend, 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 - Anthonoe, 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.

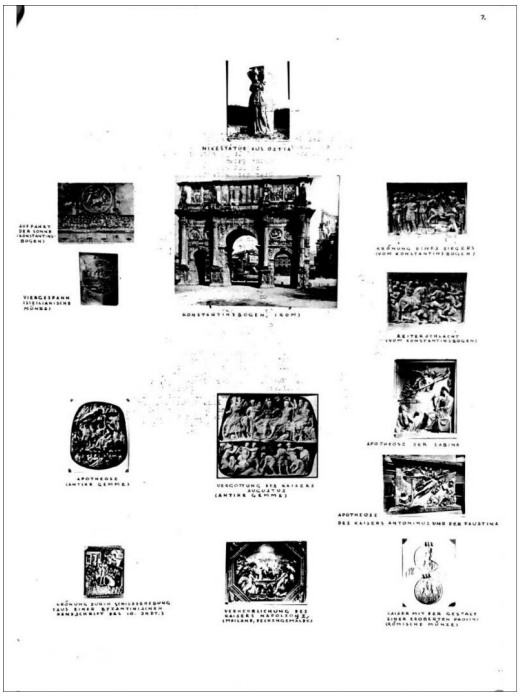
Dieses urtuemlichste Wildheitsmotiv der "Kopfjaegerei" ist fuer Warburg Symbol der seelischen Tiefen, in die jene Mythen hinabreichen. Er sieht es nachwirken in der Ausdruckshandlung des Griffes nach dem Kopf des Opfers, fuer die die Vase mit der Toetung der Amazone als typische Praegung steht.

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, kuendet 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 aeussersten 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 Scheites 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 einpraegsamen 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 Grablegungs-Typus der Renaissance.

Stille Verhaltenheit und tiefe Innerlichkeit hat die Antike im Typus der Todes-Szene der Alkestis zur Form werden lassen. Denn diese Sage bewahrt nichts mehr von urtuemlicher Wildheit. In ihrem Ethos aufopfernder Gattenliebe kuendet sich eine neue Auffassung vom 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 hilfloesen 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



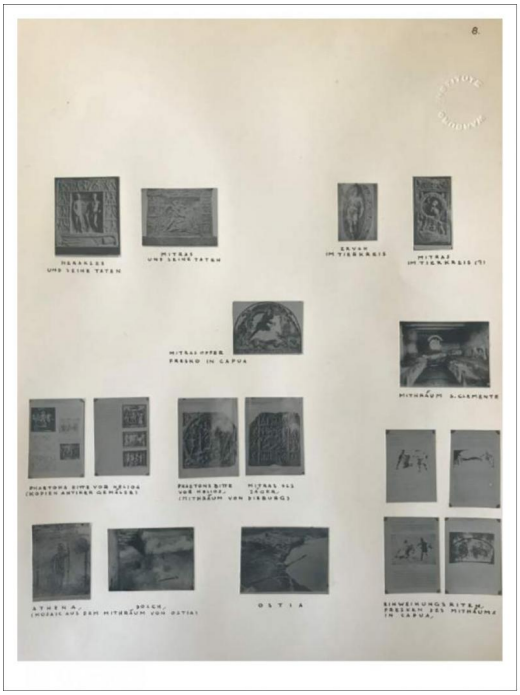
TAFEL VII.

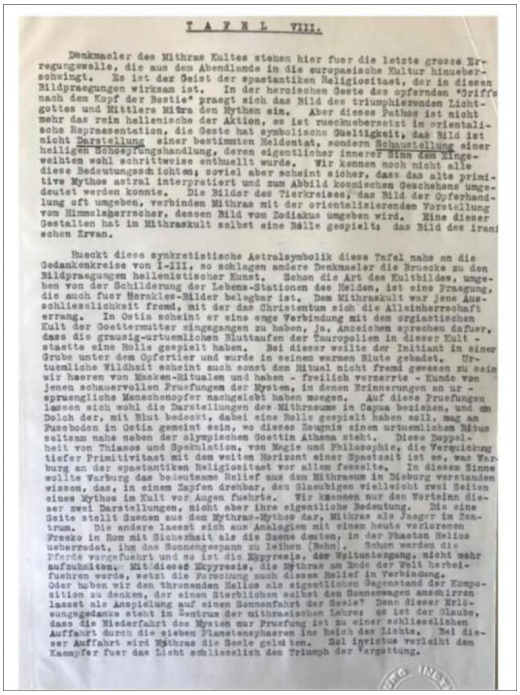
Aus den Denkmaelern der roemischen Triumphalkunst sind solche vereinig deren Nachwirken in der Neuzeit behandelt werden soll. Im Zentrum steht der Konstantinsbogen, diese Epitome aus drei Jahrhunderten roemischer Triumphalkunst,die den Kuenstlern auf lange hinaus die Stichworte zur Veranschaulichung roemischer Grosse gaben. Diese Grosse ist nicht die des griechischen Leidenspathos. Es ist das roemische 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 urtuemlichsten Bildpraegungen monumentalen Kunstschaffens: roemische Staatsmacht und hellenistisches Pathos verleihen dieser einst magisch-starren Gebaerdenhieroglyphe, die den Akt des Ueberwindens ins Dauernde erheben sollte, neue Lebensnaehe und neue Gueltigkeit. Vor allem in den zwei trajanischen Reliefs sammelt sich alles, was Siegerstols seit Jahrtausenden der Nachwelt zu kuenden liess: 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 Wahrmachung dieses symbolischen Gestus: zwei abgeschnittene Koepfe von geruesteten Legionaeren dem Kaiser dargebracht.

Dass solche urtuemlich barbarische Inhalte in diesen Denkmaelern kuenstlerische 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 Kopfjaegerinnen 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 den Sieger zum Vollzieher eines Gotterwillens. Diese Goettlichkeit des Sieges - im Wettkampf wie im Feld - muss man im Auge haben, um die magische Wucht des Triumphgedankens ganz nachzuempfenden. Schon der Triumph als sakrale Handlung ist zeitweise Vergotterung, Apotheose, in der der Imperator im Gewande des Jupiter 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 im germanischen Kriegerbrauch 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 Appiani geleitet haben in Mailand den grossen Nahrfahren roemischer Imperatoren, Napoleon I.zu malen, wie Niken ihn auf dem Schild emporheben bis in die Sternensphaere des Tierkreises, in dem das Zeichen der Wage, das Sinnbild der Gerechtigkeit, kulminiert.

Geburtstagsatlas, Tavola VII, (cfr. con Mnemosyne Atlas, Tavola 7).

Tafel VIII





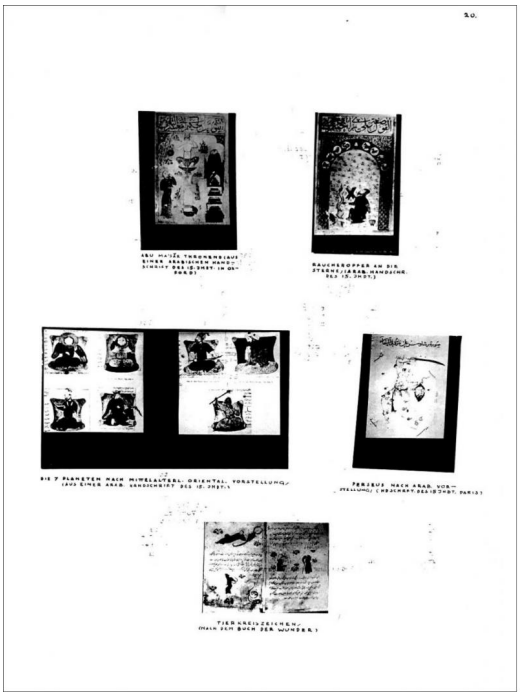
TAFEL VIII.

Denkmaeler des Mithras Kultes stehen hier fuer die letzte grosse Erregungswelle, die aus dem Abendlande in die europaeische Kultur hinueberschwingt. Es ist der Geist der spaetantiken Religiositaet, der in diesen Bildpraegungen wirksam ist. In der heroischen Geste des opfernden "Griffs nach dem Kopf der Bestie" praegt sich das Bild des triumphierenden Lichtgottes und Mittlers Mitra den Mythen ein. Aber dieses Pathos ist nicht mehr das rein hellenische der Aktion, es ist rueckuebersetzt in orientalische Repraesentation, die Geste hat symbolische Gueltigkeit, das Bild ist nicht Darstellung einer bestimmten Heldentat, sondern Schaustellung einer heiligen Schoepfungshandlung, deren eigentlicher innerer Sinn den Eingeweihten wohl schrittweise enthuellt 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 Himmelsherrscher, dessen Bild vom Zodiakus umgeben wird. Eine dieser Gestalten hat im Mithraskult selbst eine Rolle gespielt: das Bild des iranischen Zrvan.

Rueckt 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-urtuemlichen Bluttaufen der Tauropolien in dieser Kult - staette eine Rolle gespielt haben. Bei dieser weilte der Initiant in einer Grube unter dem Opfertier und wurde in seinem warmen Blute gebadet. Urtuemliche Wildheit scheint auch sonst dem Ritual nicht fremd gewesen zu sein wir heeren von Masken-Ritualen und haben - freilich verzerrte - Kunde von jenen schauervollen Pruefungen der Mysten, in denen Erinnerungen an ursprueengliche Menschenopfer nachgelebt 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 Fuseboden in Ostia gemeint sein, wo dieses Zeugnis einen urtuemlichen 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 Varburg an der spaetantiken Religiositaet vor allem fesselte. In diesem Sinne wollte Varburg das bedeutsame Relief aus dem Mithraeum in Dieburg verstanden wissen, das, in einem Zapfen drehbar, den Glaeubigen vielleicht zwei Seiten eines Mythos im Kult vor Augen fuehrte. Wir kennen nur den Vortsinn dieser zwei Darstellungen, nicht aber ihre eigentliche Bedeutung. Die eine Seite stellt Szenen aus dem Mythras-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 (Behn). Schon werden die Pferde vorgefuehrt und so ist die Ekpyresis, der Weltuntergang, nicht mehr aufzuhalten. Mit dieser Ekpyresis, die Mythras 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 anschirren laesst als Anspielung auf einen Sonnenfahrt der Seele? Denn dieser Erloesungsgedanke steht im Zentrum der mithraeischen 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 geleiten. Sol invictus verleiht dem Kaempfer fuer das Licht schliesslich den Triumph der Vergottung.

Geburtstagsatlas, Tavola VIII, (cfr. con Mnemosyne Atlas, Tavola 8).

Tafel XX (mit Einleitung zu XX-XXVII)



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 Bildvorstellungen sprechen. Denn das Interesse am Bild war nicht aesthetischer Art. Nicht um Macht der Ueberzeugung und Schoenheit der Form ging es. Es sind Bilder, die um ihre Inhaltsgestalten, 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 Hantierung kraft der Partizipation von Bild und Abgebildetem verschafft. Trotzdem bleibt ihre ursprungliche Funktion in vielen ... Faellen latent erhalten; die eigentlichen Sternbilder wenigstens sind als Teile der Himmelskarte aufzufassen, in denen die Sternpositionen eingezeichnet 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 antikischen Menschen und Schoenheitsideals, vertreibt diesen ... monstroesen Spuk der daemonischen Spaetantike und schmilzt die in Attribute zersplitterten Bilder wieder zur dynamischen Einheit symbolkraftiger Gestalten. Dieser Entwicklung sind die folgenden Tafeln gewidmet:

TAFEL XX.

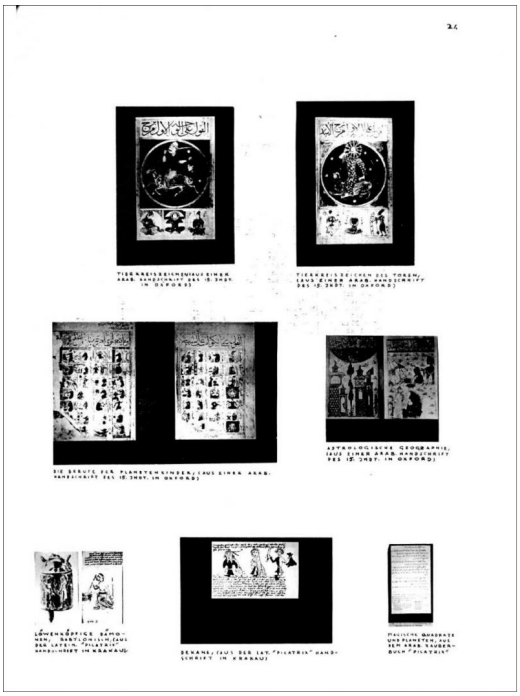
Der Kulturkreis des naeheren Ostens ist es vor allem, der die spaetantike Kosmologie und ihre Bildvorstellungen bewahrt und vermittelt hat. Das Bild eines der groessten und einflussreichsten Vertreters der arabischen Sternkunde, Abu Mashare, in einer Handschrift des XV. Jahrhunderts, zeigt schon aeusserlich, 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 praezisiert. 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 sagten, dass sie in den Dekanen der Tierkreiszeichen aufstiegen, damit sie dem Verstaendnis derjenigen, die sich damit befassen, naeher laegen, haben

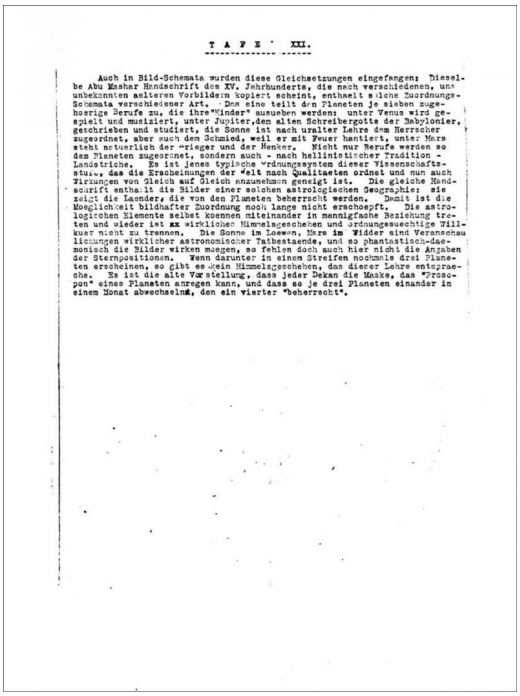
Geburtstagsatlas, *Einleitung zu XX - XXVII*, Introduzione alle Tavole XX-XXVII, edizione e traduzione a cura del Seminario Mnemosyne 2023.
Geburtstagsatlas, Tavola XX, (cfr. con Mnemosyne Atlas, Tavola 20).

diese Gestalten mit verschiedenen Namen benannt und fuer jede einzelne ein n, vom Zustand der anderen verschiedenen Zustand festgesetzt..... Man hat aber diese befremdenden Namen und Zustaende nur festgesetzt, damit ein Unterschied sei zwischen dem Namen der Gestalten der Himmelskugel und ihren Zustaenden einerseits und zwischen den Namen dieser Dinge, die sich bei uns vorfinden, andrerseits"

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 ruecklaeufigen 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, muesste man weiter schliessen, seien empirisch festgestellt, die monstroesen 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 aufzaehlen, die zu dem Orte des Himmelsglobus gehoeren, machen diese "indischen" Merkgestalten 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 Zeitgoetter, 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 echt-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 bestbewaehrte 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 unberuehrt 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



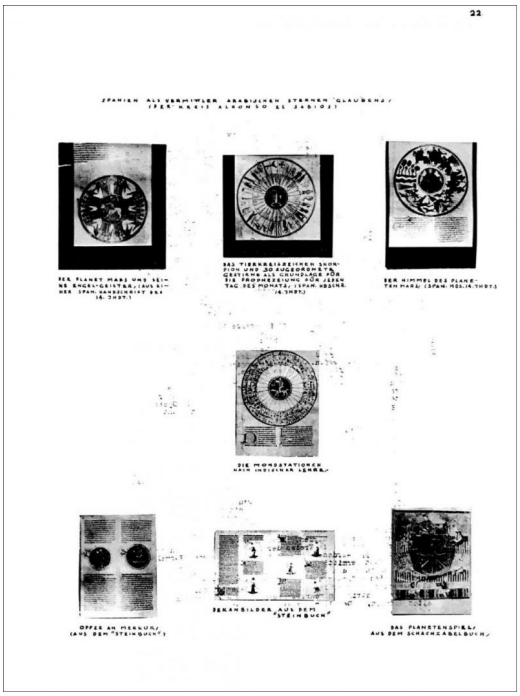


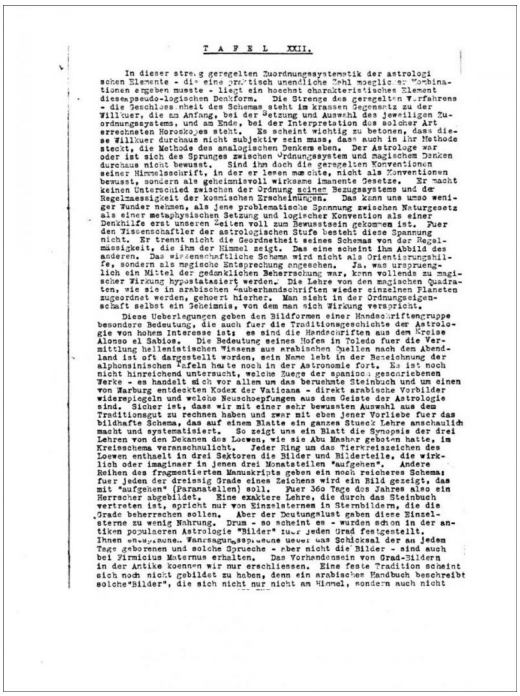
TAFEL XXI.

Auch in Bild-Schemata wurden diese Gleichsetzungen eingefangen: Dieselbe Abu Mashar Handschrift des XV. Jahrhunderts, die nach verschiedenen, uns unbekannten älteren Vorbildern kopiert scheint, enthält solche Zuordnungs-Schemata verschiedener Art. Das eine teilt den Planeten je sieben zugehörige Berufe zu, die ihre "Kinder" ausueben 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 den Schmied, weil er mit Feuer hantiert, unter Mars steht natuerlich 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 Zuordnungen von Gleich auf Gleich anzunehmen geneigt ist. Die gleiche Handschrift enthält die Bilder einer solchen astrologischen Geographie: sie zeigt die Laender, die von den Planeten beherrscht werden. Damit ist die Möglichkeit bildhafter Zuordnung noch lange nicht erschoepft. Die astrologischen Elemente selbst koennen miteinander in mannigfache Beziehung treten und wieder ist es wirklicher Himmelsgeschehen und ordnungssuechtige Willkuer nicht zu trennen. Die Sonne im Loewen, Mars im Widder sind Veranschaulichungen wirklicher astronomischer Tatbestaende, und so phantastisch-daemonisch die Bilder wirken mögen, so fehlen doch auch hier nicht die Anjaben der Sternpositionen. Wenn darunter in einem Streifen nochmals drei Planeten erscheinen, so gibt es dem Himmelsgeschehen, das dieser Lehre entspreche. Es ist die alte Vorstellung, dass jeder Dekan die Maske, das "Prosopon" eines Planeten anregen kann, und dass so je drei Planeten einander in einem Monat abwechseln, den ein vierter "beherrscht".

Geburtstagsatlas, Tavola XXI, (cfr. con Mnemosyne Atlas, Tavola 21).

Tafel XXII





T A F E L XXII.

In dieser streng geregelten Zuordnungssystematik der astrologischen Elemente - die eine praktisch unendliche Zahl möglicher Verbindungen 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 zu 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 analogischen Denkens eben. Der Astrologe war oder ist sich des Sprunges zwischen Ordnungssystem und magischem Denken durchaus nicht bewusst. Sind ihm doch die gegeglten Konventionen seiner Himmelsschrift, in der er lesen machte, nicht als Konventionen bewusst, sondern als geheimnisvoll wirksame imanente Gesetze. Er macht keinen Unterschied zwischen der Ordnung seiner 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 Seiten voll zum Bewusstsein gekommen ist. Fuer den Wissenschaftler 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 hypostasiert werden. Die Lehre von den magischen Quadraten, wie sie in arabischen Zauberhandschriften wieder einzelnen Planeten zugeordnet werden, gehoert hierher. Man sieht in der Ordnungseigenschaft selbst ein Geheimnis, von dem man sich Wirkung verspricht.

Diese Ueberlegungen 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 alphonsinischen Tafeln heute noch in der Astronomie fort. Es ist noch nicht hinreichend untersucht, welche Saetze der spanisch geschriebenen Werke - es handelt sich vor allem um das beruehmte Steinbuch und um einen von Warburg entdeckten Kodex der Vaticana - direkt arabische Vorbilder widerspiegeln und welche Neuschoepfungen 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 Synopse der drei Lehren von den Dekanen des Loewen, wie sie Abu Mashar gehoert hatte, im Kreisschema vergegenschaulicht. Jeder Ring um das Tierkreiszeichen des Loewen enthaelt in drei Sektoren die Bilder und Bilderteile, die wirklich oder imaginaer in jenen drei Monatsteilen "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" (Paranatellen) soll. Fuer 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 Deutungsglaut geben diese Einzelsterne zu wenig Nahrung. Drum - so scheint es - wurden schon in der antiken populaeren Astrologie "Bilder" fuer jeden Grad festgestellt. Ihnen entsprechend. Voraussagungen ueber das Schicksal der an jedem Tage geborenen und solche Sprueche - aber nicht die Bilder - sind auch bei Firmicius 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

Geburtstagsatlas, Tavola XXII, (cfr. con Mnemosyne Atlas, Tavola 22).

dargestellt denken lassen. Die spanische Handschrift des Vatikans ist die erste, in der wir diese Gradbilder auftauchen sehen, zusammen mit analogisch ausdeutenden Spruechen, die in der popularen Astrologie nachwirken sollen. Denn an sich bedeutet das Gradbild mit seinen Jahresgekalender ein Stueck Denkraumverlust. Statt der systematischen Kombination der Elemente des Globus und seiner "Haeuser", die zu einem Horoskop gehoeren, 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 Himmelsgewoelbe scheint ausgetilgt.

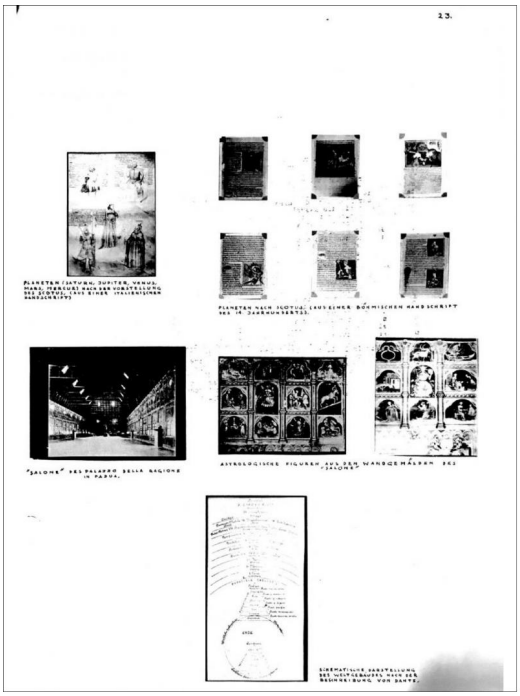
Noch reicher und noch phantastischer mutet das Schema an, das indische Lehren verarbeitet. Es ist die Darstellung von 28 Konstellationen und die ihnen entsprechenden Berufe, deren "Beschaeftigung" jeweils in den Sektor dazu gemalt ist. Und auch dieser Systematik wird eine weitere zugesellt, die die Engel und den Himmel des Planeten zum Gegenstand haben. Es ist die alte Vorstellung von den Sphaerenhimmeln, 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 Verglichenen. 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 Mikromosmos im eigentlichen Sinn.

Auch diese Konsequenz scheint im Kreise Alfonsos gezogen: das Planetenspiel in seinem Schachzabelbuch gibt wohl davon Zeugnis. Das zwoelfteilige 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 Alfonso 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 Gestirnmaechten 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 zugehoeren 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 Mashars Einleitung kennen gelernt haben. Aber nun geben sie sich nicht mehr als blosse Merkzeichen 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.[4] Die illustrierte lateinische Handschrift in Krakau zeigt, wie nun jedes aesthetische Element ausgeschaltet ist: aus den strengen ägyptischen Wochengoettern des Tierkreises von Denderah und den fiktiven "indischen" Kraftbezeichnungen Abu Mashars, sind haessliche Daemonen geworden, deren bildhafte Bannformen als esoterische Weisheit bis in die Kreise der Rosenkreuzler 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 zaeh 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.

Tafel XXIII

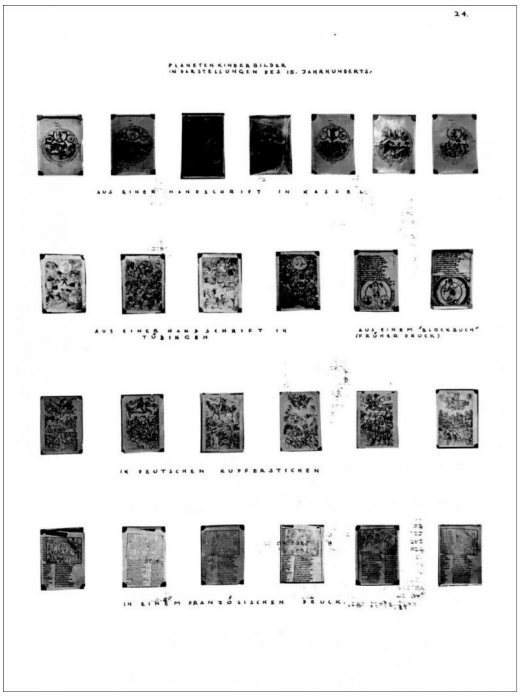


TAFEL XXIII.

Diesen 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 schoepft, ist entscheidend: die Planeten-Typen der Scotus-Handschriften haben nichts mit den klassischen Goettergestalten gemeinsam. Wenn Ju iter 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 sahen wir die assyrisch-babylonischen Sterngottheiten stehen. In dieser Erscheinungsweise leben nun die Planeten auch in den Scotus-Handschriften des Nordens, etwa in denen aus den Prein Wenzels von Boehmen. Mit diesen Gestalten wird auch das ganze bildliche System von kosmischen Zuordnungen uebernommen, das dem fruehen und hohen Mittelalter fremd war. Es passte sich dem Denkstil des grossartigen scholastischen Ordnungsgebaeudes an, das Dantes "Comedia" zu unerhoerter bildhafter Anschauungskraft gebracht hat. In diesem bewunderungswuerdigen Weltgebaeude werden die Sphaeren der Planeten, durch die die Seele aufwaerts zu Gott steigt, mit entsprechenden Eigenschaften des Lauterungsberges verbunden, ganz aehnlich wie wir es schon fuer die mithraische Lehre von der Himmelsreise voraussetzen duerfen. Nur ist die Zuordnung bei Dante unendlich viel durchgebildeter und tiefer. Er hat den 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 Wortes "stelle" - aber die Astrologie hat Dante abgelehnt. Scotus begegnet unter den Verdammten, wie kurz nach Dantes Zeit Pietro von Abano, den Scheiterhaufen bestiegen muss. Und doch siegt das Weltbild der astrologischen Enzyklopedik in Italien. Das Salone in Padua ist Zeugnis dafuer. 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 eingeordnet in das weite System des dogmatischen Gebaeudes: Apostel "beherrschen" die Tierkreiszeichen, nicht olympische Goetter wie in der Antike und bald in der Renaissance.

Geburtstagsatlas, Tavola XXIII, (cfr. con Mnemosyne Atlas, Tavola 23).

Tafel XXIV



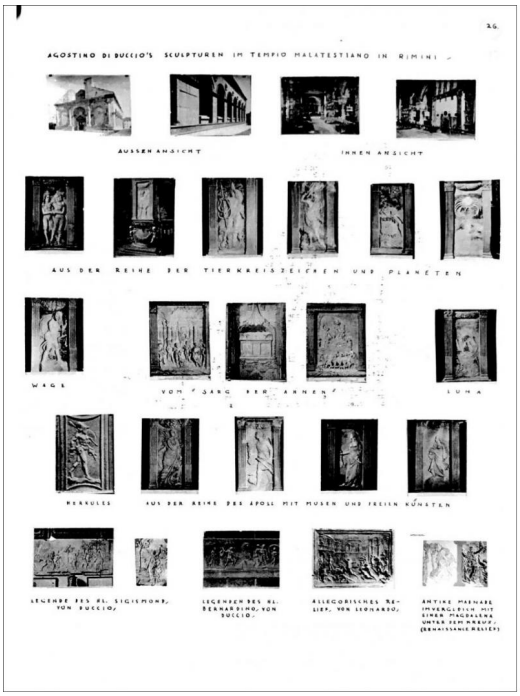
TAFEL XXIV.

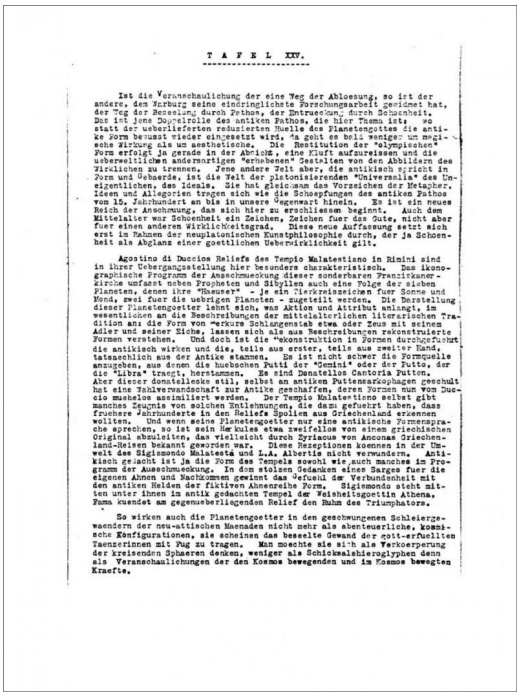
Das Schicksal der astrologischen Bilderzeugungen im 15. Jahrhundert spiegelt auch hier ein allgemeines geschichtliches Problem der Bildkunst. In dem Masse, als die astrologischen Bilder aufhören, Bilderschrift zu sein - wie sie Abu Ma'shar verstanden wissen wollte - und wie sie sich uns in ihrer Polarität von Zeichen und magisch partizipierendem Symbol zu erkennen gaben - in dem Masse also, in dem an das Bild aesthetische Forderungen von "Natürlichkeit" oder "Schönheit" gerichtet werden, tritt eine Krise ein: das Zeichen soll zum Abbild werden von etwas, dem in der sichtbaren Wirklichkeit nichts entspricht. Die abendländische Kunst ist zwei Wege gegangen, um diese Aporie zu überwinden. Man konnte in antithetischer Zuspitzung die Richtung des Nordens die nominalistische Lösung nennen: ein Allgemeines wird nur an einem Besonderen sichtbar, und darstellbar. So werden in die alten Bildschemata schrittweise realistische Züge der Anschauung eingetragen. Statt des Gottes Mars steht bald ein wirklicher Krieger da. Die Tübinger Handschrift bietet eine Reihe hübscher Beispiele wie diese Krise zwischen sinnlichem Abbild und treuer Uebernahme von Zeichen zu komischen Neuschöpfungen führen kann. Der "Wassermann" giesst dem Bäcker das Wasser in den Trog und der "Biber" wirft die "Urne" auf die Kerzen der "Ara": "Biber, was hast du gemacht?" frägt die belustigte Umschrift, die unendlich viel über das neue Sehen der alten Konstellationen aussagte. Die Uebertragung der bilderschriftlichen Relationen in die Sphäre einer anschaulichen Wirklichkeit kann zu komischen Bildungen führen. Was hier beinahe zufällig entstanden ist, hat mehr als ein Jahrhundert später Brueghel in seinen Sprichwörterbildern zum Prinzip erhoben. Aber das ist ein Seitenweg: der Hauptweg ist der der Veranschaulichung, aus dem Attribute wird eine konkrete Eigenschaft: am Ende steht Dürers Melancholie, die der Attribute nicht mehr bedürfte, um die Saturn-Kindschaft anschaulich zu machen, oder Baldungs grossartige Zeichnung des "Saturn" in Wien, die bereits charakterologische Physiognomik ist. Alles spiegelt sich in Gesicht, aus dem Zeichen ist ein Ausdruck geworden. Statt durch Tradition geheiligter, nur dem Eingeweihten verständlicher 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 Dürers 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 Archtypen voraussetzen durften. (Tafel 20) Dadurch, dass diese Themen mit dem Mittel des neuen "realismus dargestellt werden, ist alles Zeichenhafte getilgt. Freilich dürfen wir auch hier die polare Bedeutung einer solchen Wandlung nicht übersehen. Der Einfluss des Planeten steht nun mitten im anschaulichen Leben der Benutzer solcher Handschriften. Trennen in manchen Bildern noch Kreise die himmlischen Zeichen vom irdischen Geschehen, das "unter ihnen steht", so wirken bei anderen die Bilder schon gänzlich genrehaft. Als zeitgenössischer Fürdentmeger reitet der Planet am Himmel und unter seiner Herrschaft tritt es das Volk auf die Bühne der Welt, wie er es eben treiben heisst. Es sind nicht mehr schlicht Berufsporträt, es sind Lebenskreise, die auf diesen Bildern vereinigt werden. Nicht nur Krieger und Henker schafft Mars, sondern Raufer und Foerder. Es sind Typen und Szenen aus dem unmittelbaren Leben, die hier vor uns stehen und doch angeschlossen an eine lange Entwicklungsreihe. Entsprechen doch nicht nur die Attribute der Planetengötter selbst der Tradition von der Antike her. Auch die Berufstypen lassen sich oft auf die antiken Bildformen zurückführen, die uns etwa die Enzyklopaedie des Rabanus Maurus überliefert hat.

Geburtstagsatlas, Tavola XXIV, edizione e traduzione a cura del Seminario Mnemosyne 2023 (cfr. con Mnemosyne Atlas, Tavola 24).

Tafel XXV





TAFEL XXV

Ist die Veranschaulichung der eine Weg der Ablosung, so ist der andere, den Warburg seine eindringlichste Forschungsarbeit gewidmet hat, der Weg der Bezeelung durch Pathos, der Entrueckung durch Schoenheit. Das ist jene Doppelrolle des antiken Pathos, die hier Thema ist; wo statt der ueberlieferten reduzierten Huelle des Planetengottes die antike Form bewusst 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 "erhobenen" Gestalten von den Abbildern des Wirklichen zu trennen. Jene andere Zeit aber, die antikisch spricht in Form und Gebaerde, ist die Zeit der platonisierenden "Universalia" des Uneigentlichen, 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 im Fahnen der neuplatonischen Kunstphilosophie durch, der ja Schoenheit als Abglanz einer goettlichen Ueberwirklichkeit gilt.

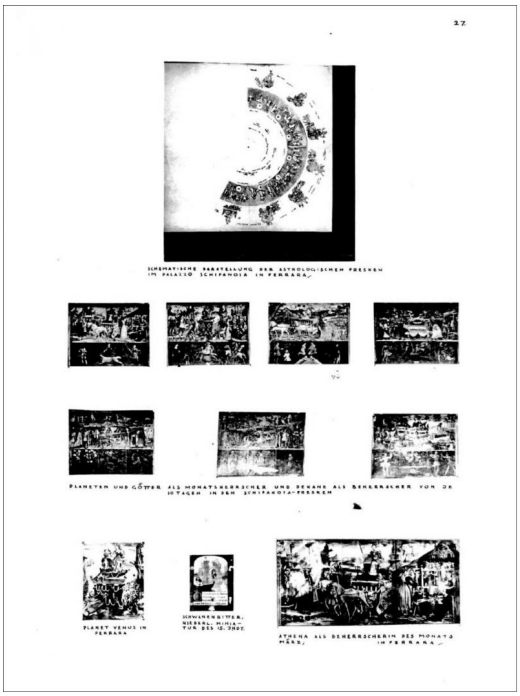
Agostino di Duccios Reliefs des Tempio Malatestiano in Rimini sind in ihrer Uebergangsstellung hier besonders charakteristisch. Das ikonographische Programm der Ausschmueckung dieser sonderbaren Franziskaner-Kirche umfasst neben Propheten und Sibyllen auch eine Folge der sieben Planeten, denen ihre "Himmel" - 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 Merkure Schlangenstab etwa oder Zeus mit seinem Adler und seiner Sichel, 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 huebschen Putti der "Gemini" oder der Putte, der die "Libra" traegt, herstammen. Es sind Donatellos Cantoria Putten. Aber dieser donatelleske stil, selbst an antiken Puttensarkophagen geschult hat eine Fuehlverwandschaft zur Antike geschaffen, deren Formen nun von Duccio muehelos 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 Cyriacus von Anconas Griechenland-Reisen bekannt geworden war. Diese Rezeptionen koennen in der Umwelt des Sigismondo Malatesta und L.A. Albertis nicht verwundern. Antikisch gesacht ist ja die Form des Tempels sowohl wie auch manches im Programm der Ausschmueckung. 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 kuendet am gegenueberliegenden Relief den Ruhm des Triumphators.

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

Geburtstagsatlas, Tavola XXV, in alto a sinistra “26”. Il montaggio si riferisce a Tavola 25 del Mnemosyne Atlas, come la spiegazione di Tavola XXV.

Die gleiche Beschwingtheit beseelt auch die allegorischen Gestalten der gegenueberliegenden Kapelle, deren Ordnung und Sinn noch immer nicht ganz geklaert 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 antikischen Sprache wirkt als "Steigerung" im Sinne des gleichen Pathos, das auch die kosmischen Symbole erfuellt. Es ist diese neue Formensprache heidnischer Gottbegeisterung, nicht das literarische Programm der Ausschmueckung, das Malatesta des Vorwurf 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 spuerte, dass es hier nicht um Geschmacksfragen, sondern um ein neues heidnisches Lebensgefuehl geht, das mit diesen heidnischen Spolien zugleich einstroemt. Fuer den Kuenstler selbst war dieser Gegensatz in seiner Spannweite keineswegs bewusst. Wenn er in der Sigismund-Kapelle derselben Kirche den Engel des Herrn darzustellen hat, der dem Heiligen in den Weg tritt und ihn die Himmelsharmonie hoeren laesst, so steht diese himmliche Erscheinung wieder im Gewand der ekstatischen Mänade 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 verkuendete. Es beginnt hier die Auswechselbarkeit bestimmter Formen und Bedeutungsinhalte, die das Schauspiel des Einflusses der Antike in diesen Jahrzehnten so fesselnd gestalten. Nicht nur die antikischen Allegorien, wie das Relief im South Kensington Museum, das Mueller-Walde dem Leonardo zugeschrieben hat, sprechen diese Sprache, die die antike Orgiastik gepraegt hat, auch der hemmungslose Schmerz der Magdalena unterm Kreuz leiht seine Ausdrucksform von dem Maenaden-Typus, der auch den kosmischen Symbolen neuen Ausdruckssinn gegeben hat.

Tafel XXVII



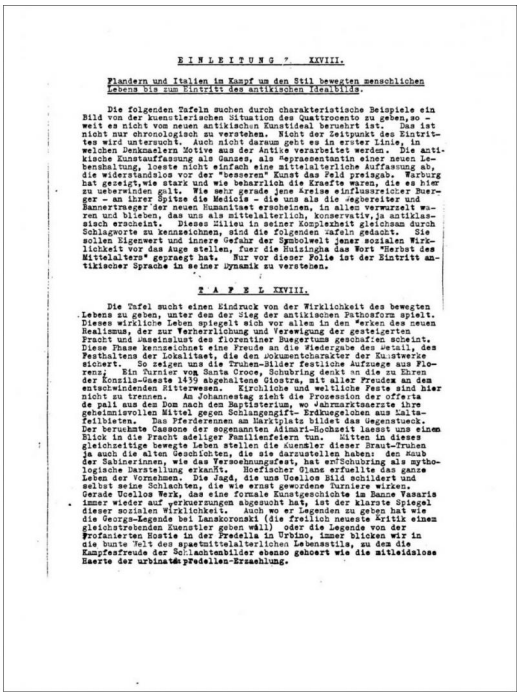
TAFEL XXVII.

Die astrologischen Freskenzyklen im Palazzo Schifanoja in Ferrara sind spaeter entstanden als der Tempio Malatestiano. Sie sind ein letztes Produkt der Auseinandersetzung der neuen Kunstgesinnung mit dem alten Erbe, in Form ueberlieferten antiken Bildgutes. Warburg hat in seiner Untersuchung, die das Raetsel dieses Zyklus loeste, gezeigt, wie hier ein klassisches Ordnungsschema 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 gelaeufig ist, die sieben Planeten, sondern zwoelf olympische Goetter zuordnet. Ihnen ist der obere Streifen gewidmet. Ihre Darstellung folgt mit peinlicher Treue den ueberlieferten Detail, gibt alle Einzelzuege 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 die 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 konnte Warburg mit Recht von "Lohengrin-Stimmung" 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 demgemaess nicht Planetenkinder, sondern Monatsbeschaeftigungen nach der alten Kalendertradition, die bis in die Enzyklopaedien der Spaetantike zurueckzureichen 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 Traditionsreihe. Es ist ihr letztes Auftreten an monumentaler Staette. Ihrer monstroesen Formen wegen, die in Ferrara bereits die Wahl der Listen zu mildern macht, wurden sie bald von einer Kunstauffassung gemieden, die die kosmischen Kraefte ins Gewand der griechischen Schoenheit gekleidet sehen wollte.

Geburtstagsatlas, Tavola XXVII, (cfr. con Mnemosyne Atlas, Tavola 27).

Tafel XXVIII (mit Enleitung XXVIII-)





E I N L E I T U N G ? XXVIII.

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

Die folgenden Tafeln suchen durch charakteristische Beispiele ein Bild von der kuenstlerischen Situation des Quattrocento zu geben, so - weit es nicht vom neuen antikischen Kunstideal beruehrt ist. Das ist nicht nur chronologisch zu verstehen. Nicht der Zeitpunkt des Eintrittes wird untersucht. Auch nicht daraum geht es in erster Linie, in welchen Denkmaelern Motive aus der Antike verarbeitet werden. Die antikische Kunstauffassung als Ganzes, als Repraesentantin einer neuen Lebenshaltung, loeste nicht einfach eine mittelalterliche Auffassung ab, die widerstandslos vor der "besseren" Kunst das Feld preisgab. Warburg hat gezeigt, wie stark und wie beharrlich die Kraefte waren, die es hier zu ueberwinden galt. Wie sehr gerade jene Kreise einflussreicher Buerger - an ihrer Spitze die Medicis - die uns als die Wegbereiter und Bannertraeger der neuen Humanitaet erscheinen, in allen verwurzelt waren und blieben, das uns als mittelalterlich, konservativ, ja antiklassisch erscheint. Dieses Milieu in seiner Komplexheit 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" gepraegt hat. Nur vor dieser Folie ist der Eintritt antikischer Sprache in seiner Dynamik zu verstehen.

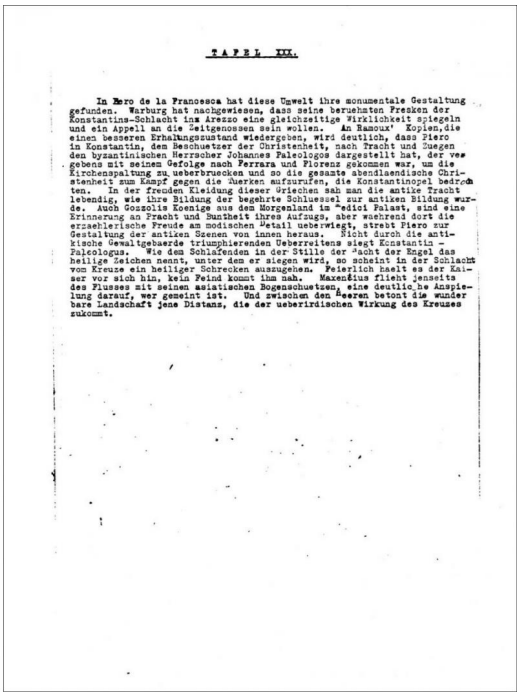
T A F E L XXVIII.

Die Tafel sucht einen Eindruck von der Wirklichkeit des bewegten Lebens zu geben, unter dem der Sieg der antikischen Pathosform spielt. Dieses wirkliche Leben spiegelt sich vor allem in den Werken des neuen Realismus, der zur Verherrlichung und Verewigung der gesteigerten Pracht und Daseinslust 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 vom Santa Croce, Schubring denkt an die zu Ehren der Konzils-Gaeste 1439 abgehaltene Giostra, mit aller Freudex 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 Jahrmarktsaerzte ihre geheimnisvollen Mittel gegen Schlangengift- Erdkuegelchen aus Maltafeilbieten. Das Pferderennen am Marktplatz bildet das Gegenstueck. Der beruehmte Cassone der sogenannten Adimari-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 er Schubring als mythologische Darstellung erkannt. Hoefischer Glanz erfuellte 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 im Banne Vasaris immer wieder auf Verkuerzungen abgesucht hat, ist der klarste Spiegel dieser sozialen Wirklichkeit. Auch wo er Legenden zu geben hat wie die Georgs-Legende bei Lanskoronski (die freilich neueste Kritik einen gleichstrebenden Kuenstler geben will) 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 urbinate Predellen-Erzaehlung.

Geburtstagsatlas, Tavola XXVIII, (cfr. con Mnemosyne Atlas, Tavola 28/29).

Tafel XXX



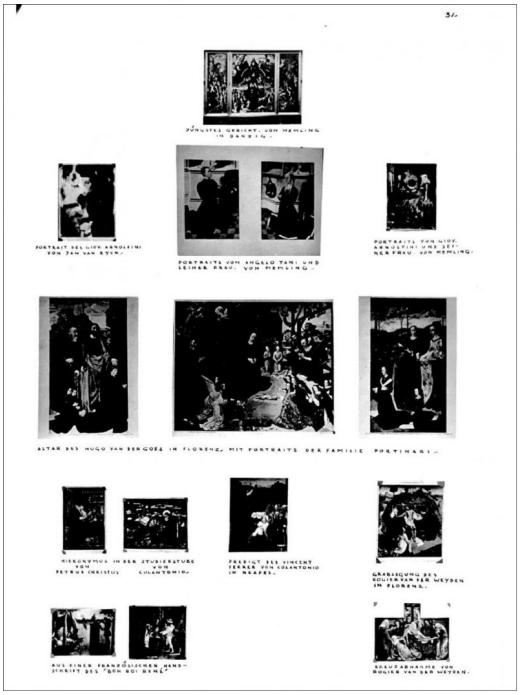


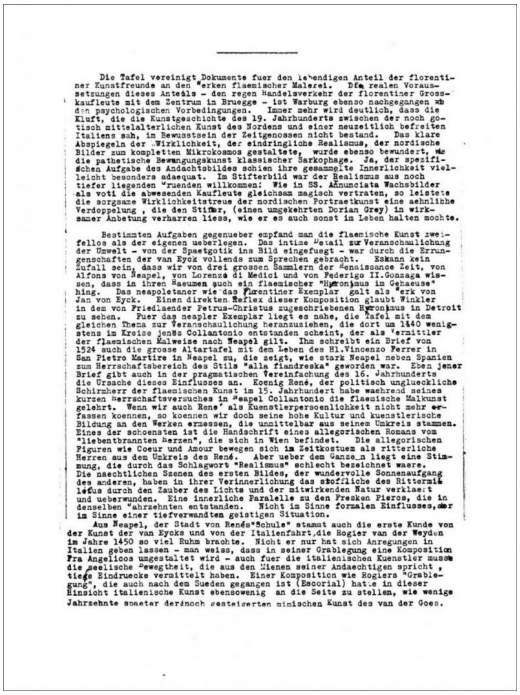
TAFEL XXX.

In Piero de la Francesca hat diese Umwelt ihre monumentale Gestaltung gefunden. Warburg hat nachgewiesen, dass seine beruehmten 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 Beschuetzer der Christenheit, nach Tracht und Zuegen den byzantinischen Herrscher Johannes Paleologos dargestellt hat, der vergebens 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. 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 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. 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.

Geburtstagsatlas, Tavola XXX, (cfr. con Mnemosyne Atlas, Tavola 30).

Tafel XXXI





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 Kluft, die die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts zwischen der noch gotisch 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 liegenden Gruenden willkommen: Wie in SS. Annunciata Wachsbilder als voti die abwesenden Kaufleute gleichsam magisch vertraten, so leistete die sorgsame Wirklichkeitstreue der nordischen Portraetkunst eine aehnliche Verdoppelung, die den Stifter, (einen umgekehrten Dorian Grey) in wirksamer Anbetung verharren liess, wie er es auch sonst im Leben halten mochte.

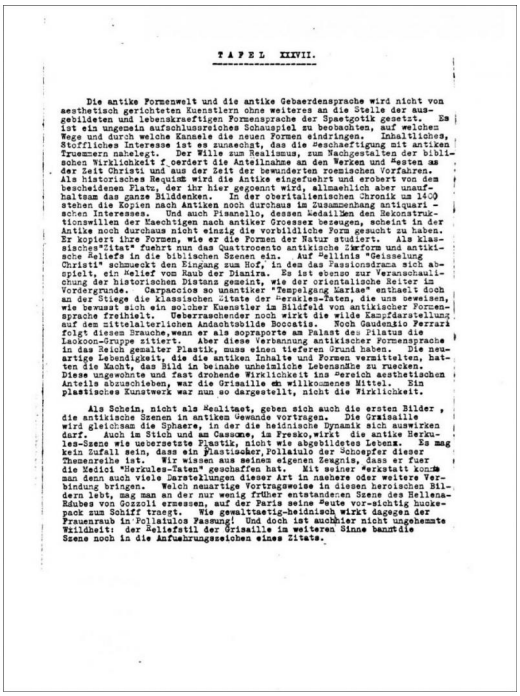
Bestimmten Aufgaben gegenueber empfand man die flaemische Kunst zweifellos als der eigenen ueberlegen. Das intime Detail zur Veranschaulichung der Umwelt - von der Spaetgotik ins Bild eingefuegt - war durch die Errungenschaften der van Eyck vollends zum Sprechen gebracht. Erkann kein Zufall sein, dass wir von drei grossen Sammlern der Renaissance Zeit, von Alfons von Neapel, von Lorenzo di Medici und von Federigo II.Gonzaga wissen, dass in ihren Raeumen auch ein flaemischer "Hieronymus in Gehaeuse" hing. Das neapoletaner wie das florentiner Exemplar galt als Werk von Jan von Eyck. Einen direkten Reflex dieser Komposition glaubt Winkler in dem von Friedlaender Petrus-Christus zugeschriebenen Hieronymus 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 jenes Collantonio entstanden scheint, der als Vermittler der flaemischen Malweise nach Neapel gilt. Ihn 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 René, der politisch ungluecklicher Schirmherr der flaemischen Kunst im 15. Jahrhundert habe waehrend seines kurzen Herrschaftsversuches in Neapel Collantonio die flaemische Malkunst gelehrt. Wenn wir auch René als Kuenstlerpersoenlichkeit nicht mehr erfassen koennen, so koennen wir doch seine hohe Kultur und kuenstlerische Bildung an den Werken ermessen, 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 René. Aber ueber dem Ganzen liegt eine Stimmung, die durch das Schlagwort "Realismus" schlecht bezeichnet waere. Die naechtlichen Szenen des ersten Bildes, der wundervolle Sonnenaufgang des anderen, haben in ihrer Verinnerlichung das stoffliche des Rittermilieus durch den Zauber des Lichts und der mitwirkenden Natur verklaert und ueberwunden. Eine innerliche Paralelle zu den Fresken Pieros, die in denselben Jahrzehnten entstanden. Nicht im Sinne formalen Einflusses, aber im Sinne einer tiefverwandten geistigen Situation.

Aus Neapel, der Stadt von René'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 poetische Bewegtheit, die aus den Mienen seiner Andaechtigen spricht, tiefe Eindruecke vermittelt haben. Einer Komposition wie Rogiers "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 dennoch gesteigerten minischen Kunst des van der Goes.

Geburtstagsatlas, Tavola XXXI, (cfr. con Mnemosyne Atlas, Tavola 31).

Tafel XXXVII





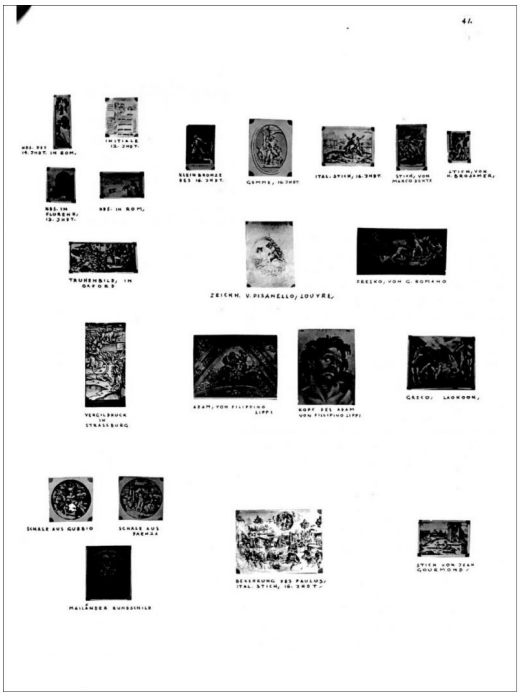
TAFEL XXXVII.

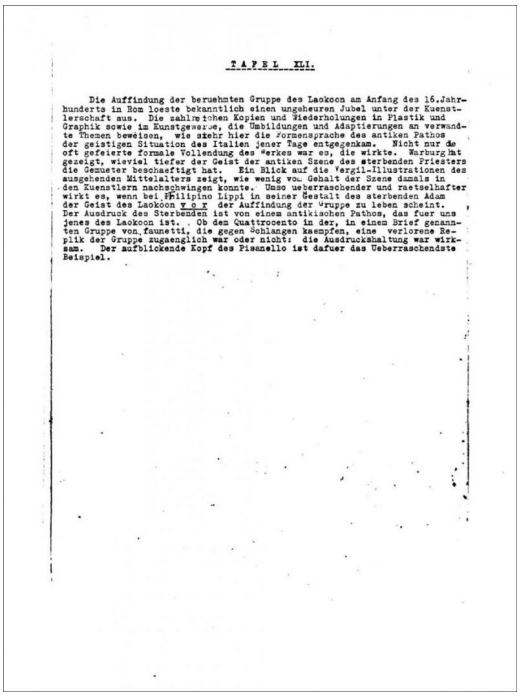
Die antike Formenwelt und die antike Gebaerdensprache wird nicht von aesthetisch gerichteten Kuenstlern ohne weiteres an die Stelle der ausgebildeten und lebenskraeftigen Formensprache der Spaetgotik gesetzt. Es ist ein ungemein aufschlussreiches Schauspiel zu beobachten, auf welchen Wege und durch welche Kanaele die neuen Formen eindringen. Inhaltliches, Stoffliches Interesse ist es zunaechst, das die Beschaeftigung mit antiken Truemmern nahelegt. Der Wille zum Realismus, zum Nachgestalten der biblischen Wirklichkeit f oerdert die Anteilnahme an den Werken und Resten aus der Zeit Christi und aus der Zeit der bewunderten roemischen Vorfahren. Als historisches Requisit wird die Antike eingefuehrt und erobert von dem bescheidenen Platz, der ihr hier gegoennt wird, allmaehlich 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 Maechtigen 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 Zierform 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 Vordergrunde. 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 antikischer Formensprache freihielt. Ueberraschender noch wirkt die wilde Kampfdarstellung auf dem mittelalterlichen Andachtsbilde Boccatis. Noch Gaudenzio Ferrari folgt diesem Brauche, wenn er als soprapporte am Palast des Pilatus die Laokoon-Gruppe zitiert. Aber diese Verbannung antikischer 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 Lebensnähe 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 Lebens. Es mag kein Zufall sein, dass ein Plastischer, Pollaiulo der Schoepfer dieser Themenreihe ist. Wir wissen aus seinem eigenen Zeugnis, dass er fuer die Medici "Herkules-Taten" geschaffen hat. Mit seiner Werkstatt 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 früher entstandenen Szene des Hellena-Raubes von Gozzoli ermessen, auf der Paris seine Beute 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 im weiteren Sinne bannt die Szene noch in die Anfuehrungszeichen eines Zitats.

Geburtstagsatlas, Tavola XXXVII, (cfr. con Mnemosyne Atlas, Tavola 37).

Tafel XLI



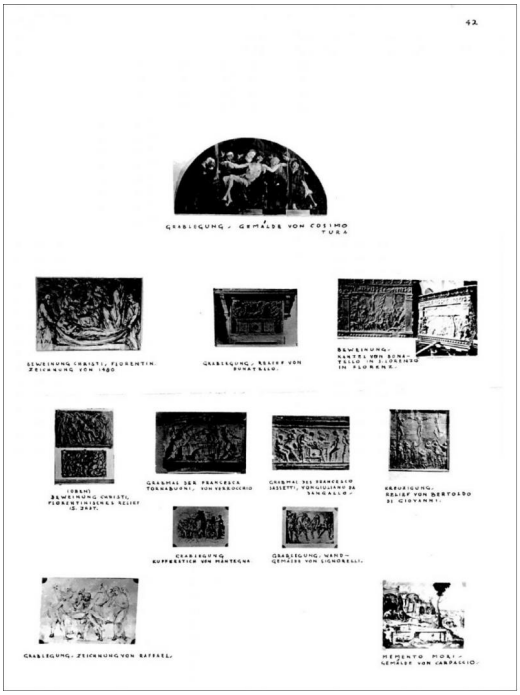


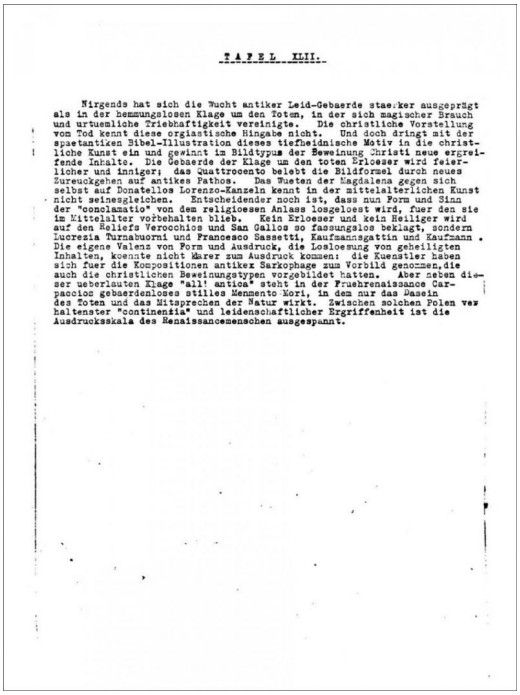
TAFEL XLI.

Die Auffindung der beruehmten Gruppe des Laokoon am Anfang des 16.Jahrhunderts in Rom loeste bekanntlich einen ungeheuren Jubel unter der Kuenstlerschaft aus. Die zahlreichen Kopien und Wiederholungen in Plastik und Graphik sowie in 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 de oft gefeierte formale Vollendung des Werkes war es, die wirkte. Warburg hat gezeigt, wieviel tiefer der Geist der antiken Szene des sterbenden Priesters die Gemueter 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 raetselhafter wirkt es, wenn bei Filipino Lippi in seiner Gestalt des sterbenden Adam der Geist des Laokoon XXX der Auffindung der Gruppe zu leben scheint. Der Ausdruck des Sterbenden ist von einem antikischen Pathos, das fuer uns jenes des Laokoon ist. Ob den 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.

Geburtstagsatlas, Tavola XLI, (cfr. con Mnemosyne Atlas, Tavola 41a).

Tafel XLII





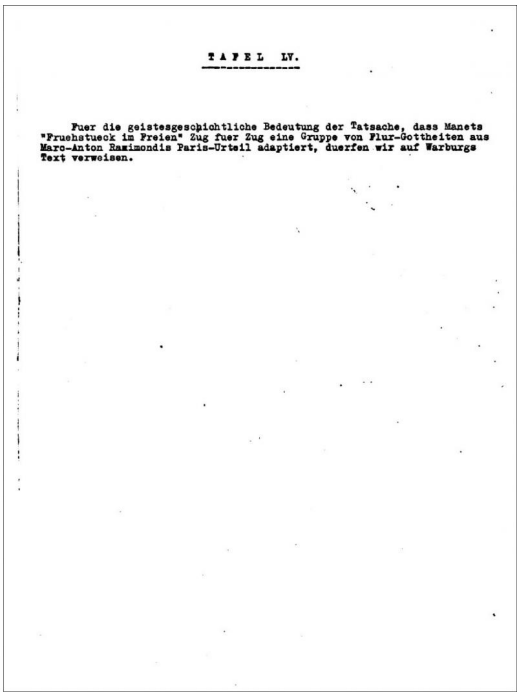
TAFEL XLII.

Nirgends hat sich die Wucht antiker Leid-Gebaerde staerker ausgepraegt 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 Zurueckgehen 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 losgeloest 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 Tornabuoni und Francesco Sassetti, Kaufmannsgattin und Kaufmann. Die eigene Valenz von Form und Ausdruck, die Loslosung 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 Fruehrenaissance Carpaccios gebaerdenloses stilles Memento Mori, in dem nur das Dasein des Toten und das Mitsprechen der Natur wirkt. Zwischen solchen Polen verhaltenster "continenzia" und leidenschaftlicher Ergriffenheit ist die Ausdrucksskala des Renaissancemenschen ausgespannt.

Geburtstagsatlas, Tavola XLII, (cfr. con Mnemosyne Atlas, Tavola 42).

Tafel LV





TAFEL LV.

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

Geburtstagsatlas, Tavola LV, (cfr. con Mnemosyne Atlas, Tavola 55).

Nota bibliografica sul Geburtstagsatlas

La prima edizione dell'"Atlante del compleanno" è stata pubblicata nel 2017 dal Seminario Mnemosyne, con una Presentazione e la traduzione dell'Introduzione di Ernst Gombrich, *Zur Mnemosyne. Zur Erkenntnistheorie und Praxis der Symbolsetzung*: Geburtstagsatlas [1937] 2017; Edizione inglese: Geburtstagsatlas [1937] 2018.

Engramma ha dedicato tre numeri monografici al *Geburtstagsatlas:* Engramma n. 151 (novembre/dicembre 2017)*, Mnemosyne contesa*; Engramma n. 153 (febbraio 2018), *Mnemosyne challenged*; Engramma n. 157 (luglio/agosto 2018), *Mnemosyne: palinsesti*. Un indice completo dei materiali pubblicati in Engramma, aggiornato al novembre 2023, è nel numero 206 (ottobre/novembre 2023).

Del tutto rarefatti in bibliografia i contributi che trattano specificamente del *Geburtstagsatlas*. Il primo saggio che tocca, a margine di un contributo importante sui modelli e la tradizione dell'Antico, la questione dell'Atlante di Gombrich è Agosti, Farinella 1984, in particolare 441-444. Importante per le prime, rilevanti, considerazioni critiche sulla distanza del *Geburtstagsatlas* dall'idea dell'Atlante di Warburg è Settis [1997] 2012. Una ricerca accurata sui materiali conservati al Warburg Institute Archive di Londra si trova in Tonin 2017. Una approfondita riflessione del concetto di *Denkraum*, basata sul confronto tra le due introduzioni all'Atlante di Warburg e di Gombrich (*Einleitung* e *Zur Mnemosyne* di Gombrich), è stata compiuta da Cirlot 2017-2018; l'importante contributo di Victoria Cirlot è pubblicato anche in edizione italiana e in edizione inglese. Il tema dello *Zwischenraum* come misura delle assonanze e delle dissonanze del pensiero di Gombrich rispetto al pensiero di Warburg è il tratto teoricamente saliente del contributo di David Freedberg nel volume *Art and the Mind. Ernst H. Gombrich*, a cura di Sybille Moser-Ernst, Göttingen 2018, vedi Freedberg 2018.

Rari anche i contributi puntuali sul testo del *Geburtstagsatlas* e i confronti tra le singole tavole e i corrispondenti montaggi di Mnemosyne (1929), segnalati qui di seguito in ordine di pubblicazione. Sull'introduzione di Gombrich all'Atlante, con note sulla distanza rispetto al lessico di Gombrich, si veda Seminario Mnemosyne 2017 e, per la traduzione inglese del testo di Gombrich, Seminario Mnemosyne 2018. Su Tavola VII del *Geburtstagsatlas* a confronto con Tavola 7 dell'Atlante di Warburg, dopo le prime, pionieristiche, notazioni in Agosti, Farinella 1984, in particolare le pagine 443-444 e le figure 185-186, è ritornato Salvatore Settis in un saggio che ha avuto diverse ripubblicazioni in edizioni aggiornate: si veda Settis [1997] 2012. Per un approfondimento specifico relativo a Tavola VII, si veda Settis 2017. Su Tavola XXX, si veda Pedersoli 2017. Su Tavola XXXVII, si veda Culotta 2017. Per l'edizione delle Tavole di apertura A, B, C, con testo tedesco e traduzione italiana, si rimanda a Nicastro 2018. Su Tavola IV si veda Filisetti 2019, in particolare le pagine 255-263 per il confronto tra Tavola 4 e Tavola IV. Sulle tavole XX-XXVII, dedicate ai "figli dei pianeti", e in particolare sul confronto tra Tavola XXIV e Tavola 24, si veda Seminario Mnemosyne 2023.

Più in generale, sul rapporto di Gombrich con l'eredità di Warburg, ma in modo marginalmente mirato sull'Atlante, si vedano: Gombrich 1970; Gombrich 1994; Gombrich 1999. Importante resta il saggio di Carlo Ginzburg che punta a delineare i termini della continuità critica ma positiva

di Gombrich rispetto al lascito di Warburg: Ginzburg [1966] 1992, in particolare le pagine 69-71. Qualche dato fattuale si ricava da Mazzucco 2011; Mazzucco 2013, esito di ricerche puntuali condotte al Warburg Institute Archive di Londra. Prezioso in quanto sfrutta positivamente l'accesso ai materiali del WIA è il contributo di Wedepohl 2015. Sulla relazione tra teorie e metodologie dei due studiosi un contributo importante è il già citato Freedberg 2018; chiaro e lucido il saggio di Quiviger 2018. Sull'uso dei materiali di Gertrud Bing da parte di Gombrich, si rimanda a Centanni 2020 e Centanni 2022a (in particolare, con qualche riferimento al *Geburtstagsatlas*, le pagine 391-400). Sul ruolo di Gombrich nella difficile e contrastata eredità del Warburgkreis si vedano: Takaes 2018 e Centanni 2022b. Una ricostruzione delle biografie di Warburg e Gombrich come 'vite parallele' è proposta da Marinelli 2018. Il profilo dei due studiosi è messo a confronto e indagato attraverso la distanza abissale tra i due loro ritratti eseguiti da Ronald Kitaj in Nativo, Prati 2017.

Edizioni

Geburtstagsatlas [1937] 2017
Ernst H. Gombrich, Geburtstagsatlas *für Max M. Warburg (5 June 1937). Una prima edizione*, edizione a cura del Seminario Mnemosyne, "Engramma" n. 151 (novembre/dicembre 2017), 15-78; Edizione inglese: Ernst H. Gombrich, Geburtstagsatlas *für Max M. Warburg (5 June 1937). First edition*, edited by Seminario Mnemosyne. English translation by Elizabeth Thomson, "La Rivista di Engramma" n. 153, febbraio 2018, 13-76.

Geburtstagsatlas [1937] 2018
Ernst H. Gombrich, Geburtstagsatlas *für Max M. Warburg (5 June 1937). First edition*, edited by Seminario Mnemosyne. English translation by Elizabeth Thomson, "La Rivista Engramma" n. 153, febbraio 2018, 13-76.

Numeri monografici

"La Rivista di Engramma" n. 151 (novembre/dicembre 2017)
Mnemosyne contesa, numero monografico a cura di M. Centanni, A. Fressola, "La Rivista Engramma" n. 151, novembre/dicembre 2017.

"La Rivista di Engramma" n. 153 (febbraio 2018)
Mnemosyne challenged, monographic issue edited by M. Centanni, A. Fressola, E. Thomson, "La Rivista di Engramma" n. 153, febbraio 2018.

"La Rivista di Engramma" n. 157
Mnemosyne: palinsesti, numero monografico a cura di A. Fressola, A. Ghiraldini, "Engramma n. 157, luglio/agosto 2018.

Contributi critici

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 cura di S. Settis, Torino 1984, 373-444.

Centanni 2020
M. Centanni, *Purtroppo non abbiamo trovato molto tra le carte della nostra cara amica Gertrud Bing che si potrebbe salvare. Testo e contesto di Ernst Gombrich, Lettera a Delio Cantimori, 29 ottobre 1964*, "La Rivista di Engramma" n. 171 (gennaio/febbraio 2020), 127-153.

Centanni 2022a
M. Centanni, *Warburg e il pensiero vivente*, Dueville 2022, 321-413; English edition: *Aby Warburg and Living Tought*, Dueville 2022, 317-413,

Centanni 2022b
M. Centanni, *The Rift between Edgar Wind and the Warburg Institute, Seen through the Correspondence between Edgar Wind and Gertrud Bing. A Decisive Chapter in the (mis)Fortune of Warburgian Studies*, "The Edgar Wind Journal" 2 (2022), 75-106

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" n. 150 (ottobre 2017), 409-431; edizione italiana "La Rivista di Engramma" n. 151 (novembre/dicembre 2017), 121-146; English edition, translated by D. Carrillo-Rangel, "La Rivista di Engramma" n. 153 (febbraio 2018), 83-108.

Culotta 2017
S. Culotta, *Un confronto tra* Geburtstagsatlas *e Mnemosyne Atlas: Tavola XXXVII* vs *Tavola 37*, "La Rivista di Engramma" n. 151 (novembre/dicembre 2017), 109-119.

Filisetti 2019
F. Filisetti, *"Arianna è scomparsa, il Minotauro è in agguato". Lettura di Tavola 4 di Mnemosyne Atlas. In Appendice la versione della Tavola nel* Geburtstagsatlas *di Ernst Gombrich (1937)*, "La Rivista di Engramma" n. 163 (marzo 2019), 243-267

Freedberg 2018
D. Freedberg, *Gombrich and Warburg: Making and Matching, Grasping and Comprehending*, in *Art and the Mind. Ernst H. Gombrich*, Sybille Moser-Ernst ed, Göttingen 2018, 39-62.

Ginzburg [1966] 1992
C. Ginzburg, *Da A.Warburg a E.H. Gombrich. Note su un problema di metodo*, "Studi medievali" III, 7/2 (1966), 1015-1065, ripubblicato in *Miti, emblemi, spie*, Torino 1992, 29-106.

Gombrich 1970
E.H. Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography,* London 1970.

Gombrich 1994
E.H. Gombrich, *Aby Warburg e l'evoluzionismo ottocentesco*, "Belfagor" XLIX, 6 (1994), 635-649;

Gombrich 1999
Aby Warburg: His Aims and Methods. An Anniversary Lecture, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" LXII (1999), 268-282.

Marinelli 2018
U. Marinelli, *Steckenpferd gegen Schlange. Über das differente Bildverständnis von Gombrich und Warburg,* in *Art and the Mind*. *Ernst H. Gombrich*, ed. by S. Moser-Ernst, Göttingen 2018, 241-268.

Mazzucco 2011
K. Mazzucco, *The work of Ernst H. Gombrich on the Aby M. Warburg fragments*, "Journal of Art Historiography" 5 (2011), 1-26;

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), 16-23.

Nativo, Prati 2017
M. Nativo, A. Prati, *Ronald Brooks Kitaj: Aby Warburg e Ernst Gombrich, due ritratti a confronto*, “La Rivista Engramma” n. 151 (novembre/dicembre 2017), 147-163.

Nicastro 2018
C. Nicastro, *Il* Geburtstagsatlas *di Ernst H. Gombrich: Tavole A, B, C. Introduzione, testo tedesco e traduzione italiana*, “La Rivista di Engramma” n. 157 (luglio/agosto 2018), 25-43.

Pedersoli 2017
A. Pedersoli, *Un confronto tra* Geburtstagsatlas e *Mnemosyne Atlas: Tavola XXX* vs *Tavola 30*, “La Rivista di Engramma” n. 151 (novembre/dicembre 2017), 101-108.

Quiviger 2018
F. Quiviger, *E.H. Gombrich and the Warburg Institute*, in *Art and the Mind. Ernst H. Gombrich*, ed. by S. Moser-Ernst, Göttingen 2018, 157-170.

Takaes 2018
I. Takaes, *“L’esprit de Warburg lui-même sera en paix”. A survey of Edgar Wind’s quarrel with the Warburg Institute with: Appendix of Warburgkreis’s correspondence*, “La Rivista di Engramma” n. 153 (febbraio 2018), 109-182,

Tonin 2018
T. Tonin, *I documenti relativi al* Geburtstagsatlas *di Ernst H. Gombrich. Nota sui materiali conservati al Warburg Institute Archive di Londra*, “La Rivista di Engramma” n. 157 (luglio/agosto 2018), 13-23.

Seminario Mnemosyne 2017
Seminario Mnemosyne, a cura di, *Ernst H. Gombrich,* Zur Mnemosyne. Zur Erkenntnistheorie und Praxis der Symbolsetzung. *Introduzione al* Geburtstagsatlas *(1937), con Note e appunti di lessico*, testo originale e traduzione italiana, “La Rivista di Engramma” n. 151 (novembre-dicembre 2017), 80-89.

Seminario Mnemosyne 2018
Seminario Mnemosyne, a cura di, *Ernst H. Gombrich,* To Mnemosyne or a theory of knowledge and the practice of symbolisation. *An Introduction to Geburtstagsatlas (1937)*, original version edited by Seminario Mnemosyne and English translation by E. Thomson, “La Rivista di Engramma” n. 153 (febbraio 2018), 77-82.

Seminario Mnemosyne 2023
Seminairo Mnemosyne, a cura del, *Dal* Geburtstagatlas, *Introduzione alle Tavole XX-XXIV, e Scheda di Tavola XXIV*, “La Rivista Engramma” n. 206 (ottobre/novembre 2023).

Settis [1997] 2012
Salvatore Settis in *Pathos und Ethos, Morphologie und Funktion*, “Vorträge aus dem Warburg-Haus” I, 1997; prima versione italiana: *Pathos ed Ethos, morfologia e funzione*, in *Pathosformeln, retorica del gesto e rappresentazione: Ripensando Aby Warburg*, “Moderna” VI, 2004 [ma: 2006], nr. 2, 23-34); riedizione aggiornata: *Aby Warburg, il demone della forma. Antropologia, storia, memoria*, “La Rivista di Engramma” 100 (settembre/ottobre 2012), 269-287.

Settis 2017
S. Settis, *Un confronto tra* Geburtstagsatlas e *Mnemosyne Atlas: Tavola VII* vs *Tavola 7*, “La Rivista di Engramma” n. 151 (novembre/dicembre 2017), 92-100.

Wedephol 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, Band 12, Berlin 2015, 131-164.

English abstract

In 1937, Ernst Gombrich, who had just joined the *Warburgkreis* in London, was commissioned to produce a private edition of the Bilderatlas. *Geburtstagsatlas für Max M. Warburg* for the 70th birthday of Aby Warburg' 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 in The Warburg Institute website). Gombrich's *modus operandi* is very clear: he selects 24 panels (out of the 63 of the latest 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 to the Bilderatlas written by Warburg in 1929 is available to him, he firmly disassociates 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 153 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.

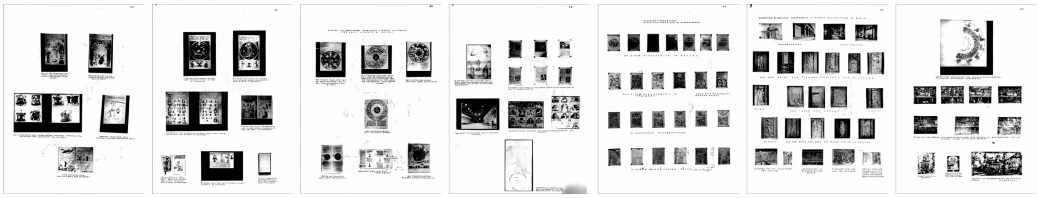
keywords | Ernst H. Gombrich; Aby Warburg; Mnemosyne Atlas; *Geburtstagsatlas*.

Dal Geburtstagsatlas, Introduzione alle Tavole XX-XXVII e Scheda di Tavola XXIV

a cura del Seminario Mnemosyne, coordinato da Monica Centanni e Giulia Zanon, con Sara Agnoletto, Maria Bergamo, Maurizio Ghelardi, Ilaria Grippa, Ada Naval, Filippo Perfetti, Lucamatteo Rossi, Daniela Sacco, Ianick Takaes, Chiara Velicogna, Wannes Wets

§ Introduzione alle Tavole XX-XXVII
§ Tavola XXIV

Geburtstagsatlas, Introduzione alle Tavole XX-XXVII



Ernst Gombrich, *Geburtstagatlas (1937)*, Tavole XX-XXVII, London, The Warburg Institute (edizione di riferimento: Seminario Mnemosyne 2023).

Il gruppo di tavole che Gombrich raccoglie con la numerazione XX-XXVII (in cifre romane nel testo di accompagnamento; 20-27 in cifre arabe nei numeri apposti sui pannelli) corrisponde in parte alle Tavole 20-27 del Mnemosyne Atlas 1929). Nell'edizione del Mnemosyne Atlas pubblicata in Engramma, nel gruppo è inclusa Tavola 26, dedicata al "cosmo di Schifanoia", che viene espunta nell'edizione Gombrich 1937. La titolazione che abbiamo dato alla sezione 20-27 in Engramma è: "Peregrinazioni e mascheramenti delle antiche divinità tra Oriente e Occidente (Baghdad, Toledo, Padova, Rimini, Ferrara; XIII-XV secolo"; il titolo sintetizza la tematica delle migrazioni delle divinità planetarie in età medievale nelle aree di cultura araba e poi in area nordica nel "medioevo continuato" della cultura europea del XVI secolo. Si tratta – nota Gombrich (su appunti di Warburg e collaboratori) – di un interesse per le immagini "non estetico", ma funzionale nella nuova "scienza astrologica" che propone una lettura attualizzata degli influssi degli antichi dei: è una delle modalità "della rinascita dell'antichità olimpica, la rinascita dell'antico ideale dell'uomo e della bellezza, [che] dissipa questa mostruosa ossessione della tarda antichità demoniaca e fonde le immagini, distinte nei loro attributi, nell'unità dinamica di figure dal forte simbolismo".

Einleitung zu XX-XXVII

Die folgenden Tafeln halten Denkmäler fest, die Macht und Geltung antiker Bildtradition im hohen und späten 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 Bildprägungen sprechen. Denn das Interesse am Bild war nicht ästhetischer Art. Nicht um Macht der Gebärde und Schönheit der Form ging es. Es sind Bilder, die um ihre Inhalt, die um ihre Attribute willen sorgfältig tradiert und neben sorgfältigen 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 Spätantike ihre Funktion als bloße orientierende Hilfe am Firmament eingebüßt. Sie werden schließlich als Abbilder von wirkenden Wesenheiten übermittelt, deren Kenntnis Macht zu magischer Hantierung kraft der Partizipation von Bild und Abgebildeten verschafft. Trotzdem bleibt ihre ursprüngliche Funktion in vielen Fällen latent erhalten: die eigentlichen Sternbilder wenigstens sind als Teile der Himmelskarte aufzufassen, in denen die Sternpositionen eingezeichnet bleiben. Je weiter von diesem Ursprung aber das Gebilde liegt, das abgebildet werden soll, desto willkürlicher und monströser wird die Form, die doch mit aller Sorgfalt übermittelt und beschrieben wird. Erst das Wiederaufleben der olympischen Antike, das Wiederaufleben des antikischen Menschen und Schönheitsideals, vertreibt diesen monströsen Spuk der dämonischen Spätantike und schmilzt die in Attribute zersplitterten Bilder wieder zur dynamischen Einheit symbolkräftiger

Introduzione alle Tavole XX-XXVII

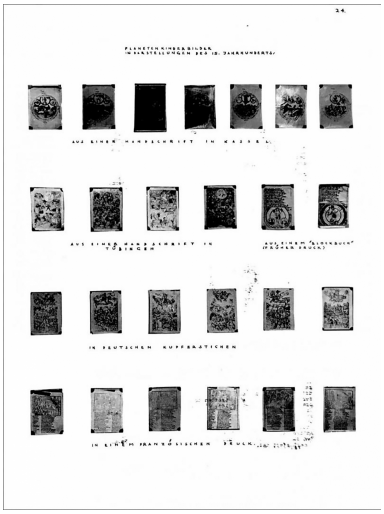
I seguenti pannelli presentano opere che illustrano vividamente la potenza e la validità della tradizione pittorica antica nell'alto e nel tardo Medioevo. In questa epoca, tuttavia, non erano soprattutto le opere d'arte che venivano copiate a venire in mente, se parliamo di matrici visive nell'immaginario antico. L'interesse per l'immagine e le opere non era estetico: non si trattava della potenza del gesto e della bellezza della forma. Si tratta di immagini che sono accuratamente tramandate per il loro significato, per i loro attributi, e che sono mantenute in vita insieme ad accurate descrizioni. Le immagini del cielo, per esempio, sono diventate segni, la cui conoscenza è chiamata 'scienza'. Ma già nella tarda antichità queste immagini del cielo avevano perso la loro funzione di mero sussidio all'orientamento nel firmamento: nonostante tutto, esse vengono trasmesse come immagini di entità attive, la cui conoscenza fornisce il potere di compiere magie in virtù della relazione tra l'immagine e la sua rappresentazione. Ciononostante, in molti casi, la loro funzione originaria rimane latente: almeno le costellazioni vere e proprie sono concepite come parti della mappa celeste in cui restano contrassegnate nella posizione delle stelle. Ma quanto più la struttura da rappresentare si allontana da questa origine, tanto più ne diventa arbitraria e mostruosa la forma, che viene comunque trasmessa e descritta con grande cura. Solo la rinascita dell'antichità olimpica, la rinascita dell'antico ideale dell'uomo e della bellezza, dissipa questa mostruosa ossessione della tarda antichità demoniaca e fonde le immagini, distinte nei loro attributi, nell'unità dinamica di figure dal forte

Gestalten. Dieser Entwicklung sind die folgenden Tafeln gewidmet.

simbolismo. Le tavole che seguono sono dedicate a questa evoluzione.

Geburtstagsatlas, Scheda di Tavola XXIV

L'intestazione di Tavola XXIV del *Geburtstagsatlas* presenta, in alto e al centro il titolo *Planetenkinderbilder in Darstellungen des 15. Jahrhunderts* [*Le immagini dei figli dei pianeti nelle rappresentazioni del XV secolo*], mentre a destra numera la Tavola la cifra 24 (XXIV, in cifre romane nella pagina della scheda).



Ernst Gombrich, Tavola XXIV, *Le immagini dei figli dei pianeti nelle rappresentazioni del XV secolo*, *Geburtstagsatlas*, 1937, London, The Warburg Institute.

A seguire le immagini scelte da Gombrich appaiono disposte in quattro file regolari e ordinate in cinque gruppi. Ogni gruppo di immagini è accompagnato da una sintetica didascalia che ne descrive la provenienza e l'inquadramento storico: nella prima fila, le sette raffigurazioni planetarie posizionate nel loro domicilio (Luna, Mercurio, Giove, Venere, Saturno, Sole, Marte) "da un manoscritto di Kassel"; nella seconda fila, a sinistra sono esposte quattro raffigurazioni planetarie nel loro domicilio (Luna, Mercurio, Giove e Venere) "da un manoscritto di Tübingen"; a destra due immagini tratte "da un libro di disegni (prima dell'invenzione della stampa a caratteri mobili)"; a seguire, nella fila più in basso, una serie di "incisioni tedesche" e l'ultimo gruppo che riporta alcune "stampe francesi" che raffigurano Saturno e i suoi figli.

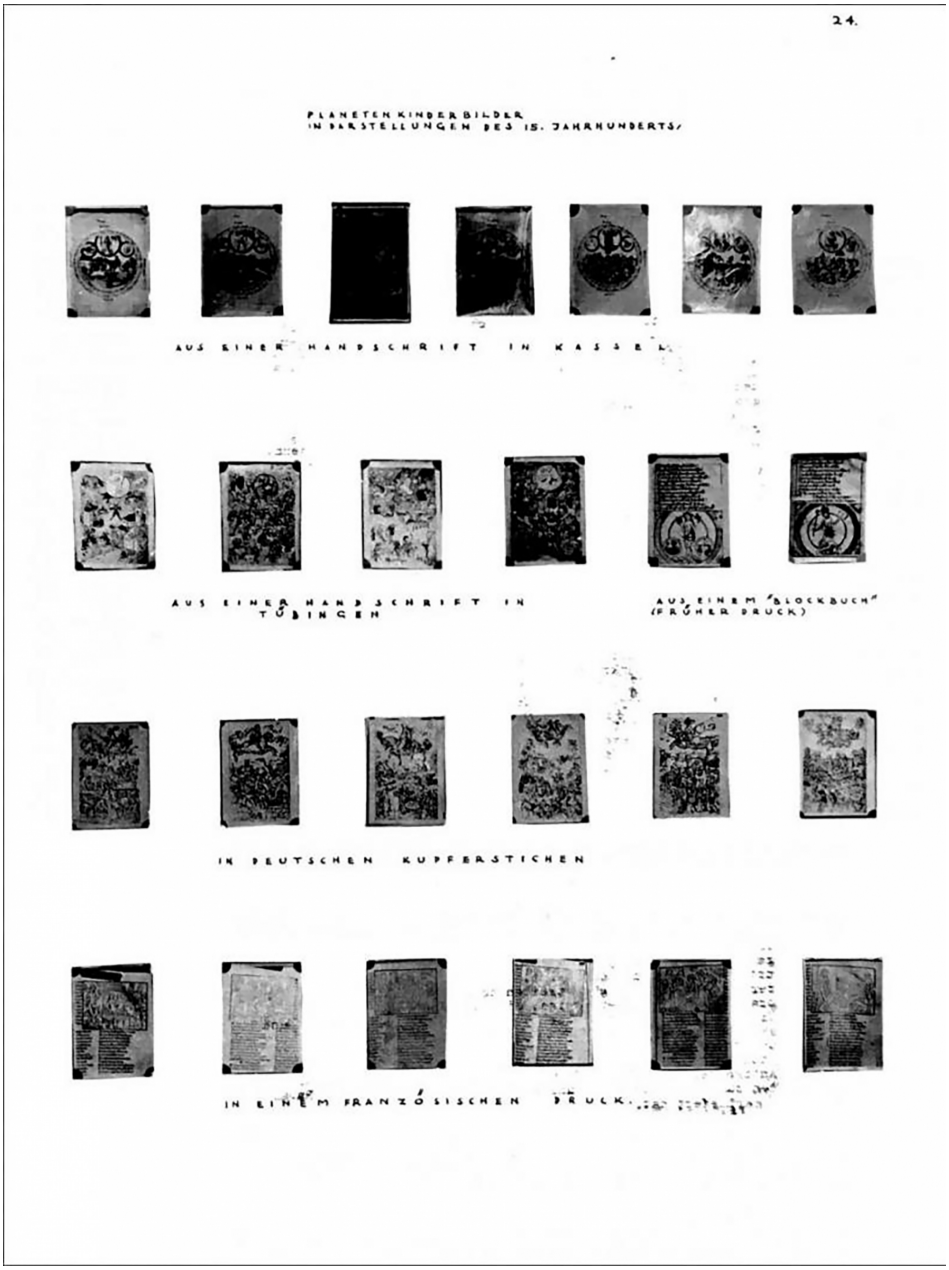
Gombrich raccoglie nel pannello immagini che testimoniano la diffusione dell'antica tradizione astrologica attraverso le illustrazioni di manoscritti di origine orientale e araba, come ad esempio le figure presenti in *Picatrix*. Questo è un modo – nota Gombrich – secondo il quale le rappresentazioni dei "figli dei pianeti" si rivelano per il loro potenziale energetico e magico e, allo stesso tempo, nella loro complessità:

> Das Zeichen soll zum Abbild werden von etwas, dem in der sichtbaren Wirklichkeit nichts entspricht.
> [Il segno diventa l'immagine di qualcosa che non corrisponde a nulla nella realtà visibile].

Utile il confronto tra questa Tavola XXIV del *Geburtstagsatlas* e Tavola 24 del Mnemosyne Atlas (versione 1929): come si vede anche la Tavola warburghiana presenta un'impaginazione relativamente ordinata e regolare rispetto agli altri pannelli dell'Atlante di Warburg, ma anche in questo caso è evidente il procedimento di selezione e di ripulitura dei materiali effettuato da

Gombrich (sul punto vedi il Saggio introduttivo, a cura del Seminario Mnemosyne, nell'edizione di riferimento).


24



a sinistra | Mnemosyne Atlas (versione 1929), Tavola 24.
a destra | Geburtstagsatls (1937), Tavola XXIV.

Secondo gli appunti di Warburg e collaboratori, Tavola 24 è dedicata a:

Lehre v. d. Planetenkindschaften. (Norden?). Theoretische Grundlage der Praktik.
[Dottrina dei figli dei pianeti. (Nord?). Fondamenti teorici delle pratiche].

Il tema del pannello del Mnemosyne Atlas 1929 era dunque l'evidenza della dottrina dei "figli dei pianeti" testimoniata dalle immagini ricavate da una serie di calendari astrologici e almanacchi, datati all'ultimo quarto del XV secolo, tutti realizzati in contesto nordico: le immagini degli dei olimpici sopravvivono come reggitori planetari, e i loro influssi si apprezzano nelle diverse arti e mestieri dei loro "figli".

Nella breve scheda che accompagna la sua edizione del pannello, Gombrich descrive il tema principale di Tavola XXIV, dedicata alle illustrazioni astrologiche che circolavano durante il XV secolo, in particolar modo nel Nord Europa. Queste testimonianze, secondo la sua lettura, riflettono un problema generale all'incrocio tra arti figurative ed evoluzione storica ("ein allgemeines geschichtliches Problem der Bildkunst"). In particolare, la migrazione al Nord viene definita come "la soluzione nominalistica" ("die nominalistische Lösung") che conduce alla normalizzazione della potenza dell'Antico, in chiave funzionale alle esigenze 'scientifiche' del tempo.

Interessante è la nota su *Melencolia I* di Dürer (al centro di Tavola 58 del Mnemosyne Atlas di Warburg, una tavola che viene esclusa dall'edizione del *Geburtstagsatlas*), considerata come l'opera in cui culmina il processo di trasfigurazione, in chiave allegorica, dell'immagine di Saturno:

Am Ende steht Dürers *Melancholie*, die der Attribute nicht mehr bedürfte, um die Saturn-Kindschaft anschaulich zu machen.
[Alla fine di tutto ciò viene la *Melencolia* di Dürer, che non ha più bisogno degli attributi per illustrare e rendere visivamente l'immagine dell'infanzia di Saturno].

La nota su due illustrazioni astrologiche tratte da un manoscritto di Tübingen del XV secolo con il testo del *Kalendarisches Hausbuch*, che riproduciamo in calce, è particolarmente arguta:

Der „Wassermann" gießt dem Bäcker 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 über das neue Sehen der alten Konstellationen aussagte.
[L'Acquario versa l'acqua nel mastello del fornaio, e Castore/Castoro versa l'Urna sulle candele della costellazione dell'Altare: "Castoro, cos'hai fatto?" – così si chiede divertita la trascrizione, che dice un'infinità di cose sulla nuova percezione delle costellazioni antiche].

Per l'edizione ridotta del 1937, Gombrich utilizza gli appunti messi a disposizione da Gertrud Bing e da Fritz Saxl: in questa nota pare di sentire un'eco precisa di quella verve epigrammatica – "epigrammatic wit", così Edgar Wind – che caratterizza lo spirito e gli scritti di Aby Warburg.

Tafel XXIV

Das Schicksal der astrologischen Bildprägungen im 15. Jahrhundert spiegelt auch hier ein allgemeines geschichtliches Problem der Bildkunst. In dem Masse, als die astrologischen Bilder aufhören, Bilderschrift zu sein – wie sie Abu Mashar verstanden wissen wollte – und wie sie sich uns in ihrer Polarität von Zeichen und magisch partizipierendem Symbol zu erkennen gaben – in dem Masse also, in dem an das Bild ästhetische Forderungen von „Natürlichkeit" oder „Schönheit" gerichtet werden, tritt eine Krise ein: das Zeichen soll zum Abbild werden von etwas, dem in der sichtbaren Wirklichkeit nichts entspricht. Die abendländische Kunst ist zwei Wege gegangen, um diese Aporie zu überwinden. Man könnte in antitheti-Zuspitzung die Richtung des Nordens die nominalistische Lösung nennen: ein Allgemeines wird nur an einem Besonderen sichtbar, und darstellbar. So werden in die alten Bildschemata schrittweise realistische Züge der Anschauung eingetragen. Statt des Gottes Mars steht bald ein wirklicher Krieger dar.

Die Tübinger Handschrift bietet eine Reihe hübscher Beispiele wie dieses Krise zwischen sinnlichem Abbild und treuer Übernahme von Zeichen zu komischen Neuschöpfungen führen kann. Der „Wassermann" gießt dem Bäcker 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 über das neue Sehen der alten Konstellationen aussagte.

Die Übertragung der bilderschriftlichen Relationen in die Sphäre einer anschaulichen Wirklichkeit kann zu kosmischen Bildungen führen. Was hier beinahe zufällig entstanden ist, hat mehr als ein Jahrhundert später Brueghel in seinen Sprichwörterbildern zum Prinzip erhoben. Aber das ist ein Seitenweg: der Hauptweg ist der der Veranschaulichung, aus dem Attribute wird eine konkrete Eigenschaft: am Ende steht Dürers Melancholie, die der Attribute nicht mehr bedürfte, 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 verständlicher magisch wirksamer Attribute, ist es das Bild eines Menschengesichts, dessen saturnischen Wesen jeder ihm ansieht. Aber Saturn als saturnischer Mensch ist keine magische Hieroglyphe mehr. Baldungs oder Dürers Bilder kann man sich nicht in Stein geschnitten als Amulette denken. Es sind ästhetische 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 nicht mehr dem beinahe abstrakten Repräsentanten, die wir als die Architypen voraussetzen durften (Tafel 20). Dadurch, dass diese Themen mit dem Mittel des neuen Realismus dargestellt werden, ist alles Zeichenhafte getilgt. Freilich dürfen wir auch hier die polare Bedeutung einer solchen Wandlung nicht übersehen. Der Einfluss des Planeten steht nun mitten im anschaulichen Leben der Benutzer solcher Handschriften. Trennen in manchen Bildern noch Kreise die himmlischen Zeichen vom irdischen Geschehen, das „unter ihnen steht", so wirken bei anderen die Bilder schon gänzlich genrehaft. Als zeitgenössischer Würdenträger reitet der Planet am Himmel und unter seiner Herrschaft treibt es das Volk auf die Bühne 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 Raufer und Mörder. Es sind Typen und Szenen aus dem unmittelbaren Leben, die hier vor uns stehen und doch angeschlossen an eine lange Entwicklungsreihe. Entsprechen doch nicht nur die Attribute der Planetengötter selbst der Tradition von der Antike her. Auch die Berufstypen lassen sich oft auf die antiken Bildformen zurückführen, die uns etwa die Enzyklopädie des Rabanus Maurus überliefert hat.

Tavola XXIV

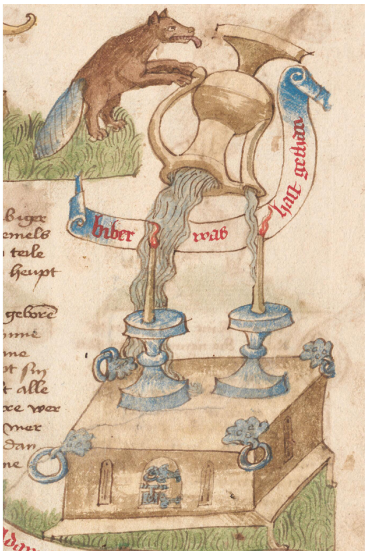
Il destino delle matrici visive astrologiche nel XV secolo riflette anche qui un problema storico generale dell'arte visiva. Nella misura in cui le immagini astrologiche cessano di essere scrittura per immagini – come le intendeva Abu Mashar – e si rivelano a noi nella loro polarità di segno e simbolo magicamente correlati; in altre parole, nella misura in cui sono state avanzate esigenze estetiche di 'naturalezza' o di 'bellezza' dell'immagine, si è verificata una crisi: il segno è diventato un'immagine di qualcosa a cui nulla corrisponde nella realtà visibile. Per superare questa aporia, l'arte occidentale ha intrapreso due strade. Esasperando l'antitesi, si potrebbe definire la direzione presa nel Nord come la soluzione nominalistica: l'universale si fa visibile e rappresentabile solo in un particolare. In questo modo le caratteristiche reali, i tratti realistici dell'intuizione sensibile vengono gradualmente introdotti negli antichi s*chemata* pittorici. Il dio Marte viene ben presto sostituito da un guerriero in carne e ossa.

Il manoscritto di Tübingen offre una serie di bellissimi esempi di come questa crisi tra rappresentazione sensibile e adozione fedele dei simboli possa portare a nuove creazioni comiche. L'Acquario versa l'acqua nel mastello del fornaio, e Castore/Castoro versa l'Urna sulle candele della costellazione dell'Altare: "Castoro, cos'hai fatto?" – così si chiede divertita la trascrizione, che dice un'infinità di cose sulla nuova percezione delle costellazioni antiche.

Il trasferimento delle relazioni pittoriche nella sfera di una realtà sensibile e intuitiva può condurre a formazioni cosmiche. Quasi per caso, oltre un secolo più tardi, Brueghel nei suo *Proverbi fiamminghi* eleva le immagini figurate a principi. Ma questa è una via secondaria: la via principale è quella dell'illustrazione in cui gli attributi diventano una qualità concreta. Alla fine di tutto ciò viene la *Melencolia* di Dürer, che non ha più bisogno degli attributi per illustrare e rendere visivamente l'immagine dell'infanzia di Saturno, o il magnifico disegno di "Saturno" di Baldung a Vienna, che è già fisiognomica del carattere. Tutto si riflette nel volto, il segno è diventato espressione. Invece degli attributi magicamente efficaci, santificati dalla tradizione e comprensibili solo agli iniziati, c'è l'immagine di un volto umano di cui tutti riconoscono il tratto saturnino. Ma Saturno come l'uomo saturnino non è più un geroglifico magico. Le immagini di Baldung o di Dürer non possono essere considerate come amuleti scolpiti nella pietra. Sono creazioni estetiche.

L'ampia produzione di immagini astrologiche nei manoscritti tedeschi del XV secolo indica la via per raggiungere questo obiettivo. I cicli dei figli dei pianeti, per esempio, non assomiglia-





a sinistra: I figli del pianeta Saturno (segno dell'Acquario, particolare), *Kalendarisches Hausbuch*, XV sec., realizzato dal Maestro Joseph, Cod. M.d. 2, Tübingen, Universitätsbibliothek, fol. 267r.
a destra: Castore/Castoro, la costellazione dell'Urna, la costellazione dell'Altare (particolare), *Kalendarisches Hausbuch*, XV sec. realizzato dal Maestro Joseph, Cod. M.d. 2, Tübingen, Universitätsbibliothek, fol. 319r.

no più ai rappresentanti quasi astratti che eravamo tentati di pensare come archetipi (Tavola 20). Il fatto che questi temi siano rappresentati con i mezzi del nuovo realismo sradica ogni segno cifrato. Naturalmente, anche in questo caso non dobbiamo trascurare il significato polare di tale trasformazione. L'influenza dei pianeti è ora al centro dell'esperienza intuitiva e sensibile dei fruitori di tali manoscritti. Mentre in alcune immagini i cerchi separano ancora i segni celesti dagli eventi terreni che "stanno sotto di loro", in altri casi le immagini appaiono già totalmente di genere. Come un alto dignitario del nostro tempo, il pianeta cavalca il cielo e sotto il suo dominio guida i popoli sul palcoscenico del mondo, così come è chiamato a fare. Non sono più semplicemente oracoli di professione, ma sono cerchi di vita che si uniscono in queste immagini. Marte non crea solo guerrieri e carnefici, ma anche attabrighe e assassini. Sono tipi e scene della vita reale che ci stanno davanti e che avranno un lungo sviluppo. Non sono più solo gli attributi delle divinità planetarie che corrispndono alla tradizione antica; anche le tipologie delle professioni si lasciano spesso ricondurre alle antiche formulazioni figurative che ci sono state tramandate, per esempio dall'enciclopedia di Rabano Mauro.

Per i materiali e i testi del *Geburtstagsatlas* di Ernst Gombrich, l'edizione di riferimento è a cura del Seminario Mnemosyne 2023, a cui si rimanda anche per il saggio di presentazione del *Geburtstagsatlas*.

English abstract

Seminario Mnemosyne presents the Italian translation of some materials from Ernst Gombrich's *Geburtstagsatlas* (1937): the introduction to panels XX-XXIV and the commentary text of Panel XXIV. Gombrich argues how the development of astrological visual matrices in the fifteenth century reflects a general historical problem of visual art. As the correlation between sign and symbol in astrological imagery lost its comprehensibility, Western art responded to this aporia in different ways. The direction taken in the North, which Gombrich calls 'Nominalistic', is the introduction of realistic features into ancient pictorial schemes (e.g. the god Mars becomes a warrior). This phase is overcome in Dürer's *Melencolia I*, where the attribute is no longer necessary to recognise the Saturnine nature of the subject, and the sign has become an expression.

keywords | Ernst Gombrich; *Geburtstagsatlas*; Astrology; Tübingen manuscript.

Geburtstagsatlas by Ernst H. Gombrich (1937)

Index of materials published in Engramma (updated November 2023)

edited by Seminario Mnemosyne

§ Text Edition
§ Critical Literature on the *Geburtstagsatlas* and on single panels
§ Monographic Issues

Text Edition

Ernst H. Gombrich, *Geburtstagsatlas* für Max M. Warburg (5 June 1937). Edizione e saggio introduttivo
Seminario Mnemosyne, coordinato da Monica Centanni e Giulia Zanon
n. 206 (ottobre/novembre 2023)

Ernst H. Gombrich, *Geburtstagsatlas* für Max M. Warburg (5 June 1937). Una prima edizione
Seminario Mnemosyne, coordinato da Monica Centanni, Anna Fressola, Maurizio Ghelardi
n. 151 (novembre/dicembre 2017), 15-78

Ernst H. Gombrich, *Geburtstagsatlas* für Max M. Warburg (5 June 1937). First edition
Seminario Mnemosyne. English edition by Elizabeth Thomson
n. 153 (febbraio 2018), 13-76

Critical Literature on the Geburtstagsatlas and on single panels

Zwischenraum/Denkraum: oscilaciones terminológicas en las Introducciones al Atlas de Aby Warburg (1929) y Ernst Gombrich (1937)
Victoria Cirlot
n. 150 (ottobre 2017), 409-431

Zwischenraum/Denkraum. Oscillazioni terminologiche nelle Introduzioni all'Atlante di Aby

Warburg (1929) e Ernst Gombrich (1937)
Victoria Cirlot
n. 151 (novembre/dicembre 2017), 121-146

Zwischenraum/Denkraum. Terminological Oscillations in the Introductions to the Atlas by Aby Warburg (1929) and Ernst Gombrich (1937)
Victoria Cirlot, English translation by David Carrillo-Rangel
n. 153 (febbraio 2018), 83-108

I documenti relativi al *Geburtstagsatlas* di Ernst H. Gombrich. Nota sui materiali conservati al Warburg Institute Archive di Londra
Thays Tonin
n. 157 (luglio/agosto 2018), 13-23

Introduction

Ernst H. Gombrich, *Zur Mnemosyne. Zur Erkenntnistheorie und Praxis der Symbolsetzung*. Introduzione al *Geburtstagsatlas* (1937). Testo originale e traduzione italiana, con Note e appunti di lessico
Seminario Mnemosyne, coordinato da Monica Centanni, Anna Fressola, Maurizio Ghelardi
n. 151 (novembre/dicembre 2017), 79-90

Ernst H. Gombrich, *To Mnemosyne. For a theory of knowledge and the practice of symbolisation*. An Introduction to *Geburtstagsatlas* (1937). Original version and English translation of Zur Mnemosyne. Zur Erkenntnistheorie und Praxis der Symbolsetzung
Seminario Mnemosyne. English edition by Elizabeth Thomson
n. 153 (febbraio 2018), 77-82

Panels A, B, C

Il *Geburtstagsatlas* di Ernst H. Gombrich: Tavole A, B, C. Introduzione, testo tedesco e traduzione italiana
Clio Nicastro
n. 157 (luglio/agosto 2018), 25-43

Panel IV

"Arianna è scomparsa, il Minotauro è in agguato". Lettura di Tavola 4 di Mnemosyne Atlas. In Appendice la versione della Tavola nel *Geburtstagsatlas* di Ernst Gombrich (1937)
Francesca Filisetti
n. 163 (marzo 2019), 243-267

Panel VII

Un confronto tra *Geburtstagsatlas* e Mnemosyne Atlas: Tavola VII *vs* Tavola 7
Salvatore Settis
n. 151 (novembre/dicembre 2017), 92-100

Panels XX-XXVII
Dal *Geburtstagatlas*, Introduzione alle Tavole XX-XXVII
Seminario Mnemosyne
n. 206 (ottobre/novembre 2023)

Panels XIV
Dal *Geburtstagatlas*, Scheda di Tavola XXIV
Seminario Mnemosyne
n. 206 (ottobre/novembre 2023)

Panel XXX
Un confronto tra *Geburtstagsatlas* e Mnemosyne Atlas: Tavola XXX *vs* Tavola 30
Alessandra Pedersoli
n. 151 (novembre/dicembre 2017), 101-108

Panel XXXVII
Un confronto tra *Geburtstagsatlas* e Mnemosyne Atlas: Tavola XXXVII *vs* Tavola 37
Simone Culotta
n. 151 (novembre/dicembre 2017), 109-119

Monographic Issues

Engramma n. 151 (novembre/dicembre 2017) | Mnemosyne contesa
a cura di Monica Centanni, Anna Fressola

Engramma n. 153 (febbraio 2018) | Mnemosyne challenged
a cura di Monica Centanni, Anna Fressola, Elizabeth Thomson

Engramma n. 157 (luglio/agosto 2018) | *Mnemosyne: palinsesti*
a cura di Anna Fressola, Anna Ghiraldini

Mnemosyne esposta

Firenze, 19 settembre

/ 10 dicembre 2023

“Una rivisitazione warburghiana delle Gallerie degli Uffizi”

Attorno alla mostra “Camere con vista. Aby Warburg, Firenze e il laboratorio delle immagini”, Firenze, Gallerie degli Uffizi, 19 settembre / 10 dicembre 2023

Gerhard Wolf. Intervista a cura di Giulia Zanon

La mostra “Camere con vista. Aby Warburg, Firenze e il laboratorio delle immagini” è allestita alle Gallerie degli Uffizi dal 19 settembre al 10 dicembre, curata dal Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, in collaborazione con la direzione degli Uffizi e il Warburg Institute di Londra. “Camere con Vista” indaga il rapporto di Warburg con la città di Firenze, dal suo primo soggiorno nel 1888 fino all’ultimo viaggio in Italia. Presentiamo qui una intervista con Gerhard Wolf, direttore del Kunsthistorische Institut in Florenz e co-curatore della mostra.

Giulia Zanon | Ho trovato di particolare interesse quello che, nel catalogo della mostra “Camere con vista”, definisce un “esperimento pericoloso, una sorta di negazione della distanza”, ovvero “portare nella città fiorentina sia le tavole dedicate all'arte fiorentina, sia quelle esemplificative del metodo e della prassi di Warburg”. Lei scrive che, grazie alla mostra, si permette “una rivisitazione warburghiana delle Gallerie degli Uffizi” ed è “nell’incontro di questi due atlanti, quello di Mnemosyne e quello degli Uffizi, con i loro ordini spaziali e concettuali diversi, ma anche affini, che si può condurre una riconsiderazione del progetto di Warburg”. Può parlarmi in modo più approfondito di questo “incontro”?



Ricostruzione di Tavola 77, a opera di Roberto Ohrt e Axel Heil per la mostra “Bilderatlas Mnemosyne – The Original” (Berlino 2020) ora parte dell’allestimento di “Camere con vista”.

Gerhard Wolf | Dobbiamo prendere in considerazione vari aspetti connessi e intrecciati, storici, metodologici, ecologici nel senso più ampio della parola. Un dato importante è il coinvolgimento storico di Aby Warburg con gli Uffizi, dagli anni ’90 del XIX fino agli anni ’20 del XX secolo. L’Atlante contiene mol-

te tracce della vita intellettuale di Warburg attraverso i oltre quaranta anni della sua attività da storico dell'arte, tracce che sono state riviste, riformulate e riproposte nell'arco di tempo in cui Warburg pianifica l'Atlante, dal 1925 circa in poi. Allo stesso tempo, "Camere con vista" non è una mostra né storiografica né biografica.

La ricostruzione dell'Atlante attraverso le foto originali del Warburg Institute e le mostre di Berlino, Bonn e Amburgo sono state un grande conseguimento di Roberto Ohrt e Axel Heil. Tuttavia a noi sembrava piuttosto importante andare oltre, aprire l'Atlante di Warburg, aprirlo e metterlo in dialogo con altre realtà. E una delle realtà più interessanti per questo confronto sono ovviamente gli Uffizi, perché il piano principale delle Gallerie gli Uffizi consiste di corridoi con un allestimento permanente di sculture greche e romane, delle collezioni medicee dal Cinquecento in poi, e di camere che dai corridoi si aprono sulla pittura più o meno rinascimentale, trecentesca, quattrocentesca, cinquecentesca. Le Gallerie degli Uffizi sono un luogo di incontro tra l'antichità greco-romana e la pittura post-medievale, in qualche modo simile alle costellazioni che Warburg mette in scena nel suo Atlante.

La scelta della mostra di non esagerare il numero delle tavole dell'Atlas, di concentrarsi su quattordici pannelli – oltre a essere vincolata da argomenti tecnici e pratici – risponde della volontà di creare degli ambienti al piano delle Gallerie. Un' opportunità straordinaria della mostra è proprio quella di aver potuto inserire nelle gallerie del museo quella idea di "inversione energetica", così Warburg, nelle ultime cinque sale del corridoio di Levante. La mostra è quindi un meta-discorso, una messa alla prova delle dinamiche di due atlanti, il Bilderatlas di Warburg e gli Uffizi intesi come atlante.

Non si è trattato ovviamente di 'riportare a casa' l'Atlante, perché il lavoro principale di Warburg è quello di distanziare, di riscalare, di deauratizzare, di mettere su un piano di compatibilità, o meglio di comparabilità, le opere, le immagini di tutti i tipi, per creare nei pannelli un'antropologia delle immagini.

Per questo la scelta di avere dei pannelli fiorentini, come quelli esposti nella prima sala, che abbiamo chiamato la sala 'Warburg e Firenze', sono tavole in cui per esempio è esposto un tema molto presente nel pensiero di Warburg: il grande tema della Fortuna nel Quattrocento e Cinquecento italiano e soprattutto fiorentino, che mette in evidenza la questione dell'individualità, della fortuna personale.

La scelta è stata quella di mettere in dialogo quelle tavole con altre opere scelte da noi: fotografie che mostrano da un lato la Firenze del tempo di Warburg, dall'altro le foto della famiglia dello studioso e poi, in un percorso quasi bipolare, due importanti opere del Quattrocento e una stampa di Dürer. Non era nostra intenzione esporre semplicemente una Tavola dell'Atlante e, accanto a questa, alcune delle opere presenti in essa. Abbiamo invece voluto presentare un gioco raffinato per creare una catena di riferimenti, di dialoghi, che da una parte mostrano l'Atlante e le opere in originale, mettendo in mostra la ricerca approfondita di Warburg sulle

opere, e dall'altra parte il suo modo radicale di rendere accessibili e paragonabili le immagini dei pannelli.

La mostra permette di vedere con altri occhi le opere degli Uffizi e allo stesso tempo le tavole di Warburg. Così i due atlanti si incontrano, si ispirano a vicenda, mettendo a confronto una narrazione storico-artistica con il percorso antropologico delle immagini in Mnemosyne. Abbiamo inoltre voluto inserire un terzo elemento, le opere di arte contemporanea, per rendere il dialogo tra i due atlanti un dialogo aperto, un dialogo triplice.

GZ | Mnemosyne, a partire dalla prima mostra a Vienna nel 1993, suscita un interesse sempre più vasto e approfondito. Studiosi, artisti e curatori si sono misurati con esercizi di esponibilità dell'Atlante dagli esiti molto diversi, rendendo evidente l'aporia davanti a quello che è diventato sempre più un oggetto auratico. È possibile superare questa aporia? È possibile esporre Mnemosyne, parlare di Mnemosyne attraverso una mostra?

GW | "Camere con vista" vuole esporre il problema dell'esponibilità dell'Atlante. L'ultima opera dell'ultima sala della mostra è la famosa foto della donna Hopi che si sottrae alla fotografia: questa immagine è il punto finale della mostra che vuole mettere in crisi, problematizzare la mostra stessa. L'aporia non è in sé del tutto negativa, e non parlerei appunto di una aporia, ma di una problematicità.

L'Atlante si può esporre, si è esposto a Berlino, ad Amburgo, a Bonn e in altre occasioni con grande successo e in diverse declinazioni, tenendo in conto che non si tratta dell'originale perché l'Atlante non è conservato. Si possono mettere in discussione i formati che sono stati scelti per esporre il *Bilderatlas*, il modo in cui le immagini sono state affisse, che è un elemento molto importante: è interessante, nella ricostruzione di Ohrt e Heil, la volontà di collocare alcune riproduzioni storte perché l'ultima versione dell'Atlante, nel momento in cui è stata documentata fotograficamente dopo la morte di Warburg, presenta delle foto appese così. Tutto questo rimane un'approssimazione, un approccio contemporaneo di oggi: l'Atlante Mnemosyne, nel momento in cui viene esposto, diventa un Atlante contemporaneo, anche se contiene le foto originali.

Avere le foto originali investite di Warburg a disposizione non significa trattarle come un feticcio, le immagini dell'Atlante vanno guardate anche nella loro qualità, a volte molto bassa, a volte molto alta, con tecniche diverse e media diversi. Non sono immagini digitali, ma sono immagini di un momento storico, gli anni Venti del XX secolo in cui fu inventata la Bildtelegraphie, celebrata nella Tavola 77, in cui è stato dato inizio a una dinamica di flusso di immagini che oggi, nel mondo digitale, abbiamo molto presente. Per questo motivo a noi sembra importante sottolineare l'attualità nell'esporre l'Atlante in una dimensione che chiamiamo *Bildkritik*. Da questo punto di vista si presto molto a incontrare lavori artistici di oggi, in parte come scelta curatoriale in parte come opere create appunto per le sale della mostra, come per esempio i lavori di Malgorzata Mirga-Tas o Akram Zaatari e qualche video di Alexander Kluge.

La mostra è stata organizzata dagli Uffizi con il Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck- Institut e il Warburg Institute a Londra. E per il KHI la nozione di foto come oggetto è molto importante. Nella fototeca dell'istituto, diretta da Costanza Caraffa, non trattiamo le foto come illustrazioni o come elementi bidimensionali, le foto sono oggetti a modo loro, montati e assemblati. Il focus è sulla dinamica di assemblare foto, di creare percorsi che non invitano solo a guardare una singola foto ma confrontarsi con assemblaggi e costellazioni di immagini.

La mostra ha tre dimensioni, una si chiama "Luogo" e il luogo principale è Firenze. Il luogo dove si espone l'Atlante è un dato importante, così come il modo in cui questo viene contestualizzato, la metodologia con cui le singole immagini vengono trattate in relazione al contesto in cui il *Bilderatla*s viene presentato. "Camere con vista" mette in discussione l'esponibilità dell'opera di Warburg, esponendo la sua problematicità e avanzando delle proposte in merito. Ogni volta che una Tavola viene esposta, l'esito è diverso: è un'operazione lecita se viene fatta con sensibilità filologica, ma non bisogna cadere nell'errore di pensare di poter ricostruire filologicamente l'Atlante in modo definitivo.

GZ | Quale è la lezione di Warburg che un visitatore non specialista può trarre da "Camere con vista"? Cosa ci insegnano oggi Warburg e Mnemosyne?

GW | La mostra è stata pensata con la consapevolezza che verrà senz'altro vista da studiosi ma anche, e soprattutto, da persone che Aby Warburg e il suo lavoro conoscono poco o per niente Aby Warburg. Osservando i visitatori della mostra ho l'impressione che il mondo delle immagini esposte è ai loro occhi qualche cosa di più di singole opere appese a una parete, di capolavori da guardare individualmente. La mostra offre delle stanze assai contemporanee o incontri di immagini attraverso secoli, come nella stanza con i disegni di Kentridge e dei grandi artisti del Rinascimento, che stimolano considerazioni sorprendenti, creano nuove sintassi di immagini ricche e affascinanti, sebbene si tratti solo di una parte della risposta alla questione.

Il pensiero di Warburg è in un certo senso molto complesso, ma in un altro senso è anche molto accessibile. È facile spiegare come lui veda in una figura femminile una polarità – a un estremo la Ninfa, all'altro la "cacciatrice di teste" – che invita a seguire il passaggio da uno stato energetico di violenza a una canalizzazione dell'energia per esempio nella danza.

Questo processo può essere reso visibile e comprensibile a chiunque: chi non conosce Warburg vede la Tavola con la Ninfa e di fronte la Giuditta di Botticelli e inizia a intuire le transizioni, le trasformazioni, le traduzioni di una singola figura in tante altre. Mi sento molto ottimista a riguardo, credo che la mostra sia un passo in avanti verso un sapere più diffuso, verso l'accrescersi di una sensibilità nel vedere le immagini non solo come icone che sopraffanno, ma in tal senso appunto di confrontarsi con costellazioni di immagini dinamiche e aperte, come quelle create da Warburg nella sua prassi di scalare e montare fotografie e altri materiali della cultura visuale.

La mostra è curata da Costanza Caraffa, Marzia Faietti, Eike D. Schmidt, Bill Sherman, Giovanna Targia, Claudia Wedepohl, Gerhard Wolf; il coordinamento scientifico è di Katia Mazzucco, con l'aiuto di Julia Biel; assistenza curatoriale: Lunarita Sterpetti; il catalogo della mostra è a cura di Marzia Faietti, Eike D. Schmidt, Giovanna Targia, Gerhard Wolf, con Bill Sherman, Katia Mazzucco, Lunarita Sterpetti, Claudia Wedepohl (*Camere con vista. Aby Warburg, Firenze e il laboratorio delle immagini*, Firenze 2023).

English abstract

The exhibition "Camere con vista. Aby Warburg, Firenze e il laboratorio delle immagini" takes place at the Uffizi Galleries from 19 September to 10 December, curated by the Kunsthistorisches Institut in Florenz - Max-Planck-Institut, in collaboration with the Uffizi and the Warburg Institute in London. "Camere con vista" investigates Warburg's relationship with the city of Florence, from his first stay in 1888 to his last trip to Italy. We present a short interview with Marzia Faietti, co-curator of the exhibition.

keywords | Gallerie degli Uffizi; Kunsthistorisches Institut in Florenz; Camere con vista; *Bilderatlas*.

“Firenze, dove si avverte la densità della storia”

Attorno alla mostra “Camere con vista. Aby Warburg, Firenze e il laboratorio delle immagini”, Firenze, Gallerie degli Uffizi, 19 settembre / 10 dicembre 2023

Marzia Faietti. Intervista a cura di Ada Naval, Giulia Zanon

La mostra “Camere con vista. Aby Warburg, Firenze e il laboratorio delle immagini” è allestita alle Gallerie degli Uffizi dal 19 settembre al 10 dicembre, curata dalle Gallerie degli Uffizi e dal Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, in collaborazione con il Warburg Institute di Londra. “Camere con Vista” indaga il rapporto di Warburg con la città di Firenze, dal suo primo soggiorno nel 1888 fino all’ultimo viaggio in Italia. Presentiamo una breve intervista con Marzia Faietti, co-curatrice della mostra.

Ada Naval, Giulia Zanon | L’idea alla base di “Camere con vista” è stata quella di portare Warburg a Firenze, mettendo a dialogo le tavole fiorentine dell’Atlante con quelle opere di cui le tavole stesse ci parlano. La mostra ha inoltre costruito un’idea di ‘Warburg fiorentino’ che tiene conto non solo di Firenze come oggetto di studi di Warburg ma anche della temperie culturale della Firenze che lo studioso ha vissuto personalmente. Ci parli di come questi aspetti sono stati messi in dialettica.

Marzia Faietti | Vorrei fare innanzitutto una premessa: la mostra ha un ideatore che è Gerhard Wolf. Non è la prima volta che lo studioso riflette su Warburg, perciò aveva in mente qualcosa di abbastanza preciso quando, ormai tempo fa, parlò delle sue idee a Eike Schmidt. Sin dalla risoluzione di rivolgersi al Direttore delle Gallerie degli Uffizi si intravedeva un nodo concettuale del suo progetto di mostra: Wolf intendeva portare una mostra sull’Atlante Mnemosyne agli Uffizi perché era consapevole di come quel museo fosse a sua volta una sorta di Atlante. Questa consapevolezza ha costituito il nucleo originario del progetto. Eike Schimdt intuì il potenziale dell’idea e acconsentì ad accogliere l’esposizione negli spazi della Galleria delle Statue e delle Pitture, nonostante la futura “Camere con vista” si profilasse sin dall’inizio come un’impresa piuttosto sperimentale in quanto assai diversa dalle mostre precedenti ospitate agli Uffizi. Inoltre, la sua ipotizzata collocazione all’interno dell’itinerario della collezione permanente avrebbe potuto creare, da parte del visitatore alla ricerca del capolavoro



Parte dell'allestimento di "Camere con vista". A sinistra: Giovanni di Francesco Toscani, *Processione dei Palii*, 1425 ca., Firenze, Museo Nazionale del Bargello; a destra: Mnemosyne Atlas, Tavola 48.

assai noto, qualche perplessità se non addirittura delle aspettative deluse. Ciò nonostante Eike Schimdt ha deciso generosamente di procedere nella realizzazione del progetto. Nella sua forma finale "Camere con vista" è il frutto di un lavoro collettivo di un affiatato gruppo di curatori e collaboratori*.

Una delle novità della mostra risiede nel fatto che la selezione delle tavole dell'Atlante è piuttosto circoscritta. Da una parte, è legata all'ambiente fiorentino, dall'altra, connessa a tematiche più generali (per esempio, nelle due tavole della sala 'Laboratorio' emergono gli interessi di Warburg verso la contemporaneità). Nell'insieme, queste scelte piuttosto calibrate si relazionano con la costellazione di opere conservate agli Uffizi e con quelle diffuse in città.

Pur attingendo alla ricostruzione filologica delle tavole dell'Atlante già proposta nelle recenti mostre aperte in musei di Berlino, Bonn e Amburgo – che hanno presentato una ricostruzione dell'ultima versione dell'Atlante Mnemosyne risalente al 1929 e basata sulle fotografie originali – l'esposizione fiorentina si è ripromessa obiettivi diversi e differenti approcci d'indagine. Non posso entrare qui nel dettaglio, mi limito perciò a sottolineare, ancora una volta, come gli Uffizi, con la loro collezione davvero unica di sculture greco-romane e di dipinti della prima età moderna, sono parsi il luogo più idoneo per commentare la 'sopravvivenza' e la trasformazione delle antiche *Pathosformeln* nel Rinascimento e oltre, indagate dallo studioso. Questo dialogo serrato con gli Uffizi ha peraltro affascinato anche i colleghi del Warburg Institute, Bill

Sherman, direttore dell'istituto, e Claudia Wedepohl, direttrice dell'archivio, a loro volta coinvolti nella curatela della mostra e nella collaborazione del catalogo.

Uno dei rischi del taglio adottato per l'esposizione era quello di finire per considerare soltanto Firenze. Sebbene il microcosmo fiorentino contenesse già in nuce, grazie all'eterogeneità delle collezioni soprattutto medicee, molte traiettorie di viaggio, volevamo anche mostrare, attraverso la selezione di alcune opere, le aperture di Warburg verso altre aree geo-culturali (Arizona e New Mexico) e il suo approccio antropologico. Né intendevamo dimenticare che la Firenze visitata a più riprese e in momenti differenti dallo studioso era nel frattempo sottoposta a varie trasformazioni. Il ritorno in una città parzialmente mutata costituiva di per sé almeno in parte un nuovo viaggio. Non si trova mai la stessa Itaca che si è lasciati dietro di sé.

Nella prima sala ("Warburg e Firenze"), l'attenzione di Warburg per il volto e i fatti di cronaca della Firenze dei suoi soggiorni a cavallo tra Ottocento e Novecento si riflette nelle immagini rivolte a documentare le trasformazioni urbanistiche, la nuova edilizia e i moti sociali della città in contrappunto a documenti, fotografie e a un piccolo trittico a *gouache* di Mary Hertz che illustrano aspetti della vita privata di Warburg. Il passato e il presente, il pubblico e il privato convivono nella sala come presenze parallele piuttosto che polarità o antitesi. Antitesi sono talvolta proposte in altre sale (complessivamente esse ammontano a cinque, disposte lungo il percorso dell'antica Armeria medicea), come in una dialettica interrotta prima di arrivare alla sintesi finale e ciò nonostante sottoposta al visitatore quasi a richiederne la partecipazione attiva per decidere se, in primo luogo, sia possibile o utile cercare una sintesi o se, viceversa, sia preferibile arrestare il processo dialettico. Abbiamo talvolta mostrato opere che per i loro contenuti iconografici sarebbero state potenziali ospiti di pannelli dell'Atlante, soprattutto laddove, nella quarta sala, il disegno diventa espressione privilegiata della trasformazione delle antiche Pathosformeln dal Rinascimento fino ai nostri giorni. Qui si è anche suggerito la coesistenza di disegni di William Kentridge con fogli di Michelangelo, Raffaello, Leonardo e con un bulino di Dürer.

Per certi versi la mostra è impegnativa perché richiede al visitatore una partecipazione attiva. Del resto, le mostre in generale dovrebbero, tra gli altri obiettivi, prefiggersi quello di mantenere noi stessi e il pubblico sempre vigili e attenti a non cadere in una passiva ricezione delle immagini.

"Camere con vista" è un'esposizione diffusa che, dalle cinque sale in cui si dispiega la grande maggioranza delle opere selezionate, si diffonde in altri punti strategici della Galleria per la presenza sia di tavole dell'Atlante, sia di opere o installazioni di artisti contemporanei. Molto diverse tra loro, queste ultime commentano in modi distinti la moltiplicazione multimediale cui era interessato ai suoi tempi anche Warburg. Insomma, alle persone che vanno agli Uffizi per vedere prevalentemente alcune opere iconiche della civiltà occidentale, si offre la possibilità di riflettere sulle immagini attraverso l'esperienza di Warburg.

AN, GZ | "Camere con Vista" usa l'Atlante per gettare luce sulle opere d'arte esposte alle Gallerie degli Uffizi ma è anche una mostra che vuole affrontare, a grandi temi, le ricerche e la metodologia di Aby Warburg. Quale è la lezione di Warburg che un non specialista può trarre dalla mostra? Cosa ci insegnano oggi Warburg e Mnemosyne?

MF | Senz'altro a guardare meglio le immagini. Scorrendo l'Atlante più e più volte, rimaniamo colpiti dall'intreccio di relazioni sollecitate dall'accostamento delle immagini; grazie al filo che collega tra loro quelle relazioni siamo in grado di ricostruire non una, ma tante storie, nonché di seguire, almeno in parte, le riflessioni di Warburg e di cogliere il suo retroterra culturale.

Questo processo conoscitivo fa scattare inevitabilmente un richiamo ai nostri giorni: ogni ricerca effettuata in internet può dar luogo, se questo è il nostro obiettivo, a storie più o meno complesse che possiamo ricostruire con l'aiuto di risorse digitali visive e scritte. Il lavoro da fare, per creare sequenze organiche e coerenti sia delle immagini che delle notizie, è tanto, ed è, senza dubbio, frutto di un impegno personale. Occorre sempre un filtro con cui selezionare le informazioni visive e scritte per ricavarne la nostra logica narrativa o per evitare di estrapolare dati di per sé insufficienti o pericolosamente accostati ad altri, solo in apparenza omogenei e consequenziali. Il 'disordine' delle informazioni, che a volte ci imbarazzano per la loro moltitudine, è altra cosa dallo stimolante filo sotterraneo più o meno esplicito che lega tra loro le immagini nell'Atlante.

Nell'era del digitale la modernità di Warburg, rapportata ai suoi tempi, ci fornisce ancora un'importante indicazione metodologica: la necessità di selezionare le diverse tipologie di dati a nostra disposizione grazie a considerazioni, pensieri e conoscenze, queste ultime provenienti da una pluralità di fonti affidabili. Non esiste, vale la pena di ribadirlo, la neutralità dell'informazione digitale ed è vana la fiducia o la speranza di crearsi soltanto attraverso di essa un parere meno condizionato da ideologie; viceversa, possiamo contare sulla capacità di elaborare ed estrapolare i dati in base a un pensiero 'forte' nutrito da esperienze culturali multiple e differenziate.

C'è un'altra riflessione che stimola oggi l'esperienza di Warburg: riguarda la polarità o contrapposizione tra uso delle risorse digitali ed esigenza, sempre più avvertita, di approfondire la conoscenza della materialità degli oggetti. La contrapposizione potrebbe essere in parte apparente se pensiamo che certe tecniche di riproduzione, per esempio in 3D, restituiscono letture assai precise di mezzi tecnici, supporti, interventi, concorrendo a decodificare gli aspetti materiali del manufatto che riproducono. La domanda da porsi in questo caso è: in quale misura l'esperienza sul campo può essere sostituita da sofisticate immagini digitali? E ancora: cosa aggiunge la visione diretta dell'opera a una consultazione a distanza effettuata con il supporto delle moderne tecnologie di restituzione visiva degli oggetti? A prima vista, parrebbe molto poco, ma bisogna insistere su un dato di fatto, difficilmente oppugnabile: i manufatti elaborati nel passato (o anche quelli del presente che rispondono alle stesse modalità tecniche ed esecutive) erano destinati a essere veduti e toccati con mano e anche se la vista di un uomo è meno penetrante di quella di una macchina è pur sempre la stessa dell'artefice

che realizzò a suo tempo l'opera. Ecco, dunque, il discrimine: per la comprensione delle caratteristiche culturali e il godimento delle qualità estetiche di un oggetto che proviene dal passato le condizioni ottimali di visibilità non sono sempre quelle potenziate dalle nuove tecnologie (preziose per altri scopi conoscitivi), ma quelle presenti nell'epoca in cui venne concepito ed eseguito il manufatto. La situazione si ribalta nel caso di opere realizzate nel mondo odierno con l'impiego di strumenti digitali.

Mi rendo conto di aver sviluppato riflessioni che sembrano andar un poco oltre il vostro quesito iniziale. Ma anche queste a mio parere sono indotte dall'esperienza singolare di Warburg se puntiamo i riflettori sulla realtà dei nostri giorni, rinunciando solo per un momento a un'esclusiva contestualizzazione storica dello studioso.

AN, GZ | L'uso dell'immagine come dato scientifico è tema cruciale nella ricerca di Warburg…

MF | L'uso dell'immagine fotografica da parte di Warburg è certamente funzionale alla sua elaborazione scientifica di un'originale, vasta e complessa storia culturale. Tuttavia, Warburg non è stato il primo a usare le fotografie per i suoi studi. Ricordo il famoso articolo di Adolfo Venturi del 1887 (A. Venturi, *Per la storia dell'arte*, "Rivista storica italiana" IV (1887), 229-250) dove lo studioso affidava "il rigore del metodo" all'uso della fotografia e lo diceva appreso dalle scienze naturali; Warburg era forse all'inizio su questa linea, ma in seguito avrebbe trasformato profondamente il concetto venturiano di "reminiscenza" affidando alle immagini fotografiche dell'Atlante funzioni narrative radicate in sedimentate memorie storiche che riaffioravano alla coscienza tramite accostamenti e interrelazioni. Quelle narrazioni per immagini non apparivano tuttavia fluide e del tutto scorrevoli: *èkphrasis* alla rovescia, erano destinate a generare narrazioni anche scritte, che spesso procedevano con sincopi, cesure e frammentazioni.

Vorrei aggiungere, a chiusura della nostra chiacchierata, un inciso su un secondo aspetto che mi ha colpito nell'articolo di Venturi: dopo aver lodato la funzione della fotografia nello studio della disciplina, lo studioso sottolineava la necessità di un dialogo tra "i ricercatori di documenti" e "gli studiosi delle opere d'arte". Il panorama degli studi cui si riferiva era quello italiano, ma nondimeno viene spontaneo domandarci in quale di queste due grandi categorie Venturi avrebbe inserito il giovane Warburg, appena approdato a Firenze, la città della sua anima dove in ogni luogo era possibile avvertire la densità della Storia. Warburg, in realtà, trovò una terza via, non certo data dalla sintesi tra i due gruppi come ben sappiamo. In questo percorso la fotografia è stata per lui un mezzo, un tramite e qualche volta persino un fine per cogliere la migrazione di opere e manufatti attraverso la loro moltiplicazione multimediale.

*La mostra è curata da Costanza Caraffa, Marzia Faietti, Eike D. Schmidt, Bill Sherman, Giovanna Targia, Claudia Wedepohl, Gerhard Wolf; il coordinamento scientifico è di Katia Mazzucco, con l'aiuto di Julia Biel; assistenza curatoriale: Lunarita Sterpetti; il catalogo della mostra è a cura di Marzia Faietti, Eike D.

Schmidt, Giovanna Targia, Gerhard Wolf, con Bill Sherman, Katia Mazzucco, Lunarita Sterpetti, Claudia Wedepohl (*Camere con vista. Aby Warburg, Firenze e il laboratorio delle immagini*, Firenze 2023).

English abstract

The exhibition “Camere con vista. Aby Warburg, Firenze e il laboratorio delle immagini” takes place at the Uffizi Galleries from 19 September to 10 December, curated by the Gallerie degli Uffizi, Kunsthistorisches Institut in Florenz - Max-Planck-Institut, in collaboration with the Warburg Institute in London. “Camere con vista” investigates Warburg’s relationship with the city of Florence, from his first stay in 1888 to his last trip to Italy. We present a short interview with Marzia Faietti, co-curator of the exhibition.

keywords | Gallerie degli Uffizi; Kunsthistorisches Institut in Florenz; Camere con vista; *Bilderatlas*.

Four questions about the state of Warburgian studies today

On the exhibition "Camere con vista. Aby Warburg, Firenze e il laboratorio delle immagini", Firenze, Gallerie degli Uffizi, 19 settembre / 10 dicembre 2023

Claudia Wedepohl. Interviewed by Ada Naval

On the occasion of the exhibition "Camere con vista. Aby Warburg, Firenze e il laboratorio delle immagini", Firenze, Gallerie degli Uffizi, 19 settembre / 10 dicembre 2023, we present an interview with Claudia Wedepohl, director of the Warburg Archive in London, on the importance of exhibiting *Mnemosyne* - which is the theme that the new issue of Engramma 206 explores - and on the relevance of Warburg's thought currently. The questions, deliberately generic, are intended to present a brief and concise response to the challenges of studying Warburg or *from* Warburg today. This interview was originally conducted for an article that will be published in the coming weeks for "El País".

Ada Naval | After the great exhibition "The Original", this "Camere con vista. Aby Warburg, Firenze e il laboratorio delle immagini" at the Gallerie degli Uffizi continues to claim the importance of rereading Aby Warburg's thought, at what particular point you think Warburgian studies are now?

Claudia Wedepohl | This is difficult to say from my perspective as the Warburg Institute's Archivist and thus the guardian of Aby Warburg's papers. I observe an increasingly wider circulation of his writings. More texts come out in new editions. Every year we learn about the project for a new translation. This increase of availability does of course increase the study of his work, indeed well beyond my own horizon. Yet due to the many fragmented notes, drafts, letters, diaries Warburg left when he died, impossible to publish in total, much can still be found among them.



Aby Warburg in his room at the Hotel d'Italie. Firenze, 1906. © Warburg Institute Archive, London.

AN | A lot of research has been done on 'how to exhibit Mnemosyne' but in fact until "The Original" there had not been any exhibitions that recovered Mnemosyne, but there have been many exhibitions that have used Mnemosyne as a starting point. Do you believe that Warburg's panels should continue to be exhibited in order to reclaim its rigor and method rather than 'reworking' Mnemosyne?

CW | Warburg's original panels have undoubtedly got an aura and that is what people are looking for in museums. Studying the Bilderatlas was and is certainly possible without the reconstruction – which, by the way is now also available through the virtual tour on our homepage. I would personally question that the panels were conceived as a kind of proto-exhibition, that Warburg was some sort of a curator. The Atlas has rightly been called a laboratory which points in the direction of your question. Warburg saw the potential for it to be developed beyond his own work. But as a Warburg scholar I'd say working with Mnemosyne requires comprehending it and that is and will remain a challenge.

AN | Could you summarise in a few words and in your opinion, what is the key point (*Hauptproblem*) of Aby Warburg's thought that is still most relevant today?

CW | Most relevant today I think is Warburg's discovery of the power of images, not art, specifically in political terms. This insight let eventually to the most rigorous reform he initiated, which is the turn from *Kunstgeschichte* to *Bildwissenschaft*.

AN | How do you think the original pieces interact with the images of the panels? You have chosen the most markedly 'florentine' panels precisely in order to create this interplay between original and Panel, as is clear in 39, but also in 46...

CW | I would not speak of interaction but of making the *Bilderatlas* palpable, recreating the above-mentioned laboratory, at least partially. On his panels Warburg created series and constellations to draw out similarities, continuities and so on, across culture and time. Details are often difficult to make out on the photographs available to him. So, the visitor of the exhibition is to some extend moving back in time and enabled to study the pieces as Warburg did about a hundred years ago.

Abstract

In this interview, Claudia Wedepohl, the Archivist at the Warburg Institute and co-curator of the "Camere con vista. Aby Warburg, Firenze e il laboratorio delle immagini" exhibition at the Gallerie degli Uffizi, discusses the enduring significance of Aby Warburg's work, particularly Mnemosyne. Wedepohl emphasizes the challenge of comprehending Mnemosyne and underscores Warburg's discovery of the power of images in political terms as a key point still relevant today. The discussion also touches upon the idea of exhibiting Warburg's original panels to recreate the laboratory-like environment he envisioned for his work.

keywords | Warburg Institute; Gallerie degli Uffizi; Camere con vista; *Bilderatlas*.

Bildkritik a Firenze

Note su alcuni dei temi affrontati da “Camere con vista. Aby Warburg, Firenze e il laboratorio delle immagini”, Firenze, Gallerie degli Uffizi, 19 settembre / 10 dicembre 2023

Giovanna Targia



1 | Immagine dell’allestimento. Sala III: *Laboratorio.* ©Ufficio Stampa delle Gallerie degli Uffizi.

Presento qui una lettura personale di alcuni dei temi affrontati dalla mostra “Camere con vista. Aby Warburg, Firenze e il laboratorio delle immagini”, ideata da Gerhard Wolf e organizzata dalle Gallerie degli Uffizi e dal Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut in collaborazione con il Warburg Institute di Londra. Prospettive e interpretazioni diverse si sono rivelate armoniche in un gruppo curatoriale variegato di cui ho avuto il piacere e il privilegio

di far parte. La composizione dell'allestimento e del catalogo evidenzia e valorizza i numerosi punti di vista offerti da aree di specializzazione anche molto distanti tra loro. La mostra prende spunto dalle più recenti ricostruzioni dell'Atlante Mnemosyne e invita a ripensare l'opera di Warburg combinando analisi storiche e riflessioni contemporanee in un allestimento che apparirà forse a tratti inatteso.

Inattesa è la selezione di quattordici tavole del progettato Atlante, ricostruite con materiali di archivio in uno dei musei più visitati al mondo, così come inattesi sono gli accostamenti, nelle sale degli Uffizi, tra fotografie storiche e pratiche artistiche sperimentali basate su immagini prodotte in epoca post-digitale [Fig. 1]; inattesi sono inoltre alcuni degli episodi che tornano alla luce a proposito dei soggiorni fiorentini di Warburg, grazie alla pluralità di angoli visuali proposti.

Rileggere Warburg a Firenze

Un mosaico di dettagli caratterizza il rapporto tra Warburg e Firenze. Molto resta ancora da ricostruire, pur nel recente proliferare degli studi warburghiani: dalle vicende biografiche dei vari protagonisti della vita della città tra Otto e Novecento allo sviluppo delle istituzioni internazionali (come il Kunsthistorisches Institut in Florenz, che ha un ruolo decisivo anche al di fuori della storia della disciplina), dagli itinerari degli oggetti fino alla costruzione e trasformazione delle raccolte d'arte fiorentine, pubbliche e private.

I numerosi intrecci fra la biografia di Warburg, la storia del Kunsthistorisches Institut in Florenz e quella degli Uffizi fanno emergere tracce di progetti avviati e interrotti. È il caso della programmata pubblicazione integrale degli inventari medicei, di cui si parla nel catalogo della mostra. Ed è il caso dell'approfondimento sui disegni di costumi teatrali per gli *Intermezzi* di tema mitologico messi in scena nel 1589 in occasione delle nozze tra Ferdinando I de' Medici e Cristina di Lorena: dopo lo studio pubblicato negli Atti dell'Accademia del Regio Istituto Musicale di Firenze, uno dei suoi primi saggi fiorentini, Warburg avrebbe avuto intenzione di approfondire e pubblicare l'intera raccolta di fogli, conservati in un volume della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, ma il progetto non fu realizzato; una piccola scelta di questi materiali si trova esposta in una delle sale della mostra.

Rileggere Warburg a Firenze significa insistere sui dettagli intesi come frammenti, tagliati intenzionalmente (come materiale di studio) o tramandati in forma accidentale, incompleta, ricostruita nell'ambiente mai neutro degli archivi. In mostra è presente anche una piccola antologia di fogli tratti dagli *Zettelkästen*, i densissimi schedari di Warburg, finora esplorati solo in minima parte, e in grado di far luce su numerosi dettagli (cfr. su questo il saggio di E. Marchand in catalogo, oltre a Zumbusch 2022).

Il tema degli archivi come infrastrutture del sapere e della ricerca storico-artistica è al centro di un'altra mostra che affianca quella nelle Gallerie degli Uffizi ed è ospitata dalla biblioteca del Kunsthistorisches Institut in Florenz. Con il titolo *Aby Warburg, il Kunsthistorisches Institut in Florenz e il laboratorio delle immagini*, si espongono libri, fotografie e documenti donati da

Warburg anche con dediche autografe. In parallelo, opere di Armin Linke e di Alexander Kluge con Katharina Grosse offrono una riflessione artistica sul tema. Infine, una app per dispositivi con geolocalizzazione, realizzata dal Digital Humanities Lab dell'Istituto, invita a seguire tre itinerari lungo le strade di Firenze ascoltando le voci di chi ha abitato in tempi diversi la città, dal Quattrocento agli anni di Warburg.

Riportare Warburg a Firenze significa anche reinserirlo in una 'rete di relazioni', se così si può dire riadattando in vari modi una celebre espressione longhiana. Con la metafora della rete è possibile alludere a una molteplicità non gerarchica di piani e direzioni: alle relazioni orizzontali e spaziali tra le diverse tipologie di opere in mostra occorre aggiungere relazioni pensate nella profondità storica, fra i diversi piani temporali indagati da Warburg, e fra gli strati successivi della sua stessa ricerca. Il complesso tema della dimensione temporale – emergente, anacronica o anacronistica – delle immagini è uno dei nodi centrali della discussione su Warburg negli ultimi decenni (da Didi-Huberman 2002 a Nagel/Wood 2010 ad Alloa 2021, per fare solo tre esempi). Appare quanto mai appropriato, dunque, sottolineare la complessità della dimensione temporale anche all'interno del lavoro di Warburg, senza appiattirlo sulla sua opera più iconica e singolare, ma anche più sfuggente – *Mnemosyne*.

Aprire l'Atlante

Volgendo al plurale il titolo del romanzo di E.M. Forster, la mostra "Camere con vista" propone di riflettere su un articolato "laboratorio delle immagini" immerso nell'ambiente sensibile, sfaccettato e reattivo della Firenze tra Otto e Novecento. Uno dei fili conduttori dell'allestimento e del catalogo della mostra si può riassumere nel motto "aprire l'Atlante" – allo scopo, da un lato, di indagare la genealogia e la trama orizzontale in cui si inseriscono gli esempi illustrati sulle tavole, dall'altro, di esplorare le traiettorie ulteriori suggerite dalle strategie argomentative di Warburg alla luce del discorso transculturale, post- e de-coloniale contemporaneo (cfr. su questi temi il saggio di G. Wolf in catalogo).

Di fatto, l'attenzione talvolta ossessiva per l'Atlante, constatata o lamentata nella storiografia più recente, può rischiare di coprire, per una sorta di paradosso, una lacuna tra le più evidenti: manca ancora un'edizione critica di Mnemosyne, che sarà probabilmente da concepire come un'edizione genetica commentata, fondata sul *corpus* eterogeneo e complesso delle fonti conservate.

L'iniziativa di Roberto Ohrt e Axel Heil, che con il loro gruppo di ricerca hanno rintracciato circa l'ottanta percento dei materiali montati sulla cosiddetta 'ultima versione' di Mnemosyne per poi proporne un nuovo allestimento in grado di 'trascrivere' o 'ricostruire' quello realizzato da Warburg, ha fatto riflettere in questo senso, innescando un ulteriore filone di discussione sullo statuto delle 'riproduzioni originali' conservate nel lascito dello studioso amburghese. Si può leggere questa ricostruzione come un passo necessario, un *desideratum* degli studi sull'Atlante, e allo stesso tempo come un esempio utile a chi lavora in ambito teorico, anche nel campo dei *media studies* o degli studi sulla natura degli archivi. Considerata sia come oggetto che come dispositivo visuale, Mnemosyne resta un'opera controversa che presenta ancora molte

domande aperte, continuando a suscitare grande entusiasmo o radicale scetticismo tra gli interpreti (cfr. l'ampia rassegna bibliografica nella "Rivista di Engramma" 201*, aprile 2023, e il fascicolo realizzato in occasione della mostra "Warburg manebit!", Venezia 24 e 27 febbraio 2023), oltre a stimolare in special modo la pratica artistica e curatoriale.



2 | Goshka Macuga, *Untitled 5* (Aby Warburg Photograph, April 1896, *Pueblo Woman Escaping into her House at the Sight of Warburg's Camera*), 2008, gelatina bromuro d'argento, 80 × 80 cm (fotografia), 100,9 × 98,4 cm (supporto). Collezione privata.

Nelle sale della mostra agli Uffizi, opere come i video sincronizzati su tre schermi di Alexander Kluge o la composizione di pannelli con stampe colorate su alluminio, realizzata da Kluge con Katharina Grosse, riprendono e in qualche caso citano letteralmente alcune delle immagini raccolte sulle tavole di Mnemosyne, proseguendo *ad libitum* singole catene associative. Iniziative simili a queste, realizzate da artisti che si lasciano ispirare dall'Atlante warburghiano, sono diventate più frequenti negli ultimi decenni, proprio mentre si affermava nell'ambito della storia dell'arte il progetto scientifico chiamato *Bildkritik*: una considerazione critica delle immagini, un pensare con e attraverso le immagini, legando studi sulla percezione visiva e associazioni concettuali, per valutare e ponderare le relazioni reciproche tra la dimensione sensibile e quella intellettuale (Boehm 2011). In questa prospettiva, la *Bildkritik* ha posto l'accento non sulla generalità dell''immagine' al singolare, ma sulla diversità storica e materiale delle 'immagini', al plurale – guardando dunque con interesse anche alle tavole dell'Atlante di Warburg (per es. Thürlemann 2013).

Di fronte alla crescita esponenziale della quantità di immagini disponibili oggi in una grande varietà di *media* e dispositivi, accostarsi a Mnemosyne significa esercitare una lettura lenta (cfr. su questo Ginzburg 2015), in certo senso invertire la tendenza dell'"innominabile attuale" elevando la soglia di attenzione in una sorta di filologia visiva, impegnata a considerare anche varie declinazioni della pragmatica iconica, l'uso delle immagini e il suo mutare lungo le epoche. Attento alla circolazione delle immagini, intesa in modo non gerarchico come un trascorrere continuo tra l'alto e il basso, lo sguardo di Warburg fa riflettere anche dalla prospettiva degli studi di cultura visuale (Mitchell 2015; Pinotti, Somaini 2016; Cometa 2020).

Da questo punto di vista, la scelta di far dialogare le tavole dell'Atlante con oggetti fotografici, pittorici e plastici nelle sale degli Uffizi è un modo per sottolineare la funzione 'indessicale' della stessa Mnemosyne e delle immagini in generale, senza isolare l'Atlante dalla *longue durée* della pratica warburghiana di studio e uso delle immagini. Alcune delle fotografie in mostra possono essere considerate nella loro funzione di 'indici' delle condizioni in cui sono state prodotte e trasmesse – come le due istantanee della cosiddetta 'contadina di Settignano' scattate da Warburg, o come la fotografia dell'esposizione di sculture in terracotta in un'asta della collezione Bardini – oppure fare resistenza a ogni forma di classificazione inte-



3 | Immagine dell'allestimento. Sala della *Primavera* ©Ufficio Stampa delle Gallerie degli Uffizi.

sa in senso lato come disciplinamento, come l'istantanea in cui una donna Pueblo si sottrae all'obiettivo fotografico di Warburg, ripresa nel 2008 da Goshka Macuga [Fig. 2]. Questo scatto in apparenza non riuscito – perché il movimento repentino della donna durante il tempo di esposizione ha determinato un effetto di sfocatura rendendo l'immagine poco leggibile – risulta in realtà affascinante da varie prospettive. La resa così poco nitida del soggetto sembra catturare il movimento stesso, un movimento (letterale) di *Apostrophē* (Despoix 2013 e il suo saggio in catalogo).

Laboratorio e museo

Secondo una scelta forse poco convenzionale, la mostra non si trova delimitata in modo rigido negli ambienti degli Uffizi: un breve percorso tematico è concentrato nelle cinque ex sale dell'Armeria, in fondo al primo corridoio di levante, fra la Sala delle Miniature e la Tribuna; ulteriori interventi e installazioni si incontrano però in altri punti del percorso museale. La *Galleria dei capolavori* ospita così anche materiali di norma invisibili: manoscritti, fotografie storiche e riproduzioni suggeriscono percorsi di ricerca e associazioni ulteriori (come nel caso della tavola 39 dell''ultima versione' di Mnemosyne, esposta nella sala della *Primavera* di Sandro Botticelli [Fig. 3]). Si intende sottolineare in questo modo non solo la straordinaria congenialità del luogo alle riflessioni di Warburg, ma anche l'emergere quasi spontaneo di un dialogo

tra l'allestimento delle collezioni del museo e l'allestimento sperimentale di un Atlante di immagini della memoria (*Gedächtnisbilder*) ideato da Warburg.



4 | Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, 1929 (ultima versione), pannello 5, ricostruzione (2020) di Roberto Ohrt e Axel Heil. Foto: Tobias Wootton © The Warburg Institute, London / fluid.

Anche da una prospettiva storica, la mostra invita a riflettere sul rapporto tra le costellazioni di immagini argomentative che caratterizzano Mnemosyne e l'avvicendarsi dei modelli museografici che hanno determinato nel tempo forme di percezione e di attenzione anche molto diverse per gli stessi oggetti da parte del pubblico (oltre che le narrazioni e i giudizi degli storici dell'arte). Questo rapporto è, in realtà, un aspetto presente fin dall'inizio nel laboratorio delle immagini di Warburg. Basti pensare a uno degli incunaboli di Mnemosyne: il fascicolo realizzato come un semplice montaggio di riproduzioni e distribuito al pubblico in occasione della conferenza dell'ottobre 1905 su *Dürer e l'antichità italiana*, che Warburg tenne presso il Konzerthaus di Amburgo. Strumento parallelo – e non alternativo – a un'esposizione di disegni e acqueforti originali provenienti dalla Kunsthalle, questa forma mediale si ritrova montata, tavola nella tavola, nel pannello 5 dell''ultima versione' di Mnemosyne (ricostruito in mostra [Fig. 4]).

L'operazione più recente che ha messo di nuovo in rilievo questo aspetto risale all'autunno del 2020, quando Neville Rowley e Jörg Völlnagel, curatori presso la Gemäldegalerie a Berlino, hanno proposto un'interessante mostra parallela alla ricostruzione delle tavole di Mnemosyne ospitata presso l'Haus der Kulturen der Welt. In due sale della pinacoteca si trovava radunata gran parte della selezione di oggetti delle collezioni berlinesi riprodotti in vari luoghi dell''ultima versione' di Mnemosyne (*Zwischen Kosmos und Pathos* 2020). Nel percorso del museo, si interrompeva così la consueta disposizione dei dipinti ordinati per scuole geografiche, per innescare un dialogo tra oggetti di diverse tipologie e riproduzioni delle relative tavole dell'Atlante. Il ragionamento dei curatori sottolineava anche l'attenzione di Warburg per artefatti per loro natura riproducibili (stampe, monete, medaglie), in grado di diffondersi e di viaggiare; ci si interrogava inoltre sul ruolo che le opere d'arte 'originali' possono aver avuto sul suo modo di pensare e comunicare.

Raccogliendo questi spunti, la mostra degli Uffizi suggerisce anche di porre in relazione il paradigma della *Bildkritik* con la storia degli oggetti. A partire dai primi anni Novanta, vari musei hanno ospitato riproduzioni e ricostruzioni di Mnemosyne, nella maggior parte dei casi considerando l'Atlante come un segmento autonomo e separato dalle rispettive collezioni permanenti. Così era avvenuto nel 1994 anche agli Uffizi, in una delle stazioni della mostra itinerante concepita dal gruppo Daedalus di Vienna. Quasi trent'anni dopo, non solo l'orizzonte degli studi warburghiani è ben diverso e si estende su scala globale. Anche gli obiettivi con

cui ci si accosta all'Atlante sono profondamente mutati, le domande si moltiplicano e si fanno più varie.

D'altra parte, parlare del rapporto tra Warburg e Firenze implica necessariamente un confronto con il *medium* Atlante. La mostra dell'autunno 2023 alle Gallerie degli Uffizi si misura con questo compito e, oltre a decine di opere eterogenee, presenta anche le ricostruzioni di quattordici tavole tratte da tre diverse versioni di Mnemosyne: due tavole dalla «prima» e dalla «penultima» versione dell'Atlante sono ricostruite in mostra per la prima volta a cura di Katia Mazzucco. La selezione delle tavole deriva dall'impostazione generale della mostra, che pone a tema tre concetti chiave, a partire da questioni urgenti del nostro presente: luogo, *media*, *Bildkritik*. Tre concetti che formano i tre capitoli del catalogo, composto come un mosaico di molti punti di vista diversi.

Luogo (Firenze)

Non solo ricostruzione storica e biografica, la sezione tematica sul rapporto tra Warburg e Firenze si articola in una pluralità di piani: combina approfondimenti sulla città come spazio reale, luogo dell'esperienza vissuta tra la fine dell'Ottocento e i tardi anni Venti, e saggi sulla città ricostruita dall'immaginazione storica, scrigno di tesori d'arte, sottoposta a contemplazione, interpretazione, talvolta trasfigurazione, in vari dialoghi a più voci. Dopo le prefazioni di Eike D. Schmidt, Bill Sherman e Gerhard Wolf, la prima sezione del catalogo fa luce su questi aspetti, con saggi e brevi note di Marzia Faietti, Fabrizio Paolucci, Silvia Contarini, Hana Gründler, Giada Policicchio, Marino Biondi, Hannah Baader e Costanza Caraffa, Fulvio Conti, Lunarita Sterpetti, Giovanna Targia, Katia Mazzucco, Paula Nuttall, Claudia Wedepohl, Stephanie Heremans, Linda Báez Rubí e Horst Bredekamp. Attingendo a una letteratura già molto vasta sulla storia della Firenze post-unitaria e *fin de siècle*, la mostra induce a riflettere anche su episodi meno noti, come il sequestro di una rivista illustrata durante i 'moti del pane' del maggio 1898 (esposta in una sala della mostra, proviene dall'Archivio di Stato di Firenze, conservata tra le carte di polizia). La Firenze vissuta da Warburg è una città interessata da grandi cambiamenti nel tessuto urbano e sociale. Il ritmo sempre più rapido dei trasporti, del commercio e del turismo produce modernizzazioni radicali e altrettanto radicali conflitti.

D'altro lato, la Firenze storica studiata da Warburg coincide in gran parte con la civiltà artistica del tardo Quattrocento, con le sue pratiche sociali, il diffondersi di temi profani, il moltiplicarsi delle forme dell'immagine in una pluralità di *media* artistici, che le rendono 'veicoli' di atteggiamenti morali e visioni del mondo. Con gli anni, lo sguardo di Warburg su Firenze si amplia e si complica: da un lato, in direzione di una vasta comparazione antropologica (all'epoca del viaggio americano, ripensato e rielaborato in vari momenti proprio a Firenze), dall'altro, in forma di riflessione critica sul presente, sulla base di analogie profonde osservate nella politica visiva e nelle pratiche dell'immagine. Perno della riflessione diventano, con accento sempre più marcato, le varie forme di migrazione, e le trasformazioni che recano con sé.

I cenni alla storia delle collezioni fiorentine e al tema warburghiano degli scambi artistici puntano in questa direzione, dove convergono teorie critiche contemporanee dello spazio urbano

e riflessioni sulla mobilità e sul trasferimento di oggetti e persone – e, non da ultimo, sul tema delle trasposizioni intermediali.

Nel catalogo, la sezione del repertorio delle opere esposte in mostra offre una panoramica sugli esempi scelti, con schede sintetiche di Roberta Aliventi, Linda Báez Rubí, Julia Biel, Laura Da Rin Bettina, Marzia Faietti, Katia Mazzucco, Jessica Murano, Margherita Naim, Pierluca Nardoni, Mandy Richter, Raimondo Sassi, Lunarita Sterpetti, Giovanna Targia, Claudia Wedepohl, Gerhard Wolf.

Media

Il focus sui *media* prende avvio da una rinnovata analisi del ruolo della fotografia nell'opera di Warburg, inserita nel quadro di una complessa *visual economy* (Poole 1997) nella Firenze del tardo Ottocento, tra mercato dell'arte e *connoisseurship*, fotografia documentaria ed etnografica, pubblicistica e pratica di artisti, fino alle fotografie scattate dallo stesso Warburg durante il viaggio in America. La seconda sezione del catalogo affronta questi temi, in saggi e brevi note di Bernd Stiegler, Monika Wagner, Davide Stimilli, Roberto Ohrt e Axel Heil, Katia Mazzucco, Eckart Marchand, Tiziana Serena, Lynn Catterson, Jessica Murano, Isa Wortelkamp, Anne Spagnolo-Stiff, Steffen Haug, Akram Zaatari, Costanza Caraffa, Kylie Thomas, Tullio Viola, Philippe Despoix.

Affascinato dalle nuove tecnologie del suo tempo, Warburg ha attratto a sua volta l'attenzione di storici e teorici dei *media*. Karl Sierek, per esempio, leggeva la sua opera come quella di un *Medientheoretiker* (Sierek 2007). Se è vero però che nel trattare delle varie tecnologie dell'immagine è più corretto parlare di storie dei *media* al plurale – per alludere alla complessa rete di dispositivi e tecniche dimenticati e poi ripresi in una molteplicità di applicazioni (Schröter 2014) –, è utile anche sottolineare sensibili mutamenti d'accento – paralleli al rapido sviluppo delle tecnologie – negli studi che Warburg dedica, nel corso degli anni, alla medialità dell'immagine. L'attenzione per i nuovi *media* contemporanei si riflette peraltro nelle sue analisi delle rivoluzioni mediali del tardo Quattrocento e del Cinquecento.

La mostra pone l'accento su vari tipi di 'oggetti fotografici' (Caraffa 2019) di epoca contemporanea a Warburg: stampe all'albumina e aristotipie, gelatine bromuro d'argento e stampe al collodio umido, litografie e manifesti. Per ragioni non esclusivamente filologiche, espone riproduzioni tratte dalla Photographic Collection del Warburg Institute, che manifestano, con la loro materialità, anche le tracce degli itinerari percorsi.

Anche la Firenze studiata da Warburg offre spunti per un'indagine storica sui *media*: grazie allo studio degli inventari medicei, per esempio, Warburg riesce a seguire l'affermarsi dei panni dipinti (le opere su tela), accanto a dipinti su tavola e affreschi, arazzi e cassoni, incisioni su rame e xilografie. Approfondisce così il tema della circolazione e del movimento delle immagini in termini mediologici *ante litteram*. Lo stesso può dirsi per i suoi studi sulla cultura delle feste (*Festwesen*), ricostruita attraverso acqueforti, dipinti e arazzi, pagine di manoscritti, ma anche francobolli, medaglie, disegni. Al carattere sperimentale del disegno, e al suo ruolo cru-



5 | Immagine dell'allestimento. Sala di Gentile da Fabriano, sulla parete di fondo: Małgorzata Mirga-Tas, *Trittico, Senza titolo* (*After Gentile da Fabriano*), 2023, tessuti e materiali vari, 220 × 222 cm. Opera di proprietà dell'artista. ©Ufficio Stampa delle Gallerie degli Uffizi.

ciale per il ragionamento sulle trasposizioni intermediali e sulla *Bildkritik* è dedicata un'intera sala nel percorso della mostra.

Gli interventi contemporanei aggiungono un ulteriore piano temporale alle osservazioni sulla medialità dell'immagine. Una videoproiezione di Akram Zaatari interviene in una lacuna della decorazione sul soffitto di una delle ex sale dell'Armeria: su questa lacuna, provocata da un bombardamento aereo dell'agosto 1944, appare proiettata la fotografia di cronaca di un jet da combattimento tratta da un quotidiano libanese del 1982. In un altro punto della Galleria, tramite un'opera su tessuto creata appositamente per la mostra fiorentina, Małgorzata Mirga-Tas compie un gesto non solo di trasposizione mediale, ma di 'riappropriazione artistica' rispetto all'immagine dell''Oriente' costruita nel trittico con l'*Adorazione dei Magi* di Gentile da Fabriano, nella collezione permanente degli Uffizi [Fig. 5].

Bildkritik

Un altro tipo di riflessioni critiche, sul mutare dei dispositivi e delle prassi fotografiche nel contesto della digitalizzazione e della disponibilità delle immagini nella rete, è alla base di opere come i *Googlegrams* di Joan Fontcuberta, e del lavoro di Lebohang Kganye sul concetto di

memoria. In epoca post-digitale, l'immagine ha acquisito uno statuto non solo mobile, ma 'fluido' e interattivo, ampliando lo spettro di fenomeni 'iconici' con cui ci confrontiamo oggi.

Lo studio critico delle immagini assume anche i tratti di un'educazione visiva, ed è chiamato ad affrontare serie questioni etiche e politiche relative alle possibilità di falsificazione e all'intricato nodo giuridico dei diritti d'autore. Anche per Warburg la critica delle immagini poteva coincidere con una critica delle ideologie, come mostra il progetto della "Rivista illustrata", perseguito tra 1914 e 1915 come strumento di (contro-)informazione teso a prevenire l'entrata in guerra dell'Italia contro gli imperi centrali. Due saggi in catalogo ricostruiscono e discutono la crisi del 1915 e il ruolo assunto dal Kunsthistorisches Institut in Florenz in quel delicato frangente.

Calibrare lo sguardo sulle peculiarità delle immagini e sulle forme di esperienza e di persuasione loro proprie aiuta inoltre a leggere in questa stessa chiave anche le pratiche di riproduzione, taglio e scalatura evidenti sulle tavole di Mnemosyne. Ingrandimenti e riduzioni in funzione argomentativa, comparazioni che superano ogni gerarchia di generi artistici, disposizioni geometriche regolari e costellazioni asimmetriche dei materiali illustrativi sui pannelli dell'Atlante sono elementi essenziali per cogliere i vari strati di significato che si offrono solo a una lettura ravvicinata – una lettura di immagini, quindi, 'de-auratizzate'.

Nella terza sezione del catalogo, si approfondisce il ragionamento sull'immagine e la *Bildkritik* con saggi e brevi note di Georges Didi-Huberman, Kylie Thomas, Salvatore Settis, Daniela Schmid, Marzia Faietti, Katharina Sykora, Peter J. Schwartz, Joan Fontcuberta, Alexander Kluge, Pierluca Nardoni, Wojciech Szymański, Anke te Heesen, Gerhard Wolf.

Gli accostamenti proposti sulle pareti della mostra e in catalogo intendono esporre genealogie o 'etimologie' di motivi: per esempio ponendo in dialogo, dalle collezioni degli Uffizi, un rilievo in marmo con tre Menadi danzanti, copia romana di un originale greco di V secolo a.C., e alcuni esempi di figure femminili dipinte e disegnate da Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandaio, Giuliano da Sangallo. Si allude così a un estratto di un più complesso ragionamento sul "movimento nello spazio e nel tempo" articolato visivamente da Warburg, ma anche da artisti come William Kentridge (cfr. Settis 2020 e il suo saggio in catalogo). Allo stesso tempo, si enfatizzano tensioni e assenze: due contributi in catalogo riflettono su omissioni e lacune, evocando il termine *Lesmosyne* (oblio), contrapposto a Mnemosyne.

La struttura compositiva di alcune delle tavole dell'Atlante più dense di esempi fiorentini indica già visivamente – tramite un'articolazione simmetrica, bipartita e dialettica – un fenomeno ricorrente nella storia delle immagini: quello che Warburg definisce "polarizzazione" o "inversione energetica", il mutamento radicale di significato che un'identica formula può assumere al mutare di un contesto, di un'epoca, o dell'intenzione di un artista. E il più celebre dei motivi fiorentini indagati da Warburg, la Ninfa, manifesta tramite l'apparenza visiva – linee ondeggianti e contorni frastagliati – tutta l'ambivalenza di un motivo di mobilità fugace, in bilico tra

leggerezza e frenesia, su un nucleo magmatico di *pathos*. A un estremo dell'oscillazione "polare", il movimento è danza; all'estremo opposto, furore dionisiaco.

Sguardo antropologico

Esempi come questi inducono a riflettere sui presupposti antropologici della produzione e considerazione critica delle immagini, ampliando il metodo di Warburg alla luce del discorso contemporaneo sull'ibridazione di culture, sulla migrazione e sulla 'de-occidentalizzazione' del concetto di immagine (Elkins 2015). Uno degli accostamenti proposti in mostra sottolinea con forza questo punto essenziale: a un'estremità del corridoio di ponente, accanto alla replica del Laocoonte di Baccio Bandinelli è esposto un vaso Pueblo dal bordo a gradini, decorato con un motivo a serpenti, dalla collezione di Warburg oggi al MARKK di Amburgo (e tra gli oggetti esposti nella mostra *Blitzsymbol und Schlangentanz* 2022-2023).

Rileggere Warburg a Firenze significa anche ripensare aspetti problematici e spunti straordinariamente attuali del suo interesse per l'arte e la cultura Hopi e Pueblo. Un interesse variamente ripreso e approfondito in vari momenti del suo percorso intellettuale: dal viaggio del 1895–1896 ai *Frammenti sull'espressione* degli anni fiorentini a cavallo del 1900; dalle prime fasi del dialogo con Ernst Cassirer alla conferenza di Kreuzlingen, fino ai progetti di viaggio non attuati alla fine degli anni Venti. Alcuni oggetti in mostra e due contributi in catalogo (di Linda Báez Rubí e di Horst Bredekamp) pongono a tema in particolare il ruolo di Firenze in rapporto alle "prospettive amerindiane".

Un dettaglio in apparenza marginale in un'interessante opera pubblicata nel 1901 per la prestigiosa serie del Peabody Museum di Harvard (presente nella biblioteca di Warburg) sembra riassumere questa e altre coordinate fondamentali della mostra fiorentina.

L'archeologa americanista messicana Zelia Nuttall (1857–1933) si riferì a Warburg in un passo di un ampio saggio delle sue ricerche comparative, pubblicate con il titolo *The Fundamental Principles of Old and New World Civilizations: A Comparative Research Based on a Study of the Ancient Mexican Religious, Sociological, and Calendrical Systems*:

> By means of a photograph taken by Dr. A. Warburg of Berlin, whilst witnessing the Humis-katshina dance of the Moqui Indians at Oraibi, in May, 1896, I am able to affirm that the native dancers wear masks and high head-ornaments, partly of wood, on which reversed and upright tau-symbols are painted, the first in a light and the second in a dark color. As the name of the ceremonial dance was explained to Dr. Warburg as signifying "helping the sprouting of growing maize," and celebrated the advent of the rainy season, it is obvious that the two forms of tau which were displayed in alternate order on the heads of the dancers in the procession symbolized the juxtaposition of the Above and Below, of Heaven and Earth (Nuttall 1901, 119).

Si tratta di un passo rivelatore sotto molti aspetti, inserito nel contesto di un'analisi di varie occorrenze di un simbolo trasversale alle culture, quello del tau. Nuttall analizza, tra molti altri esempi, l'organizzazione territoriale dei villaggi Pueblo, il loro modo di rappresentare i luoghi e le relazioni spaziali in rapporto a una determinata idea di orientamento nel cosmo: un sistema che Cassirer avrebbe definito negli anni Venti come una delle più chiare forme di simboliz-

zazione proprie del pensiero mitico o totemico (Cassirer [1925] 2002, 26). Il simbolo del tau dipinto sulle maschere e sui copricapi dei danzatori Humis-katshina è anche indice del grande interesse suscitato da danze e rituali in un periodo in cui modelli e metodi dell'etnologia mostravano aspetti anche molto problematici (Vollgraff 2022). Le danze del serpente e Humis-katshina, in particolare, sono oggi riconosciute come temi culturalmente sensibili: come spiega il sito del Warburg Institute, chi volesse oggi esporre questo tipo di fotografie scattate da Warburg infrangerebbe i divieti dei rappresentanti delle comunità Pueblo.

L'accenno di Zelia Nuttall evoca dunque una situazione da rileggere con sguardo critico: con molta probabilità si riferisce a un incontro organizzato nel marzo del 1897 dalla Freie Photographische Vereinigung di Berlino, dove Warburg presentò quasi un centinaio di diapositive da fotografie prese durante il suo recente viaggio americano (Warburg 2010, 496). Tuttavia, il dialogo tra i due studiosi era iniziato a Firenze, come lo stesso Warburg avrebbe ricordato in una lettera a Franz Boas del 13 dicembre 1924 (Warburg 2021, 617; cfr. Bredekamp 2019, 53), ed è interessante che si sia svolto in parte attraverso il *medium* della fotografia. Questa traccia di dialogo può intendersi forse come una delle prefigurazioni di quel "Laboratorium kulturwissenschaftlicher Bildgeschichte", quel "Laboratorio di storia culturale delle immagini", che Warburg avrebbe evocato tra le conclusioni del suo saggio sulla divinazione nell'età di Lutero (Warburg [1920] 2010, 485).

La fotografia, il moltiplicarsi delle possibilità dell'immagine tramite diverse forme mediali, e l'attenzione costante per l'elemento transitorio della vita in movimento (anche nelle arti performative e nei rituali) sono solo alcune delle idee-guida scelte per discutere il rapporto tra Warburg e Firenze nella mostra che si è aperta agli Uffizi il 19 settembre e resterà visibile fino al 10 dicembre.

Ringrazio Monica Centanni e la redazione di Engramma per avermi invitata a tratteggiare alcune idee-guida della mostra "Camere con vista. Aby Warburg, Firenze e il laboratorio delle immagini". La mostra è a cura di Costanza Caraffa, Marzia Faietti, Eike D. Schmidt, Bill Sherman, Giovanna Targia, Claudia Wedepohl, Gerhard Wolf, il coordinamento scientifico di Katia Mazzucco con l'aiuto di Julia Biel, e l'assistenza curatoriale di Lunarita Sterpetti. Il catalogo è pubblicato da Giunti in versione italiana e inglese a cura di Marzia Faietti, Eike D. Schmidt, Giovanna Targia, Gerhard Wolf, con Bill Sherman, Katia Mazzucco, Lunarita Sterpetti, Claudia Wedepohl. Sono molto grata alle colleghe e ai colleghi che hanno discusso con me i vari aspetti di questo lavoro, esito di un costante dialogo tra i componenti del gruppo curatoriale. Un grazie particolare a Marzia Faietti, Salvatore Settis e Gerhard Wolf per i loro commenti a una versione precedente di questo testo.

Bibliografia

Fonti

WEB
A. Warburg, *Werke in einem Band. Auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare*, hrsg. v. M. Treml, S. Weigel, P. Ladwig, Berlin 2010.

GS *Briefe*
A. Warburg, *Briefe*, hrsg. von M. Diers, S. Haug mit T. Helbig, Berlin/Boston 2021.

Riferimenti bibliografici

Alloa 2021
E. Alloa, *Umgekehrte Intentionalität: über emersive Bilder*, "Vorträge aus dem Warburg-Haus" 15 (2021), 31-51.

Blitzsymbol und Schlangentanz 2022
Blitzsymbol und Schlangentanz. Aby Warburg und die Pueblo-Kunst, hrsg. von Ch. Chávez, U. Fleckner, Hamburg/Berlin 2022.

Boehm 2011
G. Boehm, *Ikonische Differenz*, "Rheinsprung 11 – Zeitschrift für Bildkritik" 1 (2011), 170-178.

Bredekamp 2019
H. Bredekamp, *Warburg der Indianer: Berliner Erkundungen einer liberalen Ethnologie*, Berlin 2019.

Caraffa 2019
C. Caraffa, *Objects of value: challenging conventional hierarchies in the photo archive*, in J. Bärnighausen, C. Caraffa, S. Klamm, F. Schneider, P. Wodtke (eds.), *Photo-objects. On the materiality of photographs and photo archives in the humanities and sciences* (Max Planck research library for the history and development of knowledge. Studies, 12), Berlin 2019, 11-32.

Cassirer [1925] 2002
E. Cassirer, *Ernst Cassirer Werke* (Hamburger Ausgabe, ECW), hrsg. von B. Recki, Bd. 12: *Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil. Das mythische Denken* [1925], Text und Anmerkungen bearbeitet von C. Rosenkranz Hamburg 2002.

Cometa 2020
M. Cometa, *Cultura visuale: una genealogia*, Milano 2020.

Despoix 2013
Ph. Despoix, *Apostrophe. Aby Warburgs fotografischer Zwischenraum*, in H. Lethen (hrsg. von), Katalog der Unordnung, Wien-Linz 2013, 64-67.

Didi-Huberman 2002
G. Didi-Huberman, *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002.

Elkins 2015
J. Elkins, *Désoccidentaliser la pensée du visuel. Les concepts d'image en Chine, en Perse et en Inde*, in E. Alloa (éd.), *Anthropologies du visuel* (*Penser l'image*, 2), Dijon 2015, 257-288.

Ginzburg 2015
C. Ginzburg, *Paura, reverenza, terrore: cinque saggi di iconografia politica*, Milano 2015.

Mitchell 2015
W.J.T. Mitchell, *Image science: iconology, visual culture, and media aesthetics*, Chicago-London 2015.

Nagel, Wood 2010
A. Nagel, Ch.S. Wood, *Anachronic Renaissance*, New York 2010.

Nuttall 1901
Z. Nuttall, *The Fundamental Principles of Old and New World Civilizations: A Comparative Research Based on a Study of the Ancient Mexican Religious, Sociological, and Calendrical Systems* (*Archaeological and Ethnological Papers of the Peabody Museum*, Harvard University, vol. II), Cambridge (MA) 1901.

Pinotti, Somaini 2016
A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino 2016.

Poole 1997
D. Poole, *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*, Princeton (NJ) 1997.

Schröter 2014
J. Schröter (hrsg. von), *Handbuch Medienwissenschaft*, Stuttgart-Weimar 2014.

Settis 2020
S. Settis, *Incursioni: arte contemporanea e tradizione*, Milano 2020.

Sierek 2007
K. Sierek, *Foto, Kino, Computer: Aby Warburg als Medientheoretiker*, Hamburg 2007.

Thürlemann 2013
F. Thürlemann, *Mehr als ein Bild: für eine Kunstgeschichte des "hyperimage"*, München 2013.

Vollgraff 2022
M. Vollgraff, *"...durch die Augen eines Anthropologen": Aby Warburg und das Bureau of American Ethnology*, in Blitzsymbol und Schlangentanz 2022, 51-57.

Warburg [1920] 2010
A. Warburg, *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten* [1920], in WEB, 424-491.

Zumbusch 2022
C. Zumbusch, *Neugier und Methode. Aby Warburgs Zettelkasten*, in L. Crasemann, B. Fellmann, Y. Hadjinicolaou (hrsg. von), *Seismographen und Orientierungsspiegel. Bilder der Welt in kurzen Kunstgeschichten*, Berlin/Boston 2022, 320-326.

Zwischen Kosmos und Pathos 2020
Zwischen Kosmos und Pathos. Berliner Werke aus Aby Warburgs Bilderatlas Mnemosyne, für die Staatlichen Museen zu Berlin hrsg. von N. Rowley, J. Völlnagel, Berlin 2020.

English abstract

Giovanna Targia presents a personal interpretation of some of the themes addressed as a co-curator of the exhibition "Camere con vista. Aby Warburg, Florence and the Laboratory of Images", organised by the Uffizi Galleries and the Kunsthistorisches Institut in Florenz - Max-Planck-Institut in collaboration with the Warburg Institute in London. The composition of the exhibition layout and catalogue highlights and valo-

rises the numerous points of view offered by areas of specialisation that are also very distant from each other. The exhibition takes its cue from the most recent reconstructions of the Mnemosyne Atlas and invites us to rethink Warburg's work by combining historical analyses and contemporary reflections.

keywords | Camere con vista; Gallerie degli Uffizi; Mnemosyne; *Bildkritik*.

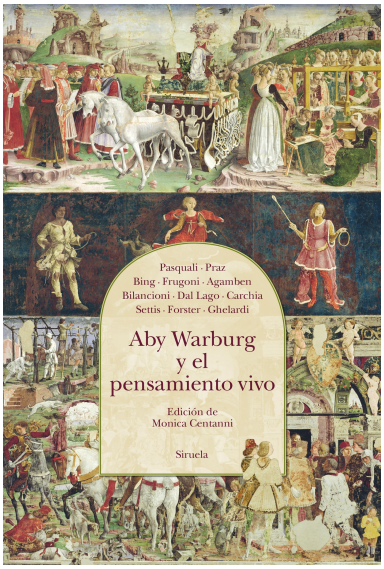
Presentazioni

Un nuevo paso para los estudios sobre Warburg en español.

Presentación de: Aby Warburg y el pensamiento vivo, Siruela, Madrid, 2023

Monica Centanni. Presentación por Ada Naval

La edición de *Aby Warburg y el pensamiento vivo* en su traducción al español, tras la publicación en 2021 del original italiano y, en 2022, de la traducción al inglés, se propone acercar al público hispanohablante el pensamiento del historiador de la cultura Aby Warburg y, así, ayudar a completar los pocos, pero importantes textos publicados hasta el momento en español. La presente antología recupera las voces más importantes del ámbito italiano, escuela por excelencia para la continuación del pensamiento warburguiano, para trazar una lectura profunda y fidedigna de las principales matrices del pensamiento de Warburg. En España, las dos traducciones que recogen una mayor cantidad de textos de Warburg son *El Renacimiento del paganismo* (Alianza, Madrid 2005), traducción de la edición original alemana de 1933, y la traducción, en 1992, de la *Biografía intelectual* que Ernst Gombrich le dedicó a Warburg mientras era director del Instituto Warburg de Londres: *Aby Warburg. Una biografía intelectual* (Alianza, Madrid 1992).



Portada, *Aby Warburg y el pensamiento vivo*, edición de Monica Centanni, traducción de Ada Naval, Madrid 2023.

Durante mucho tiempo, estas dos referencias han sido las únicas que han posibilitado al público hispanohablante acercarse a una figura tan crucial para el estudio de las imágenes. En 2009 se publicó la traducción del fundamental estudio sobre Aby Warburg realizado por Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente* (Abada, Madrid 2009) que constituyó un hito en la recepción de Warburg y, además, acercaba por primera vez imágenes inéditas para el público hispanohablante del *Mnemosyne*, pero también de los diseños o anotaciones de Warburg. Con la publicación de *La imagen superviviente* se abrió un nuevo camino cuyo primer resultado fue la publicación, tan sólo un año después, de la primera edición del *Atlas Mnemosyne*, dispositivo para el pensamiento, "máquina de pensar", que vio la luz en 2010 gracias a la edición de Akal – edición fundamental para colocar el trabajo visual de Warburg cerca de sus textos. A su vez, en 2012, se publicó en México una edición de dos vólumenes a

cargo de Linda Pérez Rubí (*El Atlas de imágenes Mnemosine de Aby Warburg*, 2 vols., México 2012).

En los últimos años, a su vez, ha sido importantísima la labor de edición de dos textos de la última etapa teórica de Warburg que ilustran su recuperación y "vuelta al trabajo" tras los años en la clínica de Ludwig Binswanger en Kreuzlingen – sobre la estancia de Warburg en Kreuzlingen y su relación con Binswanger, véase *La curación infinita* editada por Davide Stimili (Adriana Hidalgo, Buenos Aires 2007): el primero, *Recuerdos del viaje al territorio de los indios pueblo en Norteamérica* (Madrid, Siruela, 2018), cuya publicación complementa el *Ritual de la serpiente* (Sexto Piso, Madrid [2008] 2022). En según lugar, la edición de *Diario romano* (Siruela, Madrid 2016) que muestra al Warburg que, junto con Gertrud Bing, pasa los últimos años de su vida (1928-29) en Roma. Las anotaciones de *Diario romano* ayudan a releer las preocupaciones teóricas que nunca abandonaron a Warburg y constituyen, junto con el *Einleitung* (Introducción), uno de los pocos textos en los que aparecen anotaciones e ideas sobre su crucial *Atlas Mnemosyne*. Recientemente Sexto Piso ha publicado, *Per monstra ad sphaeram* (Sexto Piso, Madrid 2022) libro que ilumina una de las partes, quizás, más desconocidas de Aby Warburg: su interés y acercamiento a la astrología (véase: Victoria Cirlot en Engramma 199). Este es el 'mapa warburguiano' en el que se introduce esta traducción de la antología editada por Monica Centanni. De este modo, *Aby Warburg y el pensamiento vivo* se une a *La imagen superviviente* de Georges Didi-Huberman (Abada, Madrid 2009) constituyendo, para el lector hispanohablante, dos etapas fundamentales para la comprensión del teórico alemán. Los textos que aquí se recogen, todos ellos de intelectuales italianos, o muy vinculados a Italia, como en el caso de K. Forster, que impulsaron *in primis* la recuperación y necesaria revalorización del creador del *Atlas Mnemosyne*, ayudan a acercarse, desde un plano hermenéutico y filológico a la 'criptica' teoría warburguiana.

Para un mapa completo de los estudios warburguianos en España hasta 2019 véase la aportación de Victoria Cirlot en el número 165 de Engramma.

English abstract

This contribute present the Spanish translation of the book *Aby Warburg y el pensamiento vivo* with a note presenting an overview of the latest publications of Aby Wabrurg's texts in the Spanish-speaking context.

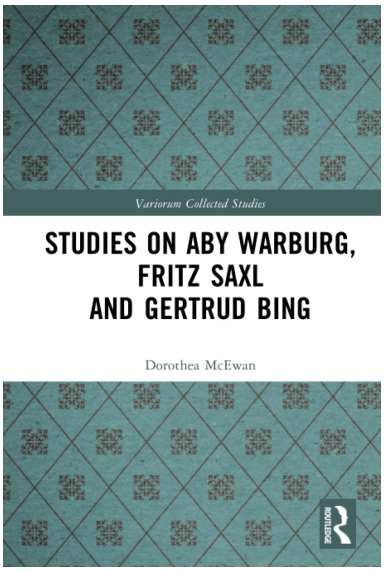
keywords | Aby Warburg, Mnemosyne, Bibliothek.

Warburg and the Warburgkreis through a Magnifying Glass

A Presentation of: Studies on Aby Warburg, Fritz Saxl and Gertrud Bing, London 2023

Dorothea McEwan. A presentation by Seminario Mnemosyne

Routledge, in its series Variorum Collected Studies, publishes *Studies on Aby Warburg, Fritz Saxl and Gertrud Bing*, an anthology of essays written by Dorothea McEwan in the course of her research life. Originally published in German, Italian and French these articles have been translated into English for the first time by the author, the former archivist of The Warburg Institute, London. The articles include discussions of Warburg's academic work with scholars, intellectuals and collaborators, such as the trusted Gertrud Bing and Fritz Saxl. The chapters are arranged according to topics, not chronologically. A large part of the source material is taken from Warburg's and Fritz Saxl's correspondence, the mirror of their collaboration for some 20 years. All chapters are to be considered as microhistories, research essays on specific questions, many involving the genesis and legacy of a particular research concern of Warburg. We publish here the book summary and one of the chapters, *On the origins of the Serpent Ritual lecture. Motive and motivation. Healing thorugh remembrace* which reconstructs the genesis of *The Serpent Ritual*, the famous lecture that Warburg prepared, with the help of Fritz Saxl, and delivered on 21 April 1923 Kreuzlingen (see 21 aprile 1923. Il rituale del serpente, "La Rivista di Engramma" 201).



Dorothea McEwan, *Studies on Aby Warburg, Fritz Saxl and Gertrud Bing*, London 2023.

Summary

PART I

Articles on a selection of Warburg's main research topics

1. Personal and zodiacal. Warburg's comments on the Palazzo Schifanoia lecture in 1912
2. 'IDEA VINCIT'. 'The victorious, flying Idea'. An artistic commission by Aby Warburg
3. A fight against windmills. On *Rivista Illustrata*, Warburg's pro-Italian publishing initiative
4. On the origins of the Serpent Ritual Lecture. Motive and motivation. Healing through remembrance
5. The František Pospíšil – Aby Warburg correspondence in The Warburg Institute

PART II

Aby Warburg's collaboration with James Loeb and Fritz Saxl

6. Facets of a friendship: Aby Warburg and James Loeb. Friends, scholars, relatives, patrons of the arts
7. Fritz Saxl and Aby Warburg: appreciation of a friendship. Evaluating collaboration, tracing contacts to the 'Vienna School'

PART III

Topics which caught Warburg's interest

8. A trouvaille from The Warburg Institute Archive on Mandeism and Gnosticism
9. Warburg's view of Strzygowksi as reflected in the Aby Warburg correspondence
10. Bringing light into darkness. Aby Warburg and Fritz Saxl in conversation on Mithras
11. Caricature as war effort: Aby Warburg's 'new style in word and image', 1914-1918

PART IV

Judaica

12. '... probably latent antisemitism'
13. Aby to Gisela Warburg: against the 'pioneers of this-worldliness'
14. 'What I can represent as a Jew, I can also represent as a Catholic'. On Alfons Augustinus Barb's scholarly career and his change of religion

PART V

Struwwelpeter and its many parodies

15. Aby Warburg's interpretation of the Russian translation of *Struwwelpeter* and the political parodies *Struwwelhitler – A Nazi Storybook* and *Schicklgrüber*

PART VI
Aby Warburg and Mary Warburg
16. The ‘Palazzo Potetje’: Mary Warburg’s triptyich

PART VII
Interview with Dorothea McEwan
17. The *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* as seen through its archive in London and Dorothea McEwan’s other research interests. Interview by Céline Trautmann-Waller with Dorothea McEwan, 2 August 2018

On the origins of the Serpent Ritual lecture. Motive and motivation. Healing thorugh remembrace

Originally published in D. McEwan, *Zur Entstehung des Vortrages über das Schlangenritual, Motiv und Motivation/Heilung durch Erinnerung*, in C. Bender, T. Hensel, E. Schüttpelz (hrsg. von), *Schlangenritual. Der Transfer der Wissensformen vom Tsu’ti’kive der Hopi bis zu Aby Warburgs Kreuzlinger Vortrag, Abschrift, ‘Schlangenritualtagung’* (Warburg-Haus, Hamburg, 11-13 April 2002), Berlin 2007, 267–281.

Introduction

A number of events coincided for Warburg to think about giving a lecture in Kreuzlingen Sanatorium in 1923 (*Kreuzlinger Mosaik* 1991). Using a methodological interpretation I wish to present side by side the intellectual *milieu* in Kreuzlingen as well as the projects which Saxl had initiated in Hamburg. The source material is fragmentary: on the one hand the volume of information is large, on the other hand personal limits dictated by the medium of letters formed a barrier to the public use of information until now. Also, the correspondence between Warburg and Fritz Saxl stopped for the weeks when Saxl was in Kreuzlingen, most importantly the weeks and days before Warburg’s lecture in April 1923.

In addition to the correspondence between Warburg and Saxl, there are a number of letters, by Saxl to Mary Warburg and friends, which point to Warburg’s occupation with the topic, not yet visible to outsiders, and show how the research by the two scholars coalesced to bring it to the surface. The correspondence *corpus*, therefore, is an important source, but only one segment with which to chart the development of the lecture text and the collaboration between Warburg and Saxl, as well as Warburg’s preparation for his lecture. The correspondence, however, permits insights into the way in which the task, the research, and then the drawing up and presentation of the lecture comes to the fore, with Warburg and Saxl as protagonists. A

beautiful example for this fusion is the poem *Among School Children* by William Butler Yeats, in which the great Irish poet put it thus: "how can we know the dancer from the dance?". He evokes a picture of total integration, a picture of the multiplicity of ideas, events, impressions, which bring about the shape of the final product. It is in this sense that I see Warburg's lecture, when his experiences, gained on his travels in America, received new significance during his stay in Kreuzlingen. These experiences and their contemplation, that is the memories and the research distilled from them, intertwined with each other. The travels in America as the dance and Warburg as the dancer bring motive and motivation together.

Warburg suffered from a mental illness which manifested itself at the end of World War I. After stays in various sanatoriums in Germany he moved to Kreuzlingen, to the sanatorium of Dr. Ludwig Binswanger in Switzerland, from 1921 to 1924. As part of his treatment he was encouraged to write down his observations, which led him to work on and deliver a lecture.In 1923 Warburg had two big successes: on 21 April he presented in front of doctors and nurses, patients and friends in the sanatorium his lecture *On logic in the magic of primitive man* (*Über die Logik in der Magie des primitiven Menschen*), also known today as the *Serpent Ritual* (*Schlangenritual*). And in the autumn of 1923 he was sent the proceedings of his lecture in Rome from October 1912 (*Italian Art and International Astrology in the Palazzo Schifanoia, Ferrara*, *Renewal*, 563-592, 732-758). Both lectures are seminal pieces of research. The lecture on the serpent ritual was first printed in 1938, nine years after Warburg's death, in a shortened version in English (Warburg [1923] 1938-1939) and in German only in 1988 (Warburg [1923] 1988; see also Fleckner 2018). The lecture in Rome was published in 1922 and only reached Warburg in 1923. The lecture in Kreuzlingen as well as the publication of the lecture in Rome were made possible by Saxl's active assistance and became steps on the road to Warburg's recovery. Saxl's share in Warburg's recuperation and re-integration in his work in Hamburg were gratefully recorded by Warburg still years later (A. Warburg to L. Binswanger, 18 November 1924; A. Warburg to F. Saxl, 8 December 1928; A. Warburg to F. Saxl, 1 June 1929). This chapter will limit itself to the genesis of the text on the Serpent Lecture.

American impressions

It was in September 1895 when Warburg, 29 years of age, sailed to New York for the wedding on 1 October 1895 of his brother Paul Moritz with Nina Loeb.

Apart from family commitments and society invitations he found time to visit the Smithsonian Institute in Washington, where he saw exhibits from Native American peoples. Shortly afterwards he headed to the West, armed with letters of recommendation to the military authorities and friends of the family, as he wanted to see for himself the paintings and ornaments of the Hopi and Zuni (A. Warburg to F. Warburg, 18 December 1895). For Warburg, having been raised in a big city, it was an encounter with cultures which were diametrically opposite to his range of experience. Small rural communities, where missionaries and teachers had been active for many years, were in the transitional phase from traditional culture to the erosion of their cultures under the influence of 'modern' values. He noted in his travel Diary, "I read Ste-

venson's story Dr. Jekyll and Mr. Hyde. Deeply symbolic. Everybody has such a Mr. Hyde" (WIA, III.10.1, Diary, 7 April 1896, 52). He felt placed in a situation which he could not, or could not yet, fathom.

He was gripped by a feeling of dislocation, alienation, transformation. His travels through Arizona, New Mexico and California were physically arduous, but Warburg accepted everything, the cold, the poor food, the bad lodgings, the rutted roads (A. Warburg to C. and M. Warburg, 12 January 1896) – the resulting reports, photographs, collections of works of art and utensils were to prove important to him. He made lists of words (Cf. WIA, III.2.1., index card box, 40, "Americana", Moki Vocabulary booklet, 040/020435) in order to communicate directly with Native Americans, for "here I learn more about the history of the human soul than staying at home in Europe for years" (A. Warburg to C. and M. Warburg, 12 January 1896). He confessed when writing to his future wife that he had embarked on an "immortal work":

> "Symbolism as function of the force of gravity in the mental household". Really, I should not produce some nonsensical writing about my insights, because, in fact, they are quintessentially my thoughts [...] My experiences in America present me with living experiences for religious symbolism, but taken as a whole I will have to wait for a long time until this work is completed (A. Warburg to M. Hertz, 3 March 1896).

He bought a camera in order to photograph the dances around the totem poles; he bought cooking pots, utensils, pieces of clothing, which he sent to Hamburg (A. Warburg to C. and M. Warburg, 31 January 1896) and later deposited them as permanent loans in the ethnological museum there in 1902 (K. Hagen to A. Warburg, 3 January 1902). He read modern American journals, like The Lark and Chap Books, about which he wrote articles after his return to Europe (Renewal 703–710, 776). His sister Olga added to her welcome letter a passage by Nietzsche, "Daybreak: Thoughts on the prejudices of morality", dealing with superstition, fear and the history of culture, hoping that Warburg would find it interesting (O. Kohn-Speyer to A. Warburg, 1 August 1896).

After his return to Hamburg he prepared lectures with photographs about his travels: "I have happily written down the dance of the Indians with the help of the stenographer Marta Martens, but have arrived at a dead point again" (WIA, III.10.1, Diary, 11 October 1896, 63). He did lecture twice in Hamburg and once in Berlin in 1897. On 21 January 1897 Warburg gave a lecture at the photography association "Gesellschaft zur Förderung der Amateur-Photographie in Hamburg". Warburg gave a second lecture on 10 February 1897 in Hamburg at the "Amerikanistenclub"; I have not come across printed reports about this lecture. Warburg gave a third lecture in Berlin on 16 March 1897. As he had not seen the so-called Hopi serpent dance, he was invited by William H. Bean at the end of 1896 to return to America. Bean offered to organise the trip for Warburg (W.H. Bean to A. Warburg, 30 December 1896). It did not happen then and it did not happen when he wanted to travel to America in the late 1920s. Despite his interest in and intensive occupation with Native American culture during his stay in the southwest of the USA, and despite his correspondence with Philipp N. Lilienthal in San Franci-

sco – who waited eagerly for Warburg's book about it (Ph. Lilienthal to A. Warburg, 1 October 1897) – with James Loeb – on Warburg's research on Native American symbols (J. Loeb to A. Warburg, 23 April 1897) – and with Karl Lamprecht in Leipzig – who worked on drawings by Hopi children in 1905 (K. Lamprecht to A. Warburg, 5 December 1905) – Warburg had started working on other research projects. But he let slip his feelings for America: when Warburg contrasted a lecture by Professor Richard Muther on Rembrandt in Hamburg in 1907, "a verbal exhibition of dry professorial messianic fake diamonds", with an "eminently appreciative letter about my Sassetti" (Renewal 223–262, 451–466) by Max Weber, which gave him an "emotional uplift", he admitted that he would have "sold myself to America long ago" (A. Warburg to M. Warburg, 13 October 1907). It is anybody's guess how honestly Warburg meant what he wrote, given that the topic of Native American art and culture was mentioned only rarely. In 1910, on the occasion of the International Hygiene Exhibition in Dresden, Warburg sent three objects from his American travels to the exhibition, one of them the paper bread which the Pueblo Indians used at rituals (A. Warburg to O. Neustätter, 1 June 1910, Copy book III, 349–351).

Only in 1921 did Native American topics surface again. Saxl regularly wrote to Warburg about books, lectures and developments in Hamburg, and he mentioned a lecture at the Society of Religious Studies where Cassirer spoke about F. H. Cushing's article on the Zuni (F. Saxl to A. Warburg, 5 December 1921). According to Saxl, the Zuni linked their cosmology not to astrology, but to the totem animal, a finding which Cassirer could only have studied in Warburg's library (F. Saxl to A. Warburg, 8 December 1921). Half a year later Warburg thanked Saxl for Cassirer's lecture text, which he found "very good", but in contrast to Saxl he failed to find a reference to the Zuni (A. Warburg to F. Saxl, 5 June 1922). This was the first time that Warburg picked up the topic again, which in the space of one year would solidify into his lecture on the serpent ritual.

Motif and motivation

The travels in America were the motif which Warburg took up again in September 1922, 15 months into his treatment in the sanatorium in Kreuzlingen. As part of the treatment Dr. Ludwig Binswanger, head of the sanatorium, encouraged Warburg to write down his "self-observations" about his illness. It was Warburg himself who had, on the occasion of one of Saxl's frequent visits, expressed the wish to be allowed to do so (F. Saxl to F. Warburg, 21 September 1922). Warburg stayed in Kreuzlingen from 1921 to 1924 and during that period Saxl visited him a few times per year, as often as Dr. Binswanger permitted it (Cf. the correspondence on visitor permits, F. Saxl to L. Binswanger, 25 March 1922). For his trips to Kreuzlingen, Saxl, as acting director of the Warburg library and lecturer in the university (McEwan 2012, 53–54 and 62–63), was granted leave of absence from Hamburg university by the dean of the Philosophy Faculty, Conrad Borchling, who agreed with Saxl that it was important "to our university" for Warburg to return healed to Hamburg some day (C. Borchling to F. Saxl, 16 April 1923). Close cooperation continued despite the geographical distance.

The doctors treating Warburg had noticed that each visit by Saxl had a calming influence on Warburg (L. Biswanger to F. Saxl 19 October 1922), so they allowed Warburg to dictate his observations, among which his travels to the Native Americans was a high point (A. Warburg to M. Warburg 21 September 1922). In October 1922 he expected a visit from his brother Fritz and asked him to bring him "my American material" (A. Warburg to M. Warburg, 19 October 1922). Two days later he repeated his request, this time to his son Max Adolf (A. Warburg to M. Warburg, 19 October 1922), and explained to his wife that his "American material" was kept with his documents and in the subject catalogue "Americana". He wondered whether anybody would come to a lecture of his in Kreuzlingen and requested more postage stamps from Mary, as his friends were no longer able to keep up their correspondence due to the raging inflation (A. Warburg to M. Warburg, 26 October 1922).

The therapeutically prescribed writing exercise very quickly turned into something quite different: he no longer wanted to write for himself, but for an audience, possibly triggered by the lecture programmes of Saxl and Binswanger. Saxl had started a lecture programme in Hamburg, which initiated discussions about the research agendas as well as the research methods in the KBW. Saxl knew that book publications of lectures were the appropriate visiting cards to show and explain to colleagues the function of the KBW. Such publications were also vital for Warburg to see what was going on in his library despite his absence. In October 1921 Saxl had been able to send a programme of lectures in the Warburg Library to editors of a number of academic journals requesting wider distribution (F. Saxl to G. Sarton, 20 October 1921 or to J. Ilberg, editor of Neue Jahrbücher in Leipzig, on the same day). To Warburg he wrote, "Your library has completely turned into a scholarly institute with productive results" (F. Saxl to A. Warburg, 8 August 1921). In the first lecture Saxl explained the rationale for the lecture programme, Warburg's work and Saxl's belief in Warburg's work (F. Saxl to A. Warburg, 28 December 1921. See McEwan 2015, 106), which Warburg should not dismiss as "gentle persuasion" (Saxl [1923] 2023. Apart from the "Vorträgen" (Lectures) series Saxl started a second series, "Studien" (Studies), in which topics were published which had not been presented as lectures in the KBW). When the article appeared in 1923 it went without saying that Saxl sent a copy to Warburg.

In October 1922, after having started on his own case history, the lecture idea had taken shape. The topic would be the Hopi, an eminently important topic for Warburg's case history. At the end of the month Saxl regretted that he could not be in Kreuzlingen for Warburg's lecture because the academic year had begun in Hamburg. "What a pity that I cannot be with you and hear the American lecture, how much I could learn!" (F. Saxl to A. Warburg, 30 October 1922). This did not mean that Warburg's lecture was imminent, only that Saxl could not get away from Hamburg again to assist Warburg. Saxl knew how significant the project was for Warburg and therefore tried to help him from Hamburg by, for instance, supplying articles about the Zuni in the Census Report (F. Saxl to W. Printz, 1 November 1922), and he promised to collaborate with him on his next visit (F. Saxl to A. Warburg, 13 November 1922).

The lecture project followed in the footsteps of another event. On 16 November 1922 Binswanger spoke in the sanatorium to patients, colleagues and friends about Husserl's "Phenomenology" lecture, in particular about the difference between the arts and the sciences, about "the cathedral style of music", the *Blue Horses* painting by Franz Marc and the term "speech room", "which was coined by a mentally ill person as collective noun for voice hallucinations" (Schindler 2000, 8 and footnotes 23 and 24). Warburg was enthusiastic about the lecture, claiming the topic was "the real topic of my psyche" and called it in his summary to his wife "Image and Sign" with the subtitle "Phobic selection of the function of image memory" (A. Warburg to M. Warburg, 24 November 1922). The reference to Franz Marc's famous horse paintings must have made Warburg sit up, because he had bought the Marc painting *Mare with Foal* (*Stute mit Fohlen*, 1912) in 1916.

The lectures, that is speaking and sharing as a method of scholarship, the lecture programme started by Saxl in Hamburg, and the lecture programme on offer in Kreuzlingen, spurred Warburg on to work on a lecture of his "American material". He asked Carl Georg Heise in Lübeck to visit and bring him slides. Heise, although not very well, was having to travel to Switzerland for two lectures and did not want to make a detour to Kreuzlingen with heavy glass slides. He wrote to Saxl for advice (C.G. Heise to F. Saxl, 25 November 1922), who replied that he would take the glass slides on his next visit to Warburg (F. Saxl to C.G. Heise, 27 November 1922). Shortly afterwards Warburg asked Saxl to visit him in Kreuzlingen in January 1923 for his lecture about the Native Americans (A. Warburg to F. Saxl, 6 December 1922), but Saxl had not yet received Binswanger's permission (F. Saxl to A. Warburg, 13 December 1922).

Warburg's lecture in Kreuzlingen in context

In January 1923 Saxl was preparing to travel to Kreuzlingen as well as to attend lectures in Zurich (F. Saxl to A. Stern, 20 December 1922 and F. Saxl to H. Bodmer, 4 January 1923) and Bale (F. Saxl to F. Rintelen, 20 December 1922), but the plans did not work out: his mother in Vienna suffered a stroke and he had to travel to Vienna (F. Saxl to A. Warburg, 29 January 1923). This was hard for Warburg; he pressed Saxl, "You do know that my return to Hamburg depends to a certain degree on the promise of your extended presence here" (A. Warburg to F. Saxl, 1 February 1923).

Saxl arrived in Kreuzlingen on 12 March. From now onwards it was the librarian Gertrud Bing's task to supply Warburg with books from Hamburg, maps of America, the paper bread of the Zuni which Cushing had sent (G. Bing to F. Saxl, 19 March 1923). Mary Warburg advised Saxl in her first letter that he should not blame himself if he could not achieve anything in Kreuzlingen (M. Warburg to F. Saxl, 2 March 1923). But as early as the next day Saxl was able to reassure her: Saxl had typed up 40 pages which Warburg had dictated. The notes were mainly aphorisms, thoughts which had occupied Warburg in San Francisco, symbolism, topics which connected his illness with his research work, the liberation of the human being from magical fear, a topic with which he was confronted every day of his treatment. In his Diary Warburg wrote, "To my surprise [I find] much of value in the old notes. Hunting magic, by mimetic chan-

ge weather magic in the Kiva" (WIA, III. 11, no. 54a. Diary, 23 March 1923, 5887). Ernst H. Gombrich wrote that Warburg doubtlessly had

> Sensed that his own mental illness had given him new insights into these 'primitive' states and he was confident that in describing them he would again acquire sufficient 'distance' to achieve that poise which he had always known to be precarious (Gombrich 1970).

Saxl was pleasantly surprised that the work went well, noting "the impetus for work is incredibly strong in the hope to get away from Kreuzlingen". True, he complained about the lack of specialist books, which made it difficult to get Warburg away "from philosophising" and to get him to work on the material. In Saxl's mind, it was only "actual work" which would lead Warburg "to come out of this ghost world into the world of physical health" (F. Saxl to M. Warburg, 23 March 1923).



1 | Kreuzlingen, St. Ulrich church. Fresco of the Mount of Olives chapel. The erection of the brazen serpent, wall painting in the background, the large crucifix in the foreground. ©Kreuzlingen, Pfarramt, St. Ulrich. Source: Photo: Andreas Schwendener.

The next day Warburg and Saxl went for a walk and visited St Ulrich, the old church of Kreuzlingen. Warburg showed Saxl the baroque side chapel with a crucifix hanging from the ceiling and a painting above it depicting the scene with the brazen serpent on a pole. He entered in his Diary, "Moses – the serpent miracle directly above the crucifixion (Augustinian erudition. Library)" (WIA, III.11, no. 54a. Diary, 24 March 1923, 5893). He spoke to Binswanger about the serpent cult, "suppressed" by Christianity, yet typologically conscious (4,21)" and "about the serpent in Kreuzlingen" (WIA, III.11, no. 54a. Diary, 24 March 1923, 5894–5895. Hebrew Bible, Numbers 21:4–9; 2 Kings 18:4). In his daily letter to Mary he referred to his finding of the serpent in Kreuzlingen, "where I showed Saxl the ceiling painting of the miracles of the brazen serpent in the Old Testament parallel to the crucifixion" as an example of banning fear. Warburg wanted to know more about it: he asked his friend Paul Ruben for an explanation from the point of view of Orthodox Judaism of "this idolatrous renunciation, sanctioned by Moses" (A. Warburg to M. Warburg, 24 March 1923). Soon afterwards he told Mary that he and Saxl had studied the book by Fewkes about the serpent dance, "doubtlessly the most interesting enclave of pagan nature religiosity in the midst of European culture from earlier centuries (Spain/Mexico) and present time" (A. Warburg to M. Warburg, 8 April 1923. Cf. Fewkes 1895, 118–141; Fewkes 1897, 273–326). And:

> I resumed work on Laocoön as a symbol of the great affliction by serpents and am myself a roaring serpent-Laocoön. What I have to endure! (Warburg to Mary Warburg, 11.4.1923).

Aside from assisting Warburg in Kreuzlingen, Saxl kept up his correspondence with scholars, in particular Ernst Cassirer. Cassirer, who frequented the Warburg library in Hamburg, remar-

ked that every day he understood better the arrangement of the books and the "harmony" in the library, so that he was able to see in language the link between myth and logic (E. Cassirer to F. Saxl, 24 March 1923). In a heartfelt letter Warburg thanked Cassirer:

> Recently, hardly anything gave me such great joy as your letter. It made me sense the knocking on the other side of the tunnel, the attempt of a breakthrough, so that I take up again my tools, which I had put down, and try to find the courage to clear up the old debris (A. Warburg to E. Cassirer, 27 March 1923).

It was important for Warburg to be understood by Cassirer. Bing replied to a question on the brazen serpent (G. Bing to A. Warburg, 27 March 1923), Saxl updated Mary Warburg on the progress of work, and by the end of March Warburg had dictated more than 50 pages and selected 80 slides, primarily pictures of dances he had witnessed in America. The framework for the lecture was ready: Warburg would present a geographical introduction, show pictures of landscapes – "so that one can see that the people live in villages in the steppe" – of pottery and of weaving, through which he wanted to show "that they are the symbolic expressions of magical imagination", followed by pictures of dances "as the mimic expression of magical imaginations". He was certain that with the pictures of the life of the Hopi he would establish what was essential, what "primitive thinking distinguishes from our thinking" (F. Saxl to M. Warburg, 29 March 1923).

Alfred Doren's lecture in the Warburg Library on 24 March 1923 on *Fortuna in the Middle Ages and in the Renaissance* was extensively summarised by Bing and equally extensively commented on by Warburg. He found in Doren's subject matter an echo of his own: the goddess of destiny, Fortuna, with her sail, rudder and horn of plenty, and the god of luck, Caerus, with his forelock, were images for making tangible intangible and incomprehensible events. "In this way Fortuna's rudder and Caerus's lock of luck are the graspable handles for those who fight the demonic powers of life". The language of symbols, in which incomprehensible events are explained by causal connections, the "purely mythically anthropomorphic causation of the things generally", comprises the essence of pagan-religious symbols on the one hand and on the other the possibility for the faithful "to grapple with this quasi human cause not only through adoration and sacrifice" (A. Warburg to A. Doren, 31 March 1923). Investigations into pagan-religious tropes stretched from Europe to America. Warburg's use of the word "pagan" was ambiguous; what he meant was a spiritual condition, "the state of the surrender to the impulses of frenzy and of fear". Warburg wanted to study, according to Gombrich, "this fateful heritage [...] and in this quest he freely identified the life of the individual and that of the collective mind" (Gombrich 1970, 308).

The intensive work proved very positive for Warburg: he concentrated on his research and no longer on his own musings. He wanted to understand and get to grips with the "primitive", or magically oriented thinking, into which he had lapsed.

The doctors were impressed with his progress (F. Saxl to M. Warburg, 8 April 1923), and even Warburg himself must have been aware of it, for he praised Saxl in a letter to Doren, calling

him his “best friend” (A. Warburg to F. Saxl, 6 April 1923). Saxl knew he had not done enough work for the library and that he had not written regularly enough, but he worked tirelessly with Warburg in the few days left before the lecture *On logic in the magic of primitive man*, a topic which was “doubtlessly an attempt to save oneself from magic” (F. Saxl to KBW, 8 April 1923, Über die Logik in der Magie des primitiven Menschen).

Ludwig Binswanger wrote to Warburg’s general physician in Hamburg, Dr. Heinrich Embden, to say that he wanted to talk with him about discharging Warburg from the sanatorium. Embden had mentioned it to Mary, but Mary had written to Saxl that it would be a very difficult period for Saxl after Warburg’s return to Hamburg. She added that she could not thank Saxl adequately enough for his touching dedication to Warburg (M. Warburg to F. Saxl, 8 April 1923), for standing by Warburg in his battle, which, years ago, she had termed the battle of “astral” nature against “swamp” nature (M. Hertz to A. Warburg, 29 May 1892).

An ‘incredible occurrence’

Saxl stayed in Kreuzlingen until 24 April, after the lecture on 21 April. Mary Warburg felt it important to write to Saxl before the lecture that, if everything went as well as Saxl hoped, it would be due to Saxl’s influence (M. Warburg to F. Saxl, 15 April 1923).

On the evening before the lecture Saxl wrote a note of thanks to Warburg; he confessed that he found it beautiful that Warburg had been able to finish the task. Despite Warburg’s illness he had made a great impression on Saxl, so that he wanted to end with a Goethe quote – “Wär nicht das Auge sonnenhaft! Die Sonne könnt es nie erblicken!”, “Were not the eye itself a Sun / It could never perceive the Sun” (F. Saxl to A. Warburg, 20 April 1923. Goethe, *Zahme Xenien*, III) – which gave the proof of Saxl’s understanding of Warburg.

On the same evening Warburg wrote to Mary full of doubts, commented that it was all in all an “incredible occurrence” that he would speak in front of the audience in the sanatorium, but in the second part of his letter (dated the next day) he sounded upbeat and reported that everything had gone really well. His son, Max Adolf, who also attended, added a postscript that the lecture was enthusiastically received:

> Father, of course, used only sporadically his nearly word-for-word drafted manuscript and otherwise spoke freely and with brilliant appraisement of the audience, for whom, as a matter of fact, he had to make sacrifices with many a phrasing and instead had to ‘show’ more [...] One can only say ‘hurrah’ (M.A. Warburg to M. Warburg, part one dated 20 April 1923, part two 21 April 1923).

In his report to Hamburg, Saxl stressed that after a rehearsal on the afternoon of 21 April, the lecture in the evening went very well. The dining room of the sanatorium was filled with patients, doctors, nurses, friends and members of “intellectual” Kreuzlingen. On the lectern Warburg’s typescript lay close at hand, but he did not need to use it; he spoke freely. The evening was improved by this; it lost its academic tone and turned into a “more or less good-humoured causerie”. To Saxl it was impressive to see the command Warburg had of his topic, recasting it in a totally new form. The audience would not have been able to follow a scholarly

manuscript (F. Saxl to M. Warburg, 23 April 1923). When at some stage one slide got stuck, Warburg did not panic, but waited in a jovial mood until the glitch was fixed (F. Saxl to KBW, 24 April 1923). The audience was gripped by the passion with which he spoke and discussed the question, "how does humankind save itself from primitive magic and arrive at spiritual devotion on the one hand and logical thinking on the other hand?" (F. Saxl to M. Warburg, 23 April 1923). What the reaction of "intellectual" Kreuzlingen was is anybody's guess; so far I have not found reviews about it in any local newspapers.

Five days later Warburg made Saxl promise not to show the lecture text to anybody except Mary, his friend Embden, his brother Max and Ernst Cassirer. He also specified that the lecture text must not be published, as Warburg, to whom it was "the frightening deadly spasms of a decapitated frog", had to revise it thoroughly. He thanked Saxl for his services as "birth assistant" of his "monstrosity" (A. Warburg to F. Saxl, 26 April 1923).

Warburg's injunction is the reason for the late publication of this lecture. Saxl had kept his promise to Warburg not to publish it straightaway. Back in Hamburg he read the text with Embden (F. Saxl to A. Warburg, 30 April 1923) and Cassirer (F. Saxl to A. Warburg, 7 May 1923). He apologised to his Viennese friend Dagobert Frey for the late return of the corrected proofs of his article "Frühes Christentum und spätes Heidentum" and explained the delay was due to his seven weeks of work in Kreuzlingen. "You can imagine how important it would be to help this man on a human and scholarly level to succeed and, if possible, help this man to provide scholarly works again" (F. Saxl to D. Frey, 2 May 1923. See Saxl 1923, 63–121). After Saxl had departed from Kreuzlingen, Warburg thanked him again and lamented about pains (A. Warburg to F. Saxl, 8 May 1923), impressed on him once more not to show the lecture text to anybody (A. Warburg to F. Saxl, 15 May 1923) and wondered why Cassirer did not visit him – were Warburg's ideas too weak? (A. Warburg to F. Saxl, 31 May 1923) Saxl was able to reassure him that Cassirer was impressed by the Serpent Ritual lecture (F. Saxl to A. Warburg, 26 June 1923), but could not yet give him a date for his visit (F. Saxl to A. Warburg, 5 June 1923).

Warburg felt isolated. The lecture had not brought him back to Hamburg (A. Warburg to F. Saxl, 1 June 1923), although Cassirer wrote to him that Embden would soon allow him a short stay in Hamburg. After having read Warburg's lecture, he was very much looking forward to meeting Warburg, as he realised how closely aligned their research interests were (E. Cassirer to A. Warburg, 15 June 1923).

The topic of the serpent ritual surfaced a few more times. At the end of 1923 Saxl sent Warburg Fendt's description of a Gnostic church service, stating: "it is simply marvellous how these things converge with the Zuni ceremonies" (F. Saxl to Warburg, 14 December 1923. Cf. Fendt 1922). In his reply Warburg explained his research in Kreuzlingen as the "struggle with the monster", as "an archetypal act of pictorial symbolic cosmological causation" and illustrated his view with examples from his earlier research on "Ferrara (Perseus)-Fortuna-Luther-Oraibi" (A. Warburg to Saxl, 13 January 1924). Warburg felt in himself "an ascending power [...] for liberation from emotional dysfunction" in the time between his lecture on 21

April 1923 and Cassirer's visit on 10 April 1924; he had healed his destroyed spirit and beaten the monster himself (A. Warburg to Max Warburg, 16 April 1924).

Warburg was able to return to Hamburg for good in August 1924. He read Th. W. Danzel's 1923 books *Mexiko I: Grundzüge der altmexikanischen Geisteskultur and Mexiko II: Kultur und Leben im alten Mexiko* (Danzel 1923), entered into a correspondence with him about a shepherd's crook with a piece of wood in human form tied to it and asked Danzel to find the drawings by Native American children, which Warburg had loaned to the ethnological museum where Danzel worked (A. Warburg to Th.-W. Danzel, 4 October 1924). He wrote to Franz Boas about his assumption that the shepherd's crook with the human form pointed to an animal sacrifice. Via Boas he also sought to get in touch again with James Mooney at the Smithsonian Institution (A. Warburg to F. Boas, 13 December 1924), with the Mennonite missionary and Hopi expert Henry H. Voth (A. Warburg to G.A. Reichard, 1 September 1928) and with Richard Wetherill, his guide in Mancos, Colorado (C.L. Bernheimer to P. Warburg, 23 March 1925). His friends Paul and Else Hildebrandt in Berlin sent him the article *The Red Indians invoke the rain. Great festival with the Pueblo-Indians* and asked Warburg to check it prior to its publication in the youth magazine "Jugendinsel" (E. Hildebrandt to Warburg, 2 November 1926). In 1928 Warburg seriously entertained the idea of travelling for a second time to America, but his brothers were against it and Warburg went on his extended trip to Italy instead. Nevertheless, when in Rome, he wrote to church authorities to ask whether the missionary Pater Guillard, whom he had met among the Pueblos, was still alive (A. Warburg to B. Nogara, 5 March 1929).

The lecture in Kreuzlingen was printed only after Warburg's death and the move of the KBW to London. It is fitting to end with Warburg's thanks to Saxl for his "devoted support", which led him back to scholarship (A. Warburg to F. Saxl, 23 December 1923). Saxl, who understood like nobody else what linked Warburg to the Zuni, promised to write a book titled *From the Zunis to Rembrandt's* Claudius Civilis*. A. Warburg on his 70th birthday*, which, however, was never written. Saxl once more came to talk about the serpent ritual lecture on the occasion of his lecture at the KBW to the International Americanist Congress from 7 to 13 September 1930. He spoke about the relation of Anthropology and Art History, "as the professor had understood it", and read a passage from Warburg's lecture about the relationship of the serpent symbol and Laocoön. Bing ended her report of Saxl's lecture to Mary Warburg wistfully, confessing that "Saxl and I both had the feeling that it was the last piece of the direct legacy of the professor, and I believe, he would have been happy with the progress of the evening" (G. Bing to M. Warburg, 19 September 1930).

Bibliography

Sources

Renewal
A. Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity*, ed. by K.W. Forster, trans. by D. Britt, Los Angeles 1999.

Warburg [1923] 1938-1939
A. Warburg, *A Lecture on Serpent Ritual*, trans. by W.F. Mainland, "Journal of the Warburg Institute" 2 (1938-1939), 277-292.

Warburg [1923] 1988
A. Warburg, *Schlangenritual*, ed. by U. Raulff, Berlin 1988.

Fleckner 2018
U. Fleckner (hrsg. von), A. Warburg, *Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika. Vorträge und Fotografien*, Berlin 2018.

Bibliographical References

Danzel 1923
T.-W. Danzel, *Mexiko. Bd I-II*. Hagen i. W. und Darmstadt, 1923.

Fendt 1922
L. Fendt, *Gnostische Mysterien. Ein Beitrag zur Geschichte des christlichen Gottesdienstes*, München 1922.

Fewkes 1895
J.W. Fewkes, *A comparison of Sia and Tusayan snake ceremonials*, "American Anthropologist" 8 (April 1895), 118-141.

Fewkes 1897
J.W. Fewkes, *Tusayan snake ceremonies*, Washington 1897.

Gombrich 1970
E.H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, London 1970.

Kreuzlinger Mosaik 1991
Kreuzlinger Mosaik: Berichte und Bilder aus Vergangenheit und Gegenwart. Ein Quellenbuch der Grenzstadt Kreuzlingen bis ca. 1960, Kreuzlingen 1991.

McEwan 2012
D. McEwan, *Fritz Saxl – Eine Biographie,* Wien-Köln-Weimar 2012.

McEwan 2015
D. McEwan, *Why Historiography? Saxl's thoughts on history and writing history*, in P. Mack and U. Fleckner (eds.), *The Afterlife of the Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg. The migration and the Early Years oft he Warburg Institute in London*, "Vorträge aus dem Warburg-Haus", Band 12 (2015), 97-107; 224-227.

Saxl 1923
F. Saxl, *Frühes Christentum und spätes Heidentum in ihren künstlerischen Ausdrucksformen,* Weimar 1923.

Saxl [1923] 2023
F. Saxl, *Die Bibliothek Warburg und ihr Ziel*, "Vorträge der Bibliothek Warburg" 1 (1921-1922), 1-10, prima edizione digitale e traduzione italiana a c. di M. Maguolo in F. Saxl, *Die Bibliothek Warburg und ihr Ziel (1923)*, "La Rivista di Engramma" 198 (gennaio 2023), 35-62.

Schindler 2000
T. Schindler, *Zwischen Empfinden und Denken. Aspekte zur Kulturpsychologie von Aby Warburg*, Münster-Hamburg-London 2000.

Abstract

We present here an excerpt from Dorothea McEwan's book *Studies on Aby Warburg, Fritz Saxl and Gertrud Bing*, published in 2023 by Routledge, in its series Variorum Collected Studies. This fragment addresses Warburg's lecture on the *Serpent Ritual* in the Kreuzlingen Sanatorium in 1923, by exploring side by side his intellectual *milieu* in Kreuzlingen and the projects which Fritz Saxl had initiated in Hamburg.

keywords | Warburg Archive; Kreuzlingen; Aby Warburg; Fritz Saxl.

Warburg and Nijinsky. A missed encounter

A Presentation of: Tanz. Vaclav Nijinsky und Aby Warburg, Berlin 2023

Dorothee Gelhard. A presentation by Seminario Mnemosyne

We present here an excerpt of the book *Tanz. Vaclav Nijinsky und Aby Warburg* by Dorothee Gelhard, published by Wissenschaftliche Verlag Berlin. The book reconstructs the missed encounter between Aby Warburg and Vaclav Nijisky: two figures who, in different ways, were able to embody the tragedy of their century, and who, in an almost parallel way (the two never met, but Warburg and Nijisky were both guests at the Bellevue Sanatorium in Kreuzlingen), were able to transform their suffering into a fertile and lucid creative force. As Giorgio Agamben writes: "it is a sign of a man's greatness as an individual that not only his idiosyncrasies, but even the remedies he found to master them, correspond to the secret needs of the spirit of the age" (G. Agamben, *Aby Warburg and the Nameless Science*, in *Aby Warburg and Living Thought*, ed. by M. Centanni, Eng. trans. by E. Thomson, Dueville 2022, 95).





1 | Adolf Meyer, *Nijinsky, L'Après-Midi d'un Faune*, 1912.
2 | Ronald B. Kitaj, *Warburg as Maenad*, 1961-1962, Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf.

Warburg und Nijinsky – eine verpaßte Begegnung

aus: D. Gehlard, *Warburg und Nijinsky – eine verpaßte Begegnung*, in Ead., *Tanz. Vaclav Nijinsky und Aby Warburg*, Berlin 2023, 10-14.

Contents

Teil I

Warburg und Nijinsky – eine verpaßte Begegnung

Nijinskys neue Ausdruckssprache:
Die Choreographien
Die Zeichnungen
Das Tagebuch

Warburg und Tanz:
Warburgs kulturwissenschaftliche Methode
Tanz: Spannung zwischen Wort und Bild
Tanz: Aktives und passives Sehen

Teil II

Tanz als symbolische Form
Tanz und Tod

Literatur

Die Eimer der Worte schöpfen aus anderen Tiefen
und bringen anderes an die Oberfläche als die Gebärden
(Béla Bálazs, *Der sichtbare Mensch* (1924), 19)

1919 wird der kleine Ort Kreuzlingen am Bodensee zwei Männer beherbergen, deren Denken und Arbeiten so revolutionär war, dass sie alles, was bisher in ihren Bereichen geschaffen worden war, umstürzten. Sie gingen völlig neue Wege: Der Tänzer Vaclav Nijinsky und der Kulturwissenschaftler Aby Warburg. Ihre Visionen und Methoden waren so tiefgreifend, dass die nachfolgenden Generationen bis heute brauchen, um sie nachzuvollziehen. Das Werk beider wurde zunächst – wenn auch aus unterschiedlichen Gründen – vergessen. Nijinskys Choreographien wurden selbst von den Tänzern, die in den Uraufführungen getanzt hatten, nicht mehr erinnert. Nach Aussage der englischen Choreographin Millicent Hodson, die für das Royal Ballet Nijinskys *Sacre du Printemps* und *Jeux* rekonstruiert hat, war seine Bewegungssprache zu neu und zu ungewohnt. Nijinsky hatte die Tänzer so sehr überfordert, dass sie seine Choreographien sofort wieder vergessen *wollten*.

Warburg, der in der 20er Jahren seine private Bibliothek mit Hilfe seiner Mitarbeiter in eine öffentliche Forschungseinrichtung zum Nachleben der Antike in der europäischen Kulturgeschichte umgewandelt hatte – die sogenannte *Kulturwissenschaftliche Bibliothek* – hat die Machtübernahme der Nazis nicht mehr erlebt. Er starb 1929. Seine Bibliothek mußte 1933 nach England emigrieren und konnte so zwar gerettet werden, doch an Warburgs Arbeiten und seiner bahnbrechenden Methode hatte niemand – vor allem in Deutschland nach dem Krieg – ein Interesse. Das haus der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek (K.B.W) in Hamburg stand leer. Erst im Zuge des Interesses für “Erinnerungskulturen” und des sogenannten “pictorial turn”, der in den Geisteswissenschaften in den 90er Jahren ausgerufen wurde, entdeckte man ihn und seine Arbeiten wieder.

Doch weder ist Nijinsky nur Tänzer und Choreograph, noch ist Warburg nur ein Kunsthistoriker oder Kulturwissenschaftler. Beide verstanden vielmehr, dass sich die Phänomene, mit denen sich der Mensch in der Wirklichkeit durch und in Kunst ausdrückt, in der Moderne nicht mehr in einer *fixierten* Formsprache festlegen lassen. Sie erkannten, dass Wahrnehmung nicht nur

visuell zu verstehen ist, sondern durch Kinästhesie ergänzt wird. Das veränderte den Sinnbegriff, der sich nunmehr auf sinnliches und motorisches Wissen stützt. Nijinskys Überlegungen, die sowohl seine Choreographien als auch seine Zeichnungen und die von ihm entwickelte Tanzschrift zum Ausdruck bringen, sind im 20. Jahrhundert im Ballett vor allem von William Forsythe und Saburo Teshigawara fortgeführt worden. Auf Warburg berufen sich heute gerne die Bildtheoretiker. Denn beide hatten gewissermaßen die 'Wahrheit in der Geste' erkannt. Die Möglichkeit, mit den Händen zu sprechen, führten sie auf ihren jeweiligen Gebieten dem Publikum vor. Dass es dabei thematisch zu bemerkenswerten Überschneidungen und Begegnungen kommt, war die Anregung für dieses Buch. Die biographischen Parallelen stehen jedoch nicht im Vordergrund, wenngleich sie natürlich zur Sprache kommen werden. Das Hauptanliegen ist, zu zeigen, dass Nijinsky und Warburg in ihren Methoden und Arbeiten einen Paradigmenwechsel vornahmen, dessen kulturpolitisches Potential für unser Denken und unsere Beschäftigung mit Kultur noch lange nicht ausgeschöpft ist. Durch ihre Idee der Dynamisierung der Formen zu Beginn des 20. Jahrhunderts haben sie für unsere Zeit- und Raumvorstellung eine neue Wahrnehmung eröffnet.

Während Warburg die Wahrnehmung mit dem Denken verband, verknüpfte Nijinsky sie mit dem Gefühl. In beiden Fällen führte es zu völlig neuen Formen. Den Geisteswissenschaften fällt dieses dynamische Formdenken und diese kinästhetische Wahrnehmung offenbar noch schwer. Denn die postmodernen Diskussionen und die Theoreme der Dekonstruktion führten nur zu einem extremen Mißtrauen gegenüber jeglicher Form und jeglichem Inhalt. Nachdem gewissermaßen das Kind mit dem Bade ausgeschüttet war und alles sich fluid spielerisch im Raume bewegte, machte sich Ratlosigkeit breit. Zögerlich aber besinnt man sich auf diejenigen, die um 1900 im Auf- und Weiterdenken der vielfältigen Traditionen in der europäischen Kultur ein Konzept der Moderne vorgelegt haben, das die trennenden Antinomien der Romantik: Körper-Geist, Begriff-Bild, Orient-Okzident, Geistes- und Naturwissenschaft usw. des Abendlandes wieder produktiv zusammenbrachten: In der Philosophie steht dafür Ernst Cassirer, in der Kunst- und Kulturwissenschaft Aby Warburg und im Tanz Vaclav Nijinsky. Während Cassirer eng mit Warburg und seinem Kreis in Hamburg zusammengearbeitet hat und Warburgs Arbeiten philosophisch begleitete, stand Nijinsky nicht nur mit seinen Überlegungen – nachdem seine Schwester Bronislava 1913 nach Kiew zurückgekehrt war, mit der er seine neuen Bewegungsmuster ausprobiert hatte [1] – alleine da. Er fand auch weder in dem Arzt Ludwig Binswanger noch in seiner Frau Romola wirklich eine Unterstützung. Warburg und Nijinsky sind sich nie begegnet. Es ist aber an der Zeit, ihre Ideen und Überlegungen miteinander sprechen zu lassen, weil die von ihnen vorgenommenen Erneuerungen der Wahrnehmung bis heute nachwirken und spürbar sind.

Zwei Tage vor seinem dreißigsten Geburtstag wird Vaclav Nijinsky am 10. März 1919 gegen seinen Willen in Ludwig Binswangers Sanatorium in Kreuzlingen am Bodensee eingeliefert. Er bleibt zunächst nur sechs Monate. Nach einer langen Odyssee mit Aufenthalten u.a. in Wien und London kehrt er 1929 nach Kreuzlingen zurück, um dort bis auf kurze Unterbrechungen – bis zu seinem Tod am 8. April 1950 zu bleiben.

Auch Warburg hat schon einige ärztliche Konsultationen hinter sich, als er am 16. April 1921 in Kreuzlingen eintrifft. Zu einer persönlichen Begegnung ist es dort demnach nicht gekommen. Der Tänzer und der Kunstwissenschaftler haben sich verpaßt. Ob Warburg von Nijinskys Vorführung gehört hat, die der am 19. Januar 1919 im Ballsaal des Hotels Suvretta in St. Moritz gegeben hat, ist nicht zu belegen [2]. Beide waren jedoch durch die Ereignisse des Ersten Weltkriegs zutiefst verstört und psychisch erschüttert. Nijinsky brachte der Krieg zunächst während seiner Internierung in Ungarn dazu, sich theoretisch mit dem Tanz weiter zu beschäftigen [3]. Er entwirft ein so kompliziertes Tanznotationssystem [4], dass es erst Jahre nach seinem Tod zwei Tanzwissenschaftlerinnen, Ann Hutchinson Guest und Claudia Jeschke, möglich war, die Notation von *Après-midi d'un Faune* zu entziffern [5] und damit wieder aufführbar zu machen [6]. *Jeux*, *Sacre* und *Till Eulenspiegel* konnten in den 90er Jahren von Millicent Hodson und Kenneth Archer rekonstruiert werden [7].

Auch Warburg hat einen öffentlichen Auftritt: Er hält am 21. April 1923 vor seinem Arzt Binswanger und einigen Patienten einen Vortrag über das *Schlangenritual bei den Pueblo-Indianern*. Es handelt sich dabei um einen rituellen Tanz, den Warburg auf einer Amerikareise gesehen hatte, die er 27 Jahre früher anläßlich der Hochzeit seines Bruders Paul am 1. Oktober 1895 in New York gemacht hatte. Wählt der eine den Tanz, um sich aus der intellektualisierten entfremdeten Welt zu verabschieden, wählt der andere ihn, um seine wiedergefundene Rationalität zu demonstrieren. Es scheint, als überschnitten sich die Ambivalenz, die dem Tanz inhärent ist, in diesen beiden Ereignissen: Zum einen die Möglichkeiten, mithilfe des Tanzes zu anderen Bewußtseinsstufen vorzudringen und auf der anderen Seite, das begriffliche Dazwischentreten, die durch Worte hergestellte bewußte Distanzschaffung zum "Ergriffenwerden" des Gefühls oder des Körpers, um sich von der emotionalen Affiziertheit zu lösen. Es ist der Tanz, der beide Aspekte verbindet, und es ist der Tanz, der die beiden Ereignisse, die beiden – scheinbar so unterschiedlichen – Männer zusammenbindet. Dass Warburg um die magische Kraft des Tanzes und seiner Bedeutung für die Kulturgeschichte sehr wohl wußte, zeigen u.a. auch seine Zettelkästen, die noch heute im Warburg Institute in London aufbewahrt werden. Einer der ersten ist mit "Urtänze" beschriftet.

Noten

[1] Bronislava war 1912 während der Proben zu *Sacre du Printemps* schwanger geworden, verließ die Truppe und kehrte nach Rußland zurück.

[2] Binswanger berichtet über die Vorstellung: "Ist beim Tanz in Dämmerzustand, braucht lange, bis er hineinkommt, 'inspiriert' ist, nachher sehr blaß, eingefallen, kaputt und äußerst erregt. Kann dann nicht still sitzen, verschlingt eine Cigarette nach der anderen, starker Tremor der übereinandergeschlagenen Beine und Hände", in Ostwald 1997, 175. Ostwald fügt noch hinzu: "Nach Nijinskis Vorstellung fragte sich Binswanger: 'Was will uns dieser Patient sagen?' Sein erster Gedanke war, dass der Tänzer jemanden imitierte, der geisteskrank bzw. tatsächlich kataton sei", Ostwald 1997, 176.

[3] Nijinsky hat sich zweimal intensiv mit Tanznotation beschäftigt und zwei verschiedene Tanzschriften konzipiert: "1915/16 verwendet er fünf Notenlinien als Darstellungsraster seiner Tanzschrift, danach

1917/18 in St. Moritz, experimentiert er mit Schriftentwürfen, die auf drei Linien basieren. Letztere verfolgt er auch noch zu Beginn des Jahres 1919, als er seinem ebenso in St. Moritz verfaßten Tagebuch 15 Seiten Tanzschrift hinzufügt", Jeschke 2009, 73.

[4] Romola erinnert sich: "Ich interessierte mich für diese Arbeit, die wie Geometrie, wie Algebra schien und keines von beiden war, Vaslav freute sich über mein plötzliches Interesse und erklärte mir, dass er ein System zu finden versuche, durch das Tänze und alle menschlichen Bewegungen aufgeschrieben werden konnten". Jahrhunderte hindurch hätten maîtres de ballet und Tänzer versucht, eine Lösung dieses Problems zu finden, ohne einen befriedigenden Erfolg zu erzielen. "Musik kann aufgezeichnet werden, auch das Wort, aber Tanz leider nicht. Und so gehen die kostbarsten Schöpfungen verloren oder werden vergessen". Er setzte mir auseinander, dass die Musik und die Kunst der Bewegung sehr ähnlich seien und denselben Gesetzen erst Jahre nach seinem Tod zwei Tanzwissenschaftlerinnen, Ann Hutchinson Guest und Claudia Jeschke, möglich war, die Notation von *Après-midi d'un Faune* zu entziffern und damit wieder aufführbar zu machen. Jeux, Sacre und Till Eulenspiegel konnten in den 90er Jahren von Millicent Hodson und Kenneth Archer rekonstruiert werden.

[5] Dokumentiert ist das in Nectoux 1987. Claudia Jeschke bemerkt zu Nijinsky Tanzschrift, die er 1917/18 entwickelt hat: "Nijinskys Tanznotation war bisher noch nicht entziffert und ist daher unveröffentlicht. Der Dekodierung dieser Schrift [...] liegt die französische Übersetzung zweier handgeschriebener Hefte zugrunde, die Nijinsky 1917/18 als Erläuterungen zu seiner Tanzschrift in russischer Sprache verfaßt hat. [...] Darüber hinaus ist die vollständige, 1915 handgeschriebene Notationspartitur von Nijinskijs Choreographie *L'Apres-Midi d'un faune* [...] verfügbar. [...] Diese Lektionen, die 1917/18, also wenige Jahre nach der Niederschrift der Faun-Partitur, verfaßt worden sind, spiegeln eindeutig einen anderen Entwicklungsstand der Schrift wider. [...] Das Prinzip, auf dem sich Tanztheorie und – notation gleichermaßen aufbauen, ist der Kreis" (Jeschke 1983, 323). Richard Buckle zitiert Nijinsky ergänzend: "[...] der Kreis ist die vollständige, die perfekte Bewegung. Alles beruht auf ihm – Leben, Kunst, ganz gewiß unsere Kunst. Er ist die vollkommene Linie. Das ganze System der Aufzeichnung beruhte auf dem Kreis und so auch dieses Ballett. Es stimmte mit seinen früheren Methoden überein, war aber, anders als Fatal und Sacre, kreisförmig. Die Szenerie war in Kurven gehalten, und selbst die Proszeniumsöffnung war rund" (Buckle 1987, 318). Siehe auch: Jeschke 2011.

[6] U.a. liegt ein Filmdokument vor, in dem Rudolf Nurejew Nijinskys Part des Faun tanzt, https://www.youtube.com/watch?v-=Ncz-D1Vfl3M.

[7] Hodson 1996; Hodson 2008; Archer, Hodson 1992.

Dance. Vaclav Nijinsky and Aby Warburg

from: D. Gehlard, *Warburg und Nijinsky – eine verpaßte Begegnung*, in Ead., *Tanz. Vaclav Nijinsky und Aby Warburg*, Berlin 2023, 10-14. English translation by the Author.

In 1919, Ludwig Binswanger's sanatorium in Kreuzlingen, on the shores of Lake Constance, hosted two men whose thinking and work was so revolutionary that it overturned everything which had been previously created in their fields. They broke completely new ground: the dancer Vaclav Nijinsky and the cultural scientist Aby Warburg. Due to the depth of their visions and methods, the following generations are still working to fully comprehend them. The ideas and methods of both men were initially forgotten, albeit due to different reasons. Nijinsky's choreographies were no longer remembered, even by those who had danced in the first

performances. According to the English choreographer Millicent Hodson, who reconstructed Nijinsky's *Sacre du Printemps* and *Jeux* for the Royal Ballet in London, his language of movement was too new and too unfamiliar. Nijinsky overwhelmed his dancers so much that they actually wanted to forget his choreographies.

Supported by his staff, in the 1920s Warburg was finally able to transform his private library into a public research institution on the Afterlife of Antiquity in European Cultural History. Fortunately, he did not live long enough to witness the takeover of power by the Nazis: he died in 1929. His library was forced to relocate to England in 1933, and thus was saved; but in Germany no one, especially after the war, had any interest in Warburg's work and his pioneering method. Warburg's library (the famous KBW) stood empty for a long time. But Nijinsky is not just a dancer and choreographer, nor is Warburg simply an art historian or cultural scientist. Both, however, were convinced that in modern times the phenomena through which man expresses himself in reality, through and within art, can no longer be manifested within a fixed formal language.

Therefore they focused on kinaesthesia as a complementary of perception. This idea changed the concept of meaning: it is now based on sensory and motor knowledge. Nijinsky expressed his reflections in his choreographies, as well as in his drawings and in a new dance notation he developed during the First World War. His new language movement was then adopted, in the 20th century, especially by William Forsythe and Saburo Teshigawara. Image theorists and cultural scientists like to refer to Warburg nowadays. Both tried to analyse the transfer of inner images to the outside as 'truth in gesture' by demonstrating it to their audience. These remarkable thematic overlaps and encounters were the inspiration for this book; nevertheless, the biographical parallels are not the main issue, although they naturally are discussed. The main concern of the book is to show the paradigmatic shift Nijinsky and Warburg have brought forward in their methods and work since its cultural-political potential is far from being exhausted for our thinking and our engagement with culture.

With the idea of dynamising forms, they opened up a new perception for the concepts of time and space at the beginning of the 20th century. While Warburg linked perception with thinking, Nijinsky linked it with feeling. In both cases this led to a dynamic form of thinking. Only reluctantly one returns to those, around 1900, presented a concept of modernity that overcame the antinomies of Romanticism, by taking up and bringing together body and mind, concept and image, Orient and Occident, humanities and natural sciences: that is Ernst Cassirer in philosophy, in art and cultural studies Aby Warburg, and in dance Vaclav Nijinsky. While Cassirer worked closely with Warburg and his circle in Hamburg and accompanied philosophically their work, Nijinsky was completely alone with his reflections: he did not find support in doctor Ludwig Binswanger, nor his wife Romola. Warburg and Nijinsky never met in person. But the time is ripe for an encounter of their ideas and reflections, since the renewals of perception they made still have an impact today. In addition, the book presents a wealth of previously unpublished material.

The collection John Neumeier (choreographer in Hamburg since 1973) has assembled in Hamburg in his Nijinsky Archive was completely available for the research on Nijinsky: numerous drawings and sketches by Nijinsky, the notebooks of a new dance notation, original photographs of his choreographies, but also unpublished notes and letters by contemporary choreographers who have dealt with Nijinsky's work. Regarding research on Warburg, besides his texts on dance and the picture plates for the Mnemosyne Atlas, the boxes of notes he compiled, preserved now in the Warburg Archive in London, were instrumental to the research. Warburg, in fact, labelled one of the first boxes "Urtänze". In the book, his associations and cross-references to pictorial representations are analysed, as well as his remarks on the significance of dance in Plato or the *intermedia* in the Renaissance, up to the observations on the snake dance among the Pueblo Indians and the dancing nymph – those are in turn compared with Nijinsky's choreographies and drawings.

Bibliographical References

Archer, Hodson 1992
K. Archer, M. Hodson, *Nijinsky for the Nineties: Till Eulenspiegel is Coming back*, "Dance Now" (Spring 1992).

Buckle 1987
R. Buckle, *Nijinsky*, Herford 1987.

Hodson 1996
M. Hodson, *Nijinsky's Crime against Grace: Reconstruction Score of the Original Choreographie for* Le Sacre Du Printemps, New York 1996.

Hodson 2008
M. Hodson, *Nijinsky's Bloomsbury Ballets: Reconstruction of the Dance and Design for* Jeux, New York 2008.

Jeschke 1983
C. Jeschke, *Tanzschriften. Ihre Geschichte und Methode. Die illustrierte Darstellung eines Phänomens von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Bad Reichenhall 1983.

Jeschke 2009
C. Jeschke, *Russische Bildwelten in Bewegung. Bewegungstexte*, in N. Haitzinger (hrsg. von), *Schwäne und Feuervögel. Die Ballets Russes 1909-1929*, München 2009, 58-89.

Jeschke 2011
C. Jeschke, *Nijinskys* L'Apres midi d'un faune, in E. Hamberger, O. Neumaier, B. Ritterbusch-Nauwerck, Eva Roscher (hrsg. von), *Natürlich Kunst…*, Berlin 2011, 47-61.

Nectoux 1987
J.-M. Nectoux (hrsg. von), *Afternoon of a Faun. Mallarmé, Debussy, Nijinsky*, New York/Paris 1987.

Ostwald 1997
P. Ostwald, *Ich bin Gott. Waslaw Nijinski, Leben und Wahnsinn*, Hamburg 1997.

English abstract

We present here an excerpt of the book by Dorothee Gelhard, *Tanz. Vaclav Nijinsky und Aby Warburg*, published by Wissenschaftlicher Verlag Berlin. By studying at previously unpublished material, the author compares and contrasts the ideas and reflections of cultural scientist Aby Warburg with those of the dancer Vaclav Nijinsky.

keywords | Vaclav Nijinsky; Aby Warburg; Kreuzlingen; Nijinsky Archive.

La modernità di un antimoderno

Presentazione di Jacob Burckhardt, Il Rinascimento italiano. Civiltà e arte, Torino 2023

Maurizio Ghelardi. Presentazione a cura di Filippo Perfetti

In occasione della pubblicazione per "i millenni" di Einaudi, presentiamo l'opera seminale di Jacob Burckhardt, *Il rinascimento italiano. Civiltà e arte*, a cura di Maurizio Ghelardi. Dopo aver approntato negli ultimi anni due volumi, sempre per la stessa collana, dedicati agli scritti editi e inediti di Aby Warburg, Ghelardi realizza ora un'importantissima edizione del *corpus* di uno dei precursori del lavoro di Warburg e di tutto il *milieu* tedesco. Jacob Burckhardt pone le basi per il rinnovamento della storia dell'arte: disciplina sconvolta e rinnovata per l'affermarsi non solo di nuove scoperte, ma anche da nuove istanze epistemiche: il problema dell'oggettivazione delle espressioni estetiche, di cosa queste dicano e di come si possa parlare di loro. Nell'introduzione (di cui presentiamo qui un estratto per gentile concessione dell'Autore e dell'Editore) Ghelardi scrive:

> Burckhardt ritiene che il compito di uno storico dell'arte non consista "nell'enumerare le condizioni esterne, le esigenze e persino nel descrivere le singole scuole e artisti", bensì nel mostrare, attraverso un'impostazione per generi, la complementarità tra forma e funzione, immagine e parola [...]. Al contempo i 'generi' permettono di spiegare l'insorgenza di nuovi compiti artistici, di raggruppare sincronicamente le opere in base alle loro funzioni.

È attraverso una storia dell'arte svincolata dalla conoscenza della sola opera d'arte, del singolo artista o singola scuola, che è possibile aprire una finestra verso un mondo non ideale ma intessuto del tempo e dei suoi accadimenti, inconsci o voluti che siano. E in questo modo

> [...] il mondo storico si presenta come un cosmo che racchiude in sé molteplici polarità: ogni epoca è individuale, poiché manifesta una forza spirituale che racchiude la "molteplicità delle altre epoche storiche".

Questo tentativo di osservare e di oggettivare un'epoca tramite l'espressione artistica è stato uno degli sforzi principali nella vita di studioso di Burckhardt, di cui *Il rinascimento italiano* è l'esempio migliore. *Il rinascimento italiano*, ora leggibile in italiano nella nuova traduzione del curatore del volume Einaudi, per la prima volta è corredato dalla sua parte inedita approntata negli anni '60 dell'Ottecento e poi abbandonata dal suo autore. Come scrive Ghelardi ne *La modernità di un antimoderno*, nell'opera di Burckhardt è presente la crisi di una disciplina e di un'epoca, nelle loro istanze e nei loro spostamenti, e in cui Burckhardt trova il bandolo per guardare il passato e il presente: "L'unico centro permanente e almeno per noi possibile:

l'uomo che soffre, che anela e che agisce, l'uomo qual è, qual è sempre stato e sempre sarà. Perciò la nostra considerazione della storia sarà in certa misura patologica".

Una patologia delle forme espressive dell'uomo è quanto emerge allora da Burckhardt, che – uomo anch'egli, e perciò sofferente del suo tempo – è portatore di queste istanze del moderno e, essendo "uomo che anela" non è semplicemente un uomo del suo tempo, ma un uomo che agisce e piega, secondo la tensione energetica della sua epoca, un nuovo spazio per il pensiero e per la ricerca.



JACOB BURCKHARDT
IL RINASCIMENTO ITALIANO
CIVILTÀ E ARTE

EINAUDI EDITORE

J. Burckhardt, *Il rinascimento italiano. Civiltà e arte*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2023.

Sommario

Jacob Burckhardt: la modernità di un antimoderno di Maurizio Ghelardi
Nota ai testi
Bibliografia delle opere citate, integrata con edizioni moderne e non esplicitamente menzionate da Burckhadt
Elenco delle illustrazioni

Parte prima. La civiltà del Rinascimento in Italia. Un tentativo
CAPITOLO I. Lo Stato come opera d'arte
CAPITOLO II. Lo sviluppo dell'individuo
CAPITOLO III. Il risveglio dell'Antichità
CAPITOLO IV. La scoperta del mondo e dell'uomo
CAPITOLO V. La vita sociale e le feste
CAPITOLO VI. Morale e religione

Parte seconda. Architettura, decorazione, scultura, pittura
ARCHITETTURA
CAPITOLO I. Il senso monumentale dell'architettura italiana
CAPITOLO II. Committenti, dilettanti e architetti
CAPITOLO III. Protorinascimento e gotico
CAPITOLO IV. Lo studio dell'architettura antica e di Vitruvio
CAPITOLO V. I teorici
CAPITOLO VI. Il trattamento delle forme nel primo Rinascimento
CAPITOLO VII. Il trattamento delle forme nel XVI secolo
CAPITOLO VIII. Il modello architettonico
CAPITOLO IX. Struttura architettonica delle chiese
CAPITOLO X. Monasteri e edifici di confraternite
CAPITOLO XI. Composizione architettonica del palazzo
CAPITOLO XII. Ospedali, fortezze e ponti
CAPITOLO XIII. Migliorie e nuovi piani urbanistici
CAPITOLO XIV. Ville
CAPITOLO XV. Giardini

DECORAZIONE
CAPITOLO I. Carattere della decorazione rinascimentale
CAPITOLO II. Scultura decorativa in pietra
CAPITOLO III. Decorazione in bronzo
CAPITOLO IV. Lavori in legno
CAPITOLO V. Pavimenti. Calligrafia
CAPITOLO VI. Pittura delle facciate
CAPITOLO VII. Pittura e stuccatura degli interni
CAPITOLO VIII. Lavori di oreficeria e vasi
CAPITOLO IX. Decorazioni temporanee

SCULTURA
CAPITOLO I. Collocazione e materiali
CAPITOLO II. Prospettiva generale e studi
CAPITOLO III. La scultura nel primo Rinascimento
CAPITOLO IV. La scultura nel XVI secolo
CAPITOLO V. Collocazione della pittura
CAPITOLO VI. Compendio delle tecniche pittoriche
CAPITOLO VII. Tendenza generale e studi
CAPITOLO VIII. La composizione
CAPITOLO IX. Vita e anima trasfuse nella pittura

Jacob Burckhardt: la modernità di un antimoderno

Maurizio Ghelardi

da: M. Ghelardi, *Jacob Burckhardt: la modernità di un antimoderno*, Torino 2023, XXIX-XXXII, LII-LXI.

Manibus Auctoris

Pubblichiamo qui nella sua interezza, e per la prima volta, il progetto sul Rinascimento italiano che Jacob Burckhardt aveva ideato ed elaborato tra il 1856 e il 1864.

Il volume comprende la cura e le traduzioni della prima edizione di *Die Cultur der Renaissance in Italien* (1860) e del manoscritto sull'arte del Rinascimento italiano del 1862-64 che avrebbe dovuto costituire la seconda parte della celebre opera. In effetti, nella prima edizione di *Die Cultur der Renaissance in Italien* si legge: "Pensiamo di colmare la lacuna più grave in un prossimo futuro rimediando con un volume specifico sull'arte del Rinascimento". Nel 1876, nella premessa alla terza edizione apparsa in italiano, l'autore preciserà: "Alla maggior lacuna del libro avevamo pensato di poter supplire con un'altra opera che avrebbe dovuto avere per titolo *L'arte nel secolo del Rinascimento*. Questa intenzione si è però realizzata solo in parte" (Cfr. *Nota ai testi* in Burckhardt [1856-1864] 2023). Il compito che Burckhardt afferma di aver realizzato "solo in parte" corrisponde al manoscritto del 1862-64 che l'autore utilizzerà come fonte per le successive ricerche sulla scultura e i generi (*Gattungen*) della pittura rinascimentali, nonché come materiale per alcune conferenze. Nelle pagine che seguono non affronteremo la grandissima fortuna che ha avuto e ha tuttora *Die Cultur der Renaissance in Italien*, un'opera quasi sempre decontestualizzata non solo dalle successive ricerche che l'autore dedicherà a questo tema, ma pure dal suo reiterato tentativo di esporre le principali tappe della civiltà europea: dai Greci fino agli anni immediatamente posteriori alla creazione

del Reich. Né ci addentreremo nella selva delle interpretazioni storiografiche che gravano su questa celebre opera. Ripercorreremo invece, dopo una premessa, l'orizzonte della sua riflessione sul Rinascimento italiano, evidenziando le peculiarità di un progetto ove sono presenti in nuce i principali temi che su questo argomento l'autore articolerà fino agli ultimi mesi prima della morte (1897). Infine, nella *Nota ai testi* ci soffermeremo sui lavori preparatori per la prima edizione di *Die Cultur der Renaissance in Italien* – segnalando alcune varianti della seconda (1869) e terza edizione (apparsa nel 1876 in italiano) – e sulla genesi del manoscritto sull'arte italiana del Rinascimento del 1862-64.

L'idea da cui nasce questo libro non è solo quella di proporre, a distanza di più di un secolo e mezzo dall'unica traduzione italiana di *Die Cultur der Renaissance in Italien*, una nuova edizione basata sulla prima stampa (1860); neppure di voler nostalgicamente rinverdire il ramificato albero di una riflessione dolorante per le molte potature del tempo, ma di rendere disponibile il progetto originario sul Rinascimento italiano, così come Burckhardt lo aveva concepito a cavallo degli anni Sessanta del XIX secolo. In effetti, ogni autore e la sua opera vivono anche grazie all'infinita serie di lettori imperfetti che si succedono. Ma è pur vero che nel caso di Burckhardt non si può fare a meno di entrare nelle intercapedini dei suoi testi, nel mormorio indefinito delle sue opere incompiute, nei tanti progetti lasciati allo stato di abbozzo, poiché essi rispecchiano un dialogo critico che l'autore ha sempre intessuto con se stesso.

Pietra angolare della sua riflessione è l'idea di storicità che egli contrappone allo storicismo e alla filosofia della storia: "la nostra contemplazione non è solo un diritto e un dovere, ma è al contempo un bisogno elevato: è la nostra libertà in mezzo alla coscienza dell'enorme e generale dipendenza e al fluire delle necessità" (Burckhardt [1868-1873] 1998, 10). Più volte Burckhardt dichiara di non seguire un metodo 'scientifico' nello studio della storia, neppure "di avere un metodo" codificato ("[...] ci definiamo infatti 'non scientifici' e non abbiamo alcun metodo", Burckhardt [1898-1902] 2010, 304; "Ogni metodo è discutibile e nessuno è universalmente valido", Burckhardt [1868-1873] 1998, 5), e persino di distaccarsi da un'impostazione evenemenziale. Di qui la sua polemica verso quei testi che narrano i cosiddetti eventi, perlopiù incerti, contestati, coloriti e fabbricati dalla fantasia o dall'interesse, e al contempo la rivendicazione dell'importanza della trattazione storico-culturale che "trae vita [...] da ciò che le fonti e i monumenti palesano senza intenzione [...] anzi involontariamente [...]" (Burckhardt [1898-1902] 2010, 301). Per Burckhardt le fonti non costituiscono un repertorio, ma sono documenti e immagini che riflettono una determinata epoca, anche se in una storia della civiltà si è costretti a "sezionare un grande continuum culturale in singole categorie, che spesso sembrano arbitrarie, per potergli conferire una forma espositiva purchessia" (Cfr. Burckhardt [1898-1902] 2010, 303. Cfr. a questo proposito anche Thierry 1827, soprattutto la quinta lettera, e Guizot 1830). In quest'ultima frase sembra risuonare l'eco di alcune pagine di *Guerra e pace.*

La storia della civiltà si propone dunque "di penetrare nell'intimo dell'umanità passata e di rivelare quello che essa era, voleva, pensava, intuiva e poteva" (Burckhardt [1898-1902] 2010,

301). Essa si inscrive in quelli che, nelle lezioni *Sullo studio della storia*, l'autore definisce i condizionamenti tra le 'potenze' della vita: Stato, Religione e Cultura (Burckhardt [1868-1873] 1998, 45 sgg.). Queste convinzioni ci fanno comprendere sotto una nuova luce i testi qui pubblicati e ci permettono di interrogare meglio il suo lascito manoscritto: una sorta di macrotesto che collega, attraverso le sue carsiche correnti, le idee che di volta in volta Burckhardt decide di riattivare e articolare, soprattutto in relazione alla situa- zione del tempo: "il nostro interesse si volge a quel passato che è chiaramente connesso con il presente e con il futuro" (Burckhardt [1868-1873] 1998, 35). Ciò che l'autore sottende è "una forma delicata di empirismo" che presuppone un'"intuizione sensibile": "ove non posso procedere dall'intuizione sensibile (*Anschauung*) non combino nulla [...] con questa intendo [...] quella storica che risulta dall'impressione suscitata dalle fonti. Ciò che ricostruisco storicamente non è il risultato di una pura e semplice critica delle fonti [...] ma un tentativo che mira a confermare l'intuizione sensibile", senza la quale "i fatti restano segni privi di significato, impedendoci di percepire l'immagine unitaria di un'epoca" (Burckhardt 1949, 204). Allo stesso tempo Burckhardt relativizza anche la centralità dell'intuizione sensibile giacché la storia della civiltà consiste in un lavoro 'artigianale' che, sullo stesso tema, conduce gli autori a conclusioni diverse:

> I contorni spirituali di un'epoca della storia della civiltà presentano [...] agli occhi di ciascuno un'immagine diversa. Se poi si tratta di una civiltà che ancor oggi continua a influire come diretta progenitrice della nostra, giudizio e sensibilità soggettivi si insinuano inevitabilmente a ogni passo nell'espositore come nel lettore [e] gli stessi studi [...] potrebbero, in mano ad altri, non solo avere un ben diverso impiego e trattamento, ma anche dare occasione a conclusioni essenzialmente diverse (*Premessa* (1860) a *La civiltà del Rinascimento in Italia*).

La trattazione della storia della civiltà rimanda a un presupposto antropologico, a una pulsione (*Trieb*) umana intesa come *dynamis*, *vis activa*, sicché l'agire risulta sempre inscritto in un diagramma pulsionale, e perfino una certa pittura, in quanto "insondabile espressione" di un radicato bisogno esistenziale, è interpretabile come *Existenzmalerei*: "il nostro punto di partenza: l'unico centro permanente e almeno per noi possibile: l'uomo che soffre, che anela e che agisce, l'uomo qual è, qual è sempre stato e sempre sarà. Perciò la nostra considerazione della storia sarà in certa misura patologica " (Burckhardt [1868-1873] 1998, 5).

[...]

Non è certo questa la sede per ripercorrere tutte le questioni affrontate da Burckhardt nel suo progetto sul Rinascimento italiano. Tuttavia, è opportuno soffermarsi brevemente almeno su alcuni temi di fondo. Anzitutto, Burckhardt scorge i prodromi del Rinascimento non nella tradizione artistica, bensì in quella letteraria che, a partire da Dante, è sviluppata dai cosiddetti "poeti-filologi": "la nuova specie dei poeti-filologi che segue Dante non tarda a impadronirsi del concetto di fama in una duplice accezione: loro stessi diventano i personaggi piú celebri d'Italia e allo stesso tempo come poeti e storiografi si fanno consapevoli dispensatori della fama altrui. Simbolo esteriore di questo tipo di fama è in particolare l'incoronazione poetica [...]" (Burckhardt [1856-1864] 2023, 98). E ancora: "[...] se si considera il contenuto [della

Divina Commedia] non c'è fenomeno naturale o problema culturale di una qualche importanza che Dante non abbia investigato, e su cui il suo giudizio – spesso solo poche parole – non sia la voce più autorevole del tempo. Per l'arte figurativa egli rappresenta una fonte – e proprio per le cose piú importanti anche rispetto alle sue due righe sugli artisti del tempo. Così ben presto egli diventa anche una fonte di ispirazione" (Burckhardt [1856-1864] 2023, 94). Dietro l'apprezzamento per l'opera di Dante, frutto dell'insegnamento di Picchioni, Burckhardt nasconde forse la figura di Goethe. Si pensi, ad esempio, a un'opera come il *Torquato Tasso*.

Per Burckhardt il Sacco di Roma (1527) segna il crepuscolo della civiltà rinascimentale. Esemplari in tal senso sono i suoi reiterati rimandi al testo di Pierio Valeriano *De infelicitate litteratorum*, registro puntiglioso della sfioritura di una civiltà ormai avviata verso un destino oscuro e gramo (Burckhardt [1856-1864] 2023, 330). Anche l'ultimo capitolo della *Cultur der Renaissance in Italien* è una severa diagnosi della senescenza italiana, ormai incanalata verso la cosiddetta "ispanizzazione", mentre in ambito artistico si fa strada la precettistica e la cosiddetta "pittura frettolosa". Come in tutti i periodi di decadenza prevalgono adesso una religiosità magica, una retorica meramente celebrativa e una eclettica passione per il collezionismo che finisce per imbalsamare il passato (Burckhardt [1856-1864] 2023, 663 sgg.). Si tratta di idee che richiamano per taluni aspetti il suo libro su *L'epoca di Costantino il Grande*, ove centrale è l'idea della "senescenza" culturale di una società.

Nella *Civiltà del Rinascimento in Italia*, la drammatizzazione tra le aspettative degli uomini e la descrizione storico-culturale non scaturisce da una rinascita dell'Antichità: "Dobbiamo [...] tenere per ferma una delle tesi principali di questo libro: non l'Antichità soltanto", ma il connubio che si è creato tra questa e "lo spirito nazionale italiano" ha permesso il sorgere del Rinascimento in Italia (Burckhardt [1856-1864] 2023, 114; cfr. 409, 662 sgg.). Di qui la parafrasi, più volte utilizzata, di un detto di Alfieri: "l'Italia è il paese dove la pianta uomo riesce meglio che altrove".

Nell'idea che la cultura consista in idee, credenze, valori, forme artistiche, ognuna delle quali è condivisa da un determinato popolo in una certa epoca, si riaffaccia oltre a Herder anche l'ombra di Leopold von Ranke e la sua convinzione dell'assolutezza delle epoche storiche: "da dove era scaturito lo stimolo vivente a tutta la bellezza grazie alla quale questo popolo [italiano], in questa epoca, è diventato il modello e l'impulso per tutto quello che accadrà in seguito? Da dove è scaturita la luce, anzi l'effetto della libertà? Anzitutto, dagli sforzi in conflitto dei partiti esistenti [...] dal risveglio di tutte le forze umane in lotta, dall'invidia universale che si è gettata sull'arte, sulla vita attiva, sulla scienza e sull'antichità" [1].

Non a caso il ritmo, il tono descrittivo della *Storia dei Papi* (*Geschichte der Päpste*) e dei primi due volumi della *Storia tedesca nell'epoca della Riforma* (*Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation*) di Ranke sembrano rispecchiarsi, ad esempio, nelle pagine in cui Burckhardt si sofferma sul piacere di Pio II per il paesaggio, sull'*Itinerarium Syriacum* di Petrarca, sulla sua ascesa al Monte Ventoso e su quelle epistole ove il poeta descrive città e paesaggi. Burckhardt ritiene, al pari di Ranke, che la storia della civiltà sia "un'arte" che deve realizza-

re le esigenze della critica e dell'erudizione, ma "al contempo debba offrire allo spirito colto lo stesso godimento che scaturisce dall'opera letteraria piú riuscita" [2]. Allo stesso tempo lo storico della civiltà deve però anche "riconoscere le forze vitali, la loro successione e la loro reciproca influenza, nonché i loro mutamenti", raggruppando "i fenomeni in base alla loro intima affinità", analizzando "le situazioni consolidate, seguendo un suo principio interno", sicché ogni epoca possa essere giudicata in sé: "[...] l'essenza dell'imparzialità consiste semplicemente nel riconoscere le posizioni occupate dalle forze attive [...] nella loro distintiva identità, nel confronto e nella lotta dell'una con l'altra [...]" (von Ranke 1875, VII-VIII; cfr. Burckhardt [1898-1902] 2010, 298). Si tratta di un'affermazione di Ranke a cui Burckhardt si richiama quando recepisce la lezione di Machiavelli e di Guicciardini e in cui conferma la sua presa di distanza dalla retorica umanistica (Burckhardt [1856-1864] 2023, 69, 154, 171). Per Burckhardt la storia della civiltà non consiste dunque in un feticismo dei fatti, bensì nella forza figurativa delle immagini grazie alle quali si declina drammaticamente la narrazione:

> Arte e letteratura, che raccolgono dal mondo, dal tempo e dalla natura immagini di validità e intelligibilità universali, sono l'unica cosa durevole, e costituiscono una seconda creazione ideale sottratta alla temporalità [...] le opere poetiche e artistiche sono esteriormente soggette alle vicissitudini [...] anche di esse sopravvive abbastanza per liberare, entusiasmare e unificare spiritualmente i millenni a venire [...] l'arte opera anche nel frammento, nell'abbozzo, nel semplice accenno, anzi ancor più energicamente nel frammento (Burckhardt [1868-1873] 1998, 76-77).

Le immagini, con la loro forza evocativa, costituiscono le più antiche testimonianze della storia umana, permettono di stabilire un dialogo con il tempo e il passato. A questo proposito si pensi a come Burckhardt concepisce l'allegoria: sorta per ragioni artistiche e letterarie, come fuga dall'elemento brutalmente fattuale, essa cerca di rendere sensibile allo spettatore e al lettore un determinato episodio o momento storico (*Die Malerei nach Inhalt und Aufgaben*, in JBW XI, 262 sgg.). Il mondo storico si presenta come un cosmo che racchiude in sé molteplici polarità: ogni epoca è individuale, poiché manifesta una forza spirituale che racchiude la "molteplicità delle altre epoche storiche".

Diversa è la struttura del manoscritto sull'arte del Rinascimento italiano, composto da 692 fogli suddivisi in 296 paragrafi, nella cui premessa si legge "[...] cercando per una volta di trattarla [l'arte] in base agli oggetti e ai generi, vorrei inserire, in quella che fino a oggi è stata la storia dell'arte narrata, solo una seconda parte sistematica, piú o meno in base al modello che Karl Ottfried Müller ha seguito per il suo manuale di archeologia [...] Forse sembra che in questo modo dissacri la storia dell'arte, privandola dei suoi dèi". Si tratta di un'impostazione in cui, pur rappresentando "un primo tentativo [...] grazie alla mia compilazione, credo di aver trovato qui e là punti di vista essenzialmente nuovi" (Burckhardt [1856-1864] 2023, 367-68). Anche l'origine storica e terminologica di Rinascimento trova in questo testo una formulazione precisa:

> La parola rinascita compare forse per la prima volta in Vasari (III, 10) nel proemio alle *Vite* in un'accezione cronologica difficile da definire e, casualmente, solo in relazione alla scultura. Eppure, con questo termine viene inteso in generale il grande movimento artistico che inizia nel

> XII secolo. A partire da questo momento l'espressione viene estesa a tutti gli aspetti della vita, anche se essa resta di per sé unilaterale, dato che evidenzia soltanto una parte della realtà. Effettivamente il termine non rende pienamente conto né della libera originalità con cui l'Antichità riconquistata viene assorbita e rielaborata, né della ricchezza di quella specifica mentalità moderna che si manifesta parallelamente a questo grande movimento (Burckhardt [1856-1864] 2023, 392)

Il superamento del concetto di imitazione e lo sviluppo di un atteggiamento critico che implica una distanza nei confronti del passato sono i due fenomeni che, a partire dal XV secolo, gli artisti italiani cercano di rappresentare. Così, a proposito di Francesco di Giorgio Martini si legge che egli: "[…] mise a confronto le rovine e l'opera di Vitruvio […] di cui seguì la trattazione degli ordini, aggiungendo nel suo trattato un commento che fu valido per tutto il Rinascimento. Difatti, scrive di aver dedotto faticosamente le regole dall'Antichità, mentre le composizioni che rappresenta sono opera sua. Il Rinascimento usò l'Antichità solo come mezzo espressivo per le proprie idee" (Burckhardt [1856-1864] 2023, 409). La questione decisiva per l'arte "non è mai un sempre nuovo che cosa", bensì "il come", cioè il modo in cui si giunge alla nuova formulazione di un dato problema artistico. Il Rinascimento utilizzò l'Antichità "solo nella piú libera combinazione […] le proporzioni furono scelte senza eccezione nel modo piú autonomo e l'influenza degli ordini antichi su di esse fu apparente. In realtà l'uso degli ordini dipese piuttosto dalle proporzioni" (Burckhardt [1856-1864] 2023, 417). Il testo del 1862-64, articolato in base ai generi (*Gattungen*) artistici, si intreccia con *Die Cultur der Renaissance in Italien* nel "[…] grande compito della scoperta e riproduzione del mondo in parole e immagini" (Burckhardt [1856-1864] 2023, 358), poiché ciò che è visivo vive nelle creazioni artistiche ove la mente (*Geist*) non parla, ma costruisce, forma e dipinge, mentre la parola si prefigge di vivificare caratteri ed eventi.

Burckhardt ritiene che il compito di uno storico dell'arte non consista "nell'enumerare le condizioni esterne, le esigenze e persino nel descrivere le singole scuole e artisti" (Burckhardt [1844-1846] 2006, 21), bensì nel mostrare, attraverso un'impostazione per generi, la complementarità tra forma e funzione, immagine e parola. E questo è il caso, ad esempio, del busto ritratto: "Il ritratto scolpito cinquecentesco rende l'elemento individuale non in maniera idealizzata, anzi talvolta in modo molto grande e libero. Adesso […] il busto […] diventa un genere duraturo" (Burckhardt [1856-1864] 2023, 757). Al contempo i "generi" permettono di spiegare l'insorgenza di nuovi compiti artistici, di raggruppare sincronicamente le opere in base alle loro funzioni. Significativo è anche il modo in cui l'autore introduce il tema della bellezza come *Existenzmalerei* o *Existenzbild* [3]. Qui la pittura "idealizzante", ma non "ideale", prescinde dai fattori accidentali per dar vita a una forma artistica che non ha corrispettivi nella natura; si presenta come un "visibile parlare" (Burckhardt [1856-1864] 2023, 660). L'*Existenzmalerei* non esiste come realtà, ma può essere creata come se esistesse. Questo genere traduce in immagini una condizione umana che vive in un'armonica esistenza:

> Le arti non hanno a che fare con qualcosa che esiste anche senza di esse, né devono svelare leggi – poiché non sono scienza – ma hanno il compito di rappresentare una vita piú elevata che

> senza di loro non esisterebbe. Le arti poggiano su misteriose vibrazioni che si impadroniscono dell'animo. Quello che si sprigiona da tali vibrazioni non è piú individuale, e sottoposto al tempo, ma denso di significato simbolico e imperituro (Burckhardt [1868-1873] 1998, 76).

Ma non tutta la tradizione pittorica è *Existenzmalerei*. Così, ad esempio, Carpaccio crea "figure che sembrano graziose bambole distribuite nel quadro senza criterio alcuno" (Burckhardt [1855] [1952] 2001, 87), mentre Tiziano, Veronese e Palma il Vecchio non si prefiggono di realizzare gli ideali astratti della condizione umana "poiché tendono a un'attività più elevata" che sollecita l'educazione dell'occhio: "senza l'arte del vedere [...] ci si smarrisce nella massa delle diverse impressioni che si succedono molto velocemente l'una dopo l'altra" [4]. Le opere dall'effetto più puro e completo sono "le quiete immagini dell'esistenza [...] ove un solo suono, un unico sentimento (*Stimmung*) saturano l'intero quadro nel momento in cui l'intenzione storica si ritrae" e l'ambito poetico si estende anche a ciò che il profano è solito attribuire alla tecnica e all'esecuzione (Burckhardt [1855] [1952] 2001, 200).

Nell'*Existenzmalerei* risiede il rapporto tra immagine e parola che incarna una *possibilità di conoscenza* aperta a un mondo ideale e allo stesso tempo storico. Diversamente dalla "violenza psichica" di Michelangelo che propugna un'arte come calco del proprio concetto (Seidel 2002, nonché l'importante frammento di Burckhardt Michelangelo furioso, in Ghelardi 1991), ove "grandi figure estranee provengono da un possente mondo primitivo che si impongono per la loro interiore necessità" (Burckhardt [1856-1864] 2023, 751), *nell'Existenzmalerei* "udiamo passo dopo passo il messaggio: avvicinatevi dal vostro al nostro mondo! Noi vi indichiamo una seconda esistenza purché abbiate la volontà di raggiungerla [...] grazie a noi vi potete liberare di ciò che grazioso, dolce e raffinato, poiché noi fummo per secoli più vicini alla natura e più forti dell'ideale del vostro tempo" (JBW XIII, 391). Di ciò, eccellente esempio la pittura di Tiziano che "percepisce nelle cose e nelle persone quell'armonia dell'esistere che dovrebbe essere propria del loro essere, o che vive in esse ancora offuscata e ignota. Quello ciò che nella realtà si mostra come decaduto, disperso, contingente, egli lo rappresenta nella sua interezza, felice e libero" (Cfr. JBW XVIII, 155 sgg.). Altri artisti non sono da meno di lui: Paolo Veronese "ha innalzato la pittura dell'esistenza ad un ultimo, insuperabile livello, potenziando anche il colore in modo adeguato a questo possente problema". La *Cena a casa Levi* e la *Cena a casa di Simone* sono "il frutto sommo e necessario dell'*Existenzmalerei* che si è scrollata di dosso gli ultimi vincoli storici, e che utilizza un minimo pretesto per festeggiare, con un'esultanza libera, la magnificenza e lo splendore del mondo, soprattutto una generazione umana bella e non costretta, nel momento in cui è nel pieno godimento della vita". Qui:

> I vincoli storici, dai quali il pittore ha preso spunto ma da cui si è liberato, corrispondono allo zelo della pittura religiosa, all'ammaestramento che pretende di fornire la pittura storica, al fondamento narrativo della pittura di genere. Veronese ha sì tratto spunto dalla tradizione iconografica, secondo cui ogni convito o cena deve essere raffigurato come un tema storico-religioso, ma allo stesso tempo non è rimasto vincolato a un genere artistico specifico poiché i caratteri individuali si rispecchiano nei singoli ritratti. Dopo essersi affrancato dalla pretesa costrittiva alla quale lo avrebbe limitato un determinato genere (*Gattung*), Veronese può esprimere così nei ritratti e

> nelle mezze figure un valore eterno, ove prevale talvolta l'attività libera, talaltra l'esistenza pura più bella.

L'artista non pretende di rappresentare la vita quotidiana, di dar vita a una pittura di genere (*Genremalerei*), neppure ha l'intenzione di raffigurare un *milieu*. Per lui, come per Tiziano, la questione fondamentale concerne i caratteri umani, rappresentati come "toni di un solo accordo", non animati attraverso una visione ultraterrena o un dolore rassegnato, ma raffigurati "come espressione di una felicità quieta", con figure energiche e ben formate che suscitano nello spettatore "un interiore godimento" (Burckhardt [1855] [1952] 2001, 213 sgg.; cfr. JBW XVIII, 155-156). Per Burckhardt l'*Existenzmalerei* ha a che fare dunque sia con la consonanza simpatetica del sentimento, sia con la peculiarità del mondo che viene raffigurato. L'autore non identifica il "godimento" con un piacere puramente estetico, giacché il godimento costituisce già di per sé una possibilità di conoscenza che si apre a un mondo ideale e allo stesso tempo storico. Esso è infatti il risultato di una formazione, è il riflesso dei principî intellettuali tipici della pittura italiana del Rinascimento, ma anche una necessità per sfuggire dal rumore del tempo. Molti altri sarebbero i temi presenti in questo progetto sul Rinascimento italiano su cui varrebbe la pena soffermarci. Ma spetterà al lettore analizzarli; poiché, come scrive Burckhardt, "una volta inebriato da quegli studi sul gran secolo, ognuno crederà di vedere l'insieme là dove non vede che una parte, ognuno farà le sue categorie, che poi si troveranno povere e difettose, e l'opera [da me] concepita ognuno vorrebbe non ritoccarla solamente, bensì rifarla; ma nel frattempo corre la vita e ogni anno adduce nuovi obblighi"(Burckhardt 1949, 187).

Sebbene sia vissuto in un'epoca di incipiente esaltazione dell'identità nazionale, e abbia assistito a una radicale trasformazione della società europea, Burckhardt ha sempre tenuta ferma l'idea che il progresso morale dell'individuo non sia il destino annunciato dalla civiltà moderna. Né si è mai illuso di potersi scaldare a un sol dell'avvenire, o ha mai confidato nelle illusioni illuministe di scacciare i demoni della notte: "a proposito di tutte le distruzioni si può sempre affermare che l'economia della storia universale ci resta oscura nelle sue grandi linee e non sapremo mai che cosa sarebbe accaduto se qualcosa, perfino la cosa più atroce, non fosse mai avvenuta" (Burckhardt [1868-1873] 1998, 26). Nella sua riflessione sembra scorrere una sorta di stoicismo che, criticando l'illusione del progresso, non rinuncia tuttavia a intravedere nella società umana uno sviluppo, almeno relativamente alla conoscenza.

Il compito di Burckhardt non è mai stato accademico, ma intellettuale e civile, volto a formare e a educare gli uomini alla cittadinanza. Alla sua vocazione di insegnante, più che alla pubblicazione delle sue ricerche, Burckhardt ha sempre affidato il compito di raddrizzare l'obliquo discorso sul destino della cultura e dell'uomo moderni. Di qui il significato che egli ha da sempre attribuito alle sue numerosissime conferenze pubbliche, una sorta di *skyline* della storia della civiltà europea (JBW XIII; il secondo volume delle conferenze è in corso di pubblicazione). Ed è proprio questa passione civile a spiegare anche la sua polemica verso la frammentazione del sapere, il cieco dominio della spontaneità, la presunta bontà dei cosiddetti impulsi naturali e il consumo strumentale della conoscenza.

Il suo "aristocratico liberalismo" riflette questo insieme di valori, mentre l'eco pressante degli eventi a lui contemporanei nutre la sua rivisitazione del passato e al tempo stesso l'analisi della società a lui contemporanea, le cui radici culturali individua nelle crescenti aspirazioni nazionali e nazionaliste, nel ruolo sempre più preponderante dello Stato e del militarismo: "Ciò che si è soliti ritenere progresso della moralità consiste [...] nell'asservimento dell'individuo avvenuto grazie all'enorme potere dello Stato, un asservimento che può crescere fino alla formale abdicazione dell'individuo stesso" (Burckhardt [1868-1873] 1998, 81).

Burckhardt è stato un punto di riferimento per studiosi d'arte europei della seconda metà del XIX secolo. A lui si sono rivolti Waagen, Bode, Strzygowski, Geymüller, Wölfflin, Warburg e così via. Ma è stato anche colui che ha intravisto l'incipiente decadenza della scienza positivista, il rischio per la cultura del cesarismo e del crescente ruolo di masse dal futuro incerto, calcando un terreno che già Renan e Taine avevano dissodato, e che in un certo qual modo anche Nietzsche solcherà.

Tutto ciò doveva ineluttabilmente recare nella sua immagine del Rinascimento italiano i contorni di un persistente ideale, talvolta la cristallizzazione di un modello. Certo è che non vi è forse testimonianza pari in tutto il secolo XIX di un disegno sull'arte e la civiltà europee coerentemente condotto giorno dopo giorno, anno dopo anno, benché il suo progetto sul Rinascimento italiano fosse destinato negli anni a mutarsi e a essere declinato, soprattutto attraverso il suo crescente interesse per i problemi artistici, mentre la sua passione per la conoscenza sembrava sempre più costituire un rifugio da quelle che definiva "le stanchezze per la modernità". Da questa radice sgorgava il suo radicato pessimismo e scetticismo, solo in parte mitigato da una forma di conoscenza che restava l'unico e disarmato baluardo di fronte al frastuono del presente.

Grazie all'opera sul Rinascimento italiano, Burckhardt ci trasmette, attraverso una sorta di caleidoscopio, non solo l'immagine di un'epoca porpora e oro, ma anche quella di una età pervasa da crisi e incertezze, che l'autore fa proprie persino rispetto al suo presente. L'immagine di un Rinascimento segnato da una perenne e distruttiva conflittualità, da un disordine morale, da cui solo l'arte si emancipa, il destino annunciato di una decadenza vista la crescente ispanizzazione dell'Italia, riflettono, come nel caso della malvagità del potere, una sorta di condizione ontologica, che però l'autore si propone di declinare storicamente. Benché l'intera vicenda umana sia segnata da nascita, crescita e decadenza, da una concezione ciclica, essa non implica una rinuncia alla conoscenza, alla guicciardiniana intelligenza delle cose ove si coniugano mente ed esperienza della vita. O meglio quell'esperienza che ci tramandano le fonti. Forse proprio in questi aspetti risiede il valore e l'insegnamento imperituro di quest'opera.

Infine non bisogna dimenticare che nella sua riflessione si rispecchiano anche i tratti tipici della tradizione basileese, di questa *Augusta Rauricorum* dei Cesari cresciuta ai piedi dei primi contrafforti della Foresta Nera. Da questa Basilea scabra, diffidente, pietista, piena talvolta di asprezza scolastica e al contempo impregnata di memoria umanistica, Burckhardt aveva

appreso che l'Italia da lui prediletta si era spinta fin qui alle porte della "barbara" Germania. Burckhardt appare come uno di quegli autori dallo 'stile tardo' che operano *dentro* il loro presente, ma che sono da esso interiormente ed esteriormente separati. Una figura che, proprio per la sua lucida antimodernità, per la sua aristocratica contrapposizione intellettuale, ci appare ancora oggi portatrice di una modernità.

Note

1. von Ranke 1885, 19. Significativo è il giudizio di Franz Kugler in una recensione apparsa nel "Beiblatt zum Deutschen Kunstblatt" del 16 marzo 1854, 97: "quello che la storiografia è capace di fare, anche con un patrimonio modesto di considerazioni artistiche e storico-artistiche acquisite autonomamente, è stato dimostrato in particolare dai capolavori di Leopold Ranke".

2. Cfr. ad esempio von Ranke 1870, 5. "È un falso metodo quello che tende a isolare i fatti da ciò che costituisce il loro colore e la loro fisionomia individuale, ed è impossibile che uno storico possa raccontare senza dipingere, e poi ben dipingere senza raccontare", così Thierry 1827, *cinquième lettre*.

3. Un primo cenno a questo tema si trova in uno dei taccuini fiorentini utilizzati per *Il Cicerone* (cfr. JBA, PA 207, 36, f. XXXV). *Existenzmalerei* ed *Existenzbild* sono termini creati da Burckhardt, anche se forse traggono ispirazione dalle pagine che F. Kugler aveva dedicato a Tiziano nel suo *Handbuch der Geschichte der Malere*, Kugler 1847, 37, seconda ed. ix-x (si tratta di un'aggiunta di Burckhardt).

4. Burckhardt [1855] [1952] 2001, 87-93. A proposito di Tiziano si legge in un appunto dei taccuini fiorentini utilizzati per *Il Cicerone* (cfr. JBA, PA 207, 36, f. XXXV): "La Venere di Tiziano. Puro colore e immagine dell'esistenza (*Existenzbild*). La testa somiglia alla Bella di Pitti, ma non è certo un quadro dipinto alla Hayez! Nella concezione di Tiziano si scorgono forme eterne. La posizione voluttuosamente leggera. Hayez il personaggio in forma di divinità associato a una ballerina dalla condotta non irreprensibile implica una voluta dissacrazione di un ideale classico di bellezza in nome della verità e dell'attualizzazione di situazioni e di personaggi al costume contemporaneo".

Riferimenti bibliografici

JBA
Nachlass Burckhardt, Basel, Staatsarchiv.

JBW II-III
Jacob Burckhardt Werke, voll. II-III, hrsg. von B. Roeck, C. Taubner, M. Warnke, München-Basel 2001.

JBW XI
Jacob Burckhardt Werke, vol. XI, hrsg. von E. Struchholz, M. Warnke, München-Basel 2006.

JBW XIII
Jacob Burckhardt Werke, vol. XIII, hrsg. von M. Ghelardi, S. Müller, München-Basel 2003.

JBW XVIII
Jacob Burckhardt Werke, vol. XVIII, hrsg. von E. Mongi-Vollmer, W. Schlink, München-Basel 2006.

Burckhardt [1844-1846] 2006
J. Burckhardt, *Vorlesungen über Geschichte der Malerei*, in JBW XVIII.

Burckhardt [1855] [1952] 2001
J. Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Basel 1855; in JBW II-III; tr. it. *Il Cicerone. Una guida al godimento delle opere d'arte in Italia*, Firenze 1952.

Burckhardt [1868-1873] 1998
J. Burckhardt, *Sullo studio della storia. Lezioni e conferenze (1868-1873)*, a cura di M. Ghelardi, Torino 1998.

Burckhardt [1898-1902] 2010
J. Burckhardt, [*Griechische Kulturgeschichte*, 1898–1902] *Storia della civiltà greca*, a cura di M. Ghelardi, vol. I, Torino 2010.

Burckhardt [1856-1864] 2023
Jacob Burckhardt, *Il Rinascimento italiano. Civiltà e arte*, a cura di Maurizio Ghelardi, Torino 2023.

Burckhardt 1949
M. Burckhardt (hrsg. von), J. Burckhardt, *Briefe*, Basel 1949.

Ghelardi 1991
M. Ghelardi (a cura di), J. Burckhardt, *Michelangelo furioso*, "Belfagor" 46 (1991), 1-30.

Ghelardi, Seidel 2002
M. Ghelardi, M. Seidel (a cura di), *Jacob Burckhardt. Storia della cultura, storia dell'arte*, Venezia 2002.

Guizot 1830
F. Guizot, *Histoire de la civilisation en France*, Paris 1830.

von Ranke 1870
L. von Ranke, *Sämmtliche Werke*, vol. XII. *Französische Geschichte*, Leipzig 1870.

von Ranke 1875
L. von Ranke, *Die deutsche Mächte und der Fürstenbund. Deutsche Geschichte von 1780 bis 1790*, in Id., *Sämtliche Werke*, voll. XXXI-XXXII, Leipzig 1875.

von Ranke 1885
L. von Ranke, *Geschichten der germanischen und romanischen Völker*, Leipzig 1885.

Seidel 2002
M. Seidel, *"Nur künstlerische Gedanken". Die Bedeutung Michelangelos in Jacob Burckhardt* Kunst der Renaissance, in Ghelardi, Seidel 2002, 63-98.

Thierry 1827
A. Thierry, *Lettres sur l'histoire de France*, Paris 1827.

English abstract

We present here Jacob Burckhardt's *Il Rinascimento italiano. Civiltà e arte.* This important volume, edited by Maurizio Ghelardi and published by Einaudi in its *i Millenni* series, is the project on the Italian Renaissance that Jacob Burckhardt conceived between 1856-1864. The volume includes the editing and translations of the first edition of *Die Cultur der Renaissance in Italien* (1860) and the manuscript on the Art of the Italian Renaissance from 1862-64 that was to form the second part of the famous work.

keywords | Jacob Burckhardt; Maurizio Ghelardi; Einaudi; Rinascimento.

la rivista di **engramma**
ottobre/novembre **2023**
206 • Dürer, Rembrandt, Manet. Warburg Manebit!

Editoriale
Ada Naval, Giulia Zanon

Mnemosyne esposta | Venezia, 24-27 febbraio 2023
Warburg Manebit! Dürer ▪ Rembrandt ▪ Manet
Progetto per una mostra
Seminario Mnemosyne

Studiare Mnemosyne, a latere della mostra "Warburg Manebit!"
L'epigrafe ΜΝΗΜΟΣΥΝΗ di Fritz Schumacher per la KBW
Giacomo Calandra di Roccolino
Le alternative del Moderno, Raffaello e Manet
Filippo Perfetti, Giulia Zanon
Drammaturgia dell'azione sospesa
Lucamatteo Rossi
Nota sulla posizione di Melencolia I di Albrecht Dürer nelle diverse redazioni del Mnemosyne Atlas
Ilaria Grippa
Ernst H. Gombrich, Geburtstagsatlas für Max M. Warburg (5 giugno 1937)
Seminario Mnemosyne
Dal Geburtstagatlas, Introduzione alle Tavole XX-XXVII e Scheda di Tavola XXIV
Seminario Mnemosyne
Geburtstagsatlas by Ernst H. Gombrich (1937)
Seminario Mnemosyne

Mnemosyne esposta | Firenze, 19 settembre / 10 dicembre 2023
"Una rivisitazione warburghiana delle Gallerie degli Uffizi"
Gerhard Wolf, a cura di Giulia Zanon
"Firenze, dove si avverte la densità della storia"
Marzia Faietti, a cura di Ada Naval, Giulia Zanon
Four questions about the state of Warburgian studies today
Claudia Wedepohl, curated by Ada Naval
Bildkritik a Firenze
Giovanni Targia

Presentazioni
Un nuevo paso para los estudios sobre Warburg en español
Monica Centanni, Ada Naval
Warburg and the Warburgkreis through a Magnifying Glass
Dorothea McEwan, curated by Seminario Mnemosyne
Warburg and Nijinsky. A missed encounter
Dorothee Gelhard, curated by Seminario Mnemosyne
La modernità di un antimoderno
Maurizio Ghelardi, a cura di Filippo Perfetti