

119

settembre **2014**

ENGRAMMA • 119 • SETTEMBRE 2014
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-64-5

Aby Warburg e le origini di Mnemosyne

a cura di Monica Centanni, Daniela Sacco

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-64-5

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di roccolino,
olivia sara carli, claudia daniotti, francesca dell'aglio, simona dolari, emma filipponi,
silvia galasso, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini,
daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt
w. forster, fabrizio lollini, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

this is a peer-reviewed journal

5	Editoriale Monica Centanni, Daniela Sacco
8	Aby Warburg, Die römische Antike in der Werkstatt Ghirlandaio. Traccia della conferenza alla Biblioteca Hertziana di Roma (19 gennaio 1929) nota introduttiva e traduzione italiana di Silvia De Laude
30	Mario Praz, Review on Gesammelte Schriften by Aby Warburg edited by Elizabeth Thomson
33	Mario Praz, Review on Gesammelte Schriften by Aby Warburg testo originale ["Pan" 1934]
36	Dalla Pathosformel all'Atlante del linguaggio dei gesti Claudia Wedepohl
58	Aby Warburg and the "Wie der Metapher" A Presentation to Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of images, by Christopher Johnson
71	The Angel and the Head-huntress. A Reading of Plate 47 of Mnemosyne Atlas by Mnemosyne Seminar group of ClassicA Centre for Classical Studies Iuav, edited by Elizabeth Thomson
89	The Angel and the Head-huntress. A Reading of Plate 47 of Mnemosyne Atlas versione italiana
107	Aby Warburg biologo delle immagini. Sull'edizione italiana delle Opere complete Intervista di Silvia De Laude a Maurizio Ghelardi, curatore dell'edizione Aragno
117	The Nachleben of Mnemosyne a new section of Engramma Mnemosyne Atlas, by Emily Verla Bovino
118	Aby Warburg and Mnemosyne Atlas: Bibliography (September 2014) Emily Verla Bovino, Monica Centanni, Daniela Sacco
120	Progetto Mnemosyne Centro studi classicA Iuav. Video di presentazione a cura di Alberto Giacomini e Anna Fressola

Aby Warburg, Die römische Antike in der Werkstatt Ghirlandaio

Traccia della conferenza alla Biblioteca Hertziana di Roma (19 gennaio 1929), con una Nota al testo (e 'agenda warburghiana')

a cura di Silvia De Laude

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.

Aby Warburg, Diario romano (1929)

La conferenza tenuta da Warburg alla Biblioteca Hertziana di Roma il 19 gennaio 1929 ("Die römische Antike in der Werkstatt Ghirlandaio") è da tempo circondata di un'aura leggendaria. Consacrata fin dalla *Biografia intellettuale* di Gombrich come il tramite dell'ingresso ufficiale di Mnemosyne nel dibattito novecentesco su "cosa diciamo quando diciamo memoria", le è stato attribuito spesso un potere quasi taumaturgico. Kenneth Clark, presente quel 19 gennaio alla serata organizzata da Ernst Steimann per inaugurare la Sala grande della Biblioteca di cui era direttore, aveva dichiarato senza mezzi termini che quella sera all'Hertziana gli aveva cambiato la vita. Ernst Robert Curtius non era stato così esplicito. Quando era capitato quasi per caso alla conferenza (l'occasione dell'inaugurazione della Sala grande della Hertziana era anche un evento mondano per gli studiosi stranieri residenti o di passaggio nella capitale) era un brillante contemporaneo di origine alsaziana in anno sabbatico a Roma, in corrispondenza con Thomas S. Eliot e André Gide, amico di Christopher Isherwood e autore, fra l'altro, di un bel saggio su Proust, apparso quando non era neppure ancora completata la pubblicazione della *Recherche*. Più tardi, avrebbe cambiato indirizzo di ricerca, e dedicato proprio a Warburg, insieme al suo maestro Gustav Gröber, il suo libro-*monstruum* sulla sopravvivenza dell'antico nella cultura europea (Curtius 1948, su cui De Laude 1992; Bologna 2004; 52-54; De Laude 2004; De Laude 2010; Antonelli 2011).

Fino a poco tempo fa, anche nell'ambito degli studiosi, il discorso tenuto da

Warburg per presentare ufficialmente l'Atlante era insieme leggendario e misterioso. Se ne parlava molto, e se ne sapeva pochissimo. Solo di recente, ne è stata pubblicata prima in Italia e poi in Germania la traccia, insieme a due “resoconti”, redatti il 18 maggio e il 23 ottobre 1929 per conservare memoria delle cose dette a Roma, con le fotografie dei pannelli allestiti in vista della mostra-conferenza all'Hertziana (Warburg [1929] 2007, 829-39; 865-69; 873-4; Warburg 2012).

L'edizione che presentiamo qui si basa su un dattiloscritto con correzioni a penna dello stesso Warburg e forse di Gertrud Bing (WIA, III.115.1.2). Il dattiloscritto è la bella copia di un manoscritto (WIA, III.115.1.1) del quale ingloba le correzioni, introducendo però aggiunte e varianti. Il testo rappresenta, come si è detto, una traccia più che un discorso compiuto: l'attacco e la conclusione sono molto curati, le parti intermedie solo abbozzate. L'oratore doveva aver parlato senza leggere, sulla base delle immagini che il pubblico dell'Hertziana aveva sotto gli occhi – quasi trecento (294, per l'esattezza), su “una striscia di tela da sacco di 14 metri di lunghezza e di 1,40 metri di altezza, appesa ai tre lati della parete” (Warburg, Bing [1928-1929] 2005, 40).

È evidente che la preparazione della conferenza era stata per Warburg un lavoro immane, di cui resta traccia nei molti ed eterogenei materiali preparatori – schemi, minute, appunti (WIA, III.115.3.4). Di fronte a una situazione così complessa, abbiamo scelto di evitare ogni *contaminatio* fra stesure diverse. Il testo che presentiamo, quindi, si discosta, non solo per fatti di traduzione dall'unica altra edizione italiana disponibile (Warburg [1929] 2007, 829-39). Per quanto impervio in alcuni snodi argomentativi, e mancante di passaggi che dovevano essere stati esposti solo oralmente, il testo della bella copia preparata in vista della conferenza costituisce pur sempre la miglior approssimazione possibile del discorso effettivamente pronunciato all'Hertziana, di fronte a un pubblico che comprendeva, fra gli altri, Ernst Robert Curtius (il futuro autore di *Letteratura europea e Medio Evo latino*), Kenneth Clark, Franz Cumont, il latinista Ludwig Curtius e Giorgio Pasquali, che avrebbe ricordato con emozione la conferenza nelle pagine scritte alla morte di Warburg, avvenuta l'anno successivo (Pasquali [1930] 2004, 2014).

Quella sera, certo, c'erano i pannelli appesi alla “striscia di tela da sacco”. Il discorso era fatto per appigliarsi alle immagini, e stabilire fra di esse relazioni inaudite. Tra parentesi quadra, quindi, abbiamo aggiunto nell'edizione un rinvio alle tavole dell'Atlante in cui compaiono le immagini cui

Warburg fa riferimento. Naturalmente il rinvio potrebbe essere più preciso (alcune immagini compaiono in diverse tavole), e solo per comodità rimandiamo alla cosiddetta “ultima versione” di Mnemosyne. Occorrerà esaminare inoltre i pannelli preparati per la conferenza, per quanto poco siano leggibili nelle riproduzioni fotografiche già citate (in Warburg [1929] 2007, 840-60).

Ovvio che il testo e le immagini di cui disponiamo consentano di farsi un'idea solo approssimativa della presentazione dell'Atlante (questo, di fatto, era la conferenza sull'antichità romana nella bottega del Ghirlandaio), in una sala dell'Hertziana allestita per l'occasione come un diorama, con pannelli alle tre pareti, e il pubblico in mezzo (solo a me viene in mente il tipo di conferenza che si tiene nei planetari, dove ci si trova sotto una volta celeste di cui vengono illustrati ora uno, ora un altro aspetto?). Il pubblico, gli spettatori-ascoltatori di una conferenza che ha fatto storia, era letteralmente circondato di immagini. Warburg aveva voluto che si avessero sott'occhio tutte insieme, e non era una cosa scontata. Di lì, fra parentesi, lo smarrimento di alcuni, come il filologo Ernst Robert Curtius, che non riusciva a capacitarsi di come l'oratore non si fosse avvalso dello Skiopticon modernissimo di cui era dotata la sala. Singolare, aveva annotato nel suo diario, una conferenza “senza diapositive, ma con circa trecento foto che nessuno riusciva a riconoscere”. Capià più tardi (Curtius 1928-1929, 11; su cui De Laude 2012).

Prendendo spunto dall'uso dell'antico documentabile nella bottega del Ghirlandaio, quello che Warburg aveva in mente era la legittimazione di una “ricerca iconologica” diventata negli ultimi tempi non solo un metodo di lavoro, ma quasi una ragione di vita (“l'opera di trivellazione quotidiana in funzione dell'Atlante”). Proprio in relazione alla performance dell'Hertziana, il professore e la “collega Bing” si consentono nel diario tenuto a due mani addirittura dell'autoironia (Warburg, Bing [1928-1929] 2005, 47):

Gertrud Bing: Il miglior risultato è stata la presentazione (avvertita da tutti) di un austero ideale di scienza che richiede la più severa dedizione di tutta la persona.

Aby Warburg: L'offerta di tale olocausto effonde naturalmente un odore acre che non è da tutti e che certo non diventa più tollerabile con il passare del tempo.

Ho parlato non a caso di *performance*. Dal testo (fin dall'invito iniziale a guardarsi intorno, nell'addobbo “così poco formale di immagini” studiato

per far sembrare “l’incantevole spazio” della nuova sala “come un’*officina*”, in cui l’oratore ritaglia per sé la parte del “semplice operaio”, e appesi alle pareti sono quasi “fogli freschi di stampa”), dal diario, dalle lettere e dalle testimonianze di chi vi ha assistito, risulta con chiarezza che *L’antichità romana nella bottega del Ghirlandaio* era pensata da Warburg non solo come una conferenza, ma come un evento quasi teatrale – una mostra-conferenza, appunto, o un’esibizione nel più pieno significato del termine. Certo più di una normale lecture, e qualcosa che assomiglia molto a una cerimonia: l’atto con cui la “storia di fantasmi per adulti” dell’Atlante è ufficialmente resa pubblica e consegnata dal suo autore a chi la sfoglierà dopo di lui. Quando Ludwig Curtius, il mese prima, gli aveva proposto un’anticipazione dell’evento all’Istituto Germanico, di cui era il direttore, Warburg racconta di aver risposto così (Warburg, Bing [1928-1929] 2005, 15):

Gli ho telefonato e gli ho detto che in albergo potevo invitare solo sei persone; lui ha risposto: allora ci si vede da noi. – Ma io non voglio. O parlo come autorità alla platea di un teatro che si addice alla serata d’addio di un vecchio attore di successo, o solo a poche persone.

Non entro qui nel merito del testo della conferenza, che per momento ci interessava rendere accessibile. Mi limito a indicare alcune possibili direzioni di ricerca, una volta resa nota almeno la traccia del discorso tenuto all’Hertziana il 19 gennaio 1929. Il primo punto da tener presente, per stilare una possibile lista di ‘agenda warburghiana’, è la strettissima implicazione tra il prender forma della conferenza e il prender forma dell’Atlante – che, a tratti, *sembrano la stessa cosa*.

Non per niente c’è da imbattersi nel diario in pagine come questa:

Gertrud Bing: 23. I. [19]29 L’intenso lavoro per la conferenza alla Biblioteca Hertziana del 19.1.29 ha finito per provocare la piacevole consapevolezza

Aby Warburg: nonostante all’inizio le molte riserve della collega Bing

Gertrud Bing: che l’Atlante ha fatto davvero grandi progressi. Nella disposizione e suddivisione dei capitoli mi sembra importante una evidente estrapolazione (e collocazione tra i due capitoli di Ghirlandaio) dell’intermezzo: dall’*bennin* all’ala di Medusa che mostra la liberazione, la levità e la trasfigurazione di Venere, la sua liberazione dall’abbigliamento convenzionale e il suo essere dotata di grande slancio.

Aby Warburg: 28/1. [19]29 La collocazione non è ancora giusta: adesso, dopo Donatello, manca il dispiegamento di entrambi i Pollajuolo: ora-

fo-drammaturgo dell'anima e il *mostro del Picture Chronicle*.

Sottolineare Psiche – Isotta! Con ciò si porta alla luce l'intima affinità con Botticelli. Duccio.

Tra Pollajuolo e Ghirlandaio (per l'Atlante) si dovrebbe collocare Ferrara; sono incerto dove inserire Mantegna, che costituisce in fondo il vero punto di rotazione (Warburg, Bing [1928-1929] 2005, 45).

Chiaramente Warburg discute qui con la Bing dell'opportuna collocazione, nell'"architettura" dell'Atlante, di temi già studiati in passato, come quello che sulla falsariga della "lotta per lo stile" (Ghelardi 2012) si potrebbe definire "lotta per l'acconciatura". È vistosa, per esempio, la vicinanza tra quanto scrive la Bing sul passaggio dall'*hennin* all'ala di Medusa e un passo del saggio *Delle imprese amorose nelle più antiche incisioni su rame*, dove in questione è lo scarto che separa le prime tirature della *Serie di Pianeti* di Baccio Baldini e le successive (Warburg [1905] 2004, 380):

Nelle prime stampe dell'incisione vediamo una donna che danza, abbigliata con la pomposità fossilizzata della moda borgognona: una impacciata veste con strascico inchioda la figura al terreno mentre sul suo capo grava lo *hennin* dal quale pende ondeggiante un ampio velo. Nelle stampe successive dello stesso pianeta la farfalla antica sembra ormai uscita dalla larva burgunda: la veste fluttua a mo' di Vittoria, mentre le ali della Medusa – gradito aiuto per il volo della ninfa che danza in aria – hanno adesso scacciato l'ottusa ostentazione della cuffia.

È la preistoria di quelle che diventeranno nella "versione definitiva" dell'Atlante le tavole 38 e 39. Ma interessante è anche il séguito:

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

Aby Warburg: metafora e tropi.

Gertrud Bing: nonché sull'idea del mostro come atto illuminante grazie alla determinazione dell'estensione e della causalità,

Aby Warburg: nonché della immaginaria indicazione direzionale.

Gertrud Bing: L'introduzione alla prima tavola mi sembra una delucidazione quasi completa del concetto di 'inversione' energetica, alla quale aggiungerei tuttavia l'interpretazione del pensiero tipologico.

Aby Warburg: È altrettanto facile confondere l'imperatore che restituisce la provincia (elemento della donna che giace a terra) col tipo di Cristo che libera i Patriarchi.

Gertrud Bing: Una introduzione a ognuna delle restanti sette tavole (oggi di nuovo corrette nei particolari) potrebbe costituire gran parte del testo dell'Atlante e sarei favorevole a scriverla ora che le fotografie sono esposte, e che la sala è a nostra disposizione, così da poterle studiare anche a rischio di dover rinunciare anche *questa volta alla Sicilia*.

Anche dai materiali preparatori (sia della conferenza che dell'Atlante), risulta che i due lavori sono, per l'"operaio" che vi attende, *uno solo*. Sarà utilissima quindi, per una lettura 'stratigrafica' dell'Atlante, un'indagine anche microscopica e a tutto campo della storia della conferenza – della sua genesi e dei suoi sviluppi, già testimoniati sul piano testuale dai due citati "resoconti" di maggio e ottobre. Warburg 'rende conto' della conferenza perché il capitolo non è chiuso. Parla ancora della conferenza tenuta in gennaio perché sta parlando in realtà, in generale, dell'Atlante.

In questa prospettiva tra le 'cose da fare', ai primi posti, è un confronto approfondito tra la conferenza all'Hertziana e alcuni scritti quasi contemporanei, come gli appunti *Tra Manet e Mnemosyne* e *l'Introduzione* [*Einleitung*] a *Mnemosyne* già pubblicata nell'edizione tedesca e poi in quella italiana dell'Atlante. *L'Introduzione*, in particolare, presenta con la conferenza diversi punti di contatto, anche letterali – dove si tratta, per esempio, della "duplicità di Roma" (città dell'alloro e della palma), del "*pathos* imperiale" e dell'"inversione energetica" alla base della leggenda di Traiano e della vedova (Warburg [1929]3 2007, 822-3):

Attraverso una leggenda che vive ancora in Dante, la Chiesa aveva trasformato la gloriosa auto-celebrazione dei bassorilievi traianei in un sentimento cristiano. Il famoso racconto sulla pietà dell'imperatore verso la vedova che implora giustizia, riflette molto bene il tentativo raffinatissimo di volgere, grazie all'energetismo dell'inversione energetica, il *pathos* imperiale in pietà cristiana. L'imperatore al galoppo che, nel rilievo all'interno dell'Arco, travolge un barbaro, si trasforma in un garante della giustizia che ordina al seguito di fermarsi, dato che il figlio della vedova è finito sotto gli zoccoli dei cavalieri romani.

All'Introduzione sono legati, a loro volta, gli appunti *Tra Manet e Mnemosyne* (si è verificato anche, materialmente, uno scambio di fogli, spostati nel corso dell'elaborazione dall'uno all'altro dei scartafacci in WIA 102.1.2 e WIA 102.1.3). Nella traccia della conferenza all'Hertziana non si trova mai citato Manet, ma l'ultimo dei pannelli preparati per la conferenza (figura in Warburg 1929 [2007], 860) contiene diversi materiali confluiti nella tavola 55 della cosiddetta versione "definitiva" dell'Atlante: *Il giudizio di Paride* di Marcantonio Raimondi (incisione da Raffaello), *Il giudizio di Paride* di Nicolaes Berchem (da Marcantonio Raimondi) e il *Déjeuner sur l'herbe*, che nel pannello dell'Hertziana si trova affiancato una volta alla divinità fluviale di Raimondi, dettaglio ingrandito del *Giudizio di Paride* (due immagini attaccate, come nella tavola 55) e una volta al *Concerto campestre* di Giorgione (anche in questo caso, due immagini attaccate, mentre nella tavola 55 non lo sono, ma compaiono pur sempre l'una accanto all'altra).

Mi pare un fatto notevole. A questa altezza, Warburg progettava di chiudere l'Atlante sull'"inversione energetica" e "la nostalgia della natura", come si manifestano nel quadro ora al Musée d'Orsay, che nel diario si trova citato per la prima volta il 2 dicembre, quando Warburg durante una gita a Tivoli aveva avuto modo di vedere a Villa d'Este "il quadro di un fiammingo" (Warburg, Bing [1928-1929] 2005, 13):

2 dicembre 1928: a Tivoli: l'accesso alle cascate era chiuso perché domenica; è stato un po' come entrare nel camerino di un attempato tenore lirico mentre sta per struccarsi.

Gertrud Bing: Il primo giorno di gelo a Roma!

Aby Warburg: Una guida che parla benissimo il tedesco. Nella sala da pranzo della villa d'Este il quadro di un fiammingo (all'incirca 1560) che colloca il *Giudizio di Paride* di Giulio Romano (Manet) in un paesaggio italiano olandesizzante.

Il "fiammingo" era Nicolaes Berchem. Il 29 gennaio era arrivata a Warburg, che la aveva richiesta, "la fotografia del 'dopo Berchem'" (Warburg, Bing [1928-1929] 2005, 49), e pochi giorni dopo, il 2 febbraio, a Manet era riconosciuto il ruolo di "guida" (ivi):

Manet si presenta 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 insieme a Gertrud Bing. Manet, Manebit!

Il folgorante saggio di Warburg sul *Déjeuner sur l'herbe*, d'altra parte, era nato col suo complicato sottotitolo (*La funzione di modello delle divinità pagane elementari in rapporto alla evoluzione del moderno sentimento della natura*) proprio a Roma, nel marzo del 1929, a ridosso della conferenza (Warburg [1929]2 2007). E vorrà dire qualcosa che vi si trovi il riferimento a immagini che non compaiono nella tavola 55 dell'Atlante, ma nel pannello conclusivo dell'Hertziana sì. Così, per esempio, "il rilievo di un antico sarcofago che ancora oggi si può vedere a Roma murato nella facciata di Villa Medici (Accademia francese)", e che sicuramente Warburg aveva visto davvero (Warburg [1929]2 2007, 786 e fig. a 796; vedi: AA. VV., Engramma 2004; Centanni 2004).

Esiste insomma una versione 'romana' dell'Atlante, che sta fra la "prima" (1928) e la cosiddetta "penultima", presentata ad Amburgo dopo quella che Warnke ha chiamato "prova davanti ad un pubblico di specialisti", all'Hertziana (Warnke [2000] 2002, XVI). Di questa versione 'romana' dà testimonianza anche il diario, dove si legge, alla data del 10 febbraio 1929 (Warburg, Bing [1928-1929] 2005, 53):

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. Indietro manca Petrarca come annunciatore della maggiore o minor tensione; *triumphator* retrospettivo della vita e 'attuale' rinunciatario con lo specchietto da mano.

Dall'astrologia babilonese a Manet. Che non è più un gran finale, probabilmente, già nella "penultima versione" di Amburgo, se ha ragione Warnke, che immagina come conclusione in questa fase una tavola con "al centro un dipinto raffigurante san Gerolamo che estrae una spina e un domatore intento ad acquietare un leone dietro le sbarre di una gabbia" (Warnke [2000] 2002, XVI).

Un'altra pista aperta dalla conferenza riguarda quella che viene definita, a proposito della leggenda di Traiano, "reinterpretazione" cristiana del "significato" dei monumenti antichi – come quando il tipo figurativo dell'imperatore che schiaccia sotto gli zoccoli del suo cavallo o si trova di fronte una figura distesa davanti a lui viene reinterpretato come "archetipo" di sovrano mite e caritatevole.

Anche dal diario risulta che in questa fase Warburg prende in considerazione l'ipotesi di aggiungere al concetto-chiave di "inversione energeti-

ca” l’interpretazione tipologica o figurale – quella su cui avrebbe basato la sua lettura della “realtà com’è rappresentata nella letteratura occidentale” l’Auerbach di *Mimesis* (Auerbach 1946 – ma *Figura*, con cui la nozione di figuralità fa la sua comparsa nel sistema critico auerbachiano, è precedente: cfr. Auerbach [1938] e, per la nozione di figura, Ginzburg 1998; Ginzburg 2007; De Laude 2010).

Anche alla luce di alcune considerazioni recenti di Adi Efal (Efal 2013), potrebbe avere un interesse verificare nel cantiere dell’Atlante gli sviluppi di questa idea, legata alla Giustizia di Traiano, centrale nella conferenza. È notevole che nel passo già citato del diario il concetto di “inversione energetica” e l’interpretazione del “pensiero tipologico” siano messi quasi sullo stesso piano per importanza, proprio argomentando che “è altrettanto facile confondere l’imperatore che restituisce la provincia (elemento della donna a terra) col tipo di Cristo nel limbo che libera i Patriarchi” (in Warburg, Bing [1928-1929] 2005, 46).

Credo che Warburg pensi a questo quando, per la tavola 52 della ‘versione definitiva’ dell’Atlante, pensa a una didascalia come:

Giustizia di Traiano= inversione energetica dell’atto di travolgere cavalcando. Inversione etica del *pathos* del vincitore.

Dell’“inversione energetica”, si sa. “Inversione etica” corrisponde al processo che Auerbach chiamava “interpretazione tipologica” o “figurale”.

Il lavoro da fare è ancora molto, ma di grande interesse, se si considerano le implicazioni fra la conferenza e l’Atlante nel suo insieme, e quanto la conferenza abbia influito sulla ricezione di Warburg per il tramite degli intellettuali che erano presenti all’evento. La traccia che pubblichiamo, insomma, è solo un punto di partenza. Occorre a questo punto studiarne minute, abbozzi, schemi preparatori, ma anche andare alla ricerca di *loci paralleli* in altri scritti (conferenze, diari, lettere). Provare insomma, in uno snodo così eccezionale per la storia dell’Atlante, a leggere Warburg *attraverso* Warburg. E insieme continuare nella ricerca di testimonianze relative alla ‘messa in scena’ della conferenza, alle reazioni del pubblico.

Mi auguro continui in questa direzione la piccola “officina” che ha contribuito tra Londra e Venezia a questo lavoro di edizione, che non esisterebbe senza l’aiuto generoso e intelligente di Monica Centanni, Claudia Daniotti e Daniela Sacco. Le ringrazio con tutto il cuore.

Die hohe Ehrung in der Bibliotheca Hertziana zu Eröffnung des grossen Saales an diesem Tage sprechen zu dürfen, empfinde ich als ungewöhnliche Auszeichnung für die ich der selbstlosen Kollegialität unseres Prof. Steinmann meinen aufrichtigen und verbindlichseten Dank ausspreche.

In der unfestlichen Aufmachung der uns umgebenden Bilderreihe wollen Sie gütigst meinen Wunsch erblicken, den schönen Raum als Werkstatt zu begrüßen und ihn im Gewande eines Arbeiters zu betreten. Wir haben vor Ihnen gleichsam noch feuchte Druckbogen aufgehängt, mit der Bitte um Ihre Mitwirkung durch anteilnehmende Kritik. Denn dass dieser ikonologische Versuch nur als Vorläufer einsetzen kann, obgleich 30 Jahre Vorarbeit dahinter stecken, wird jedem klar sein, der die Lage einer der verschiedensten Wissenschaftsgebiete kombinierenden kunstgeschichtlichen Kulturwissenschaft kennt.

Ich glaube aber an die Fruchtbarkeit der engeren Fühlungnahme zwischen Archeologie, Kunstgeschichte und soziologischer exakter Geschichtswissenschaft. Ein neues Stoffgebiet kommt noch hinzu, das bisher viel zu sehr als Kuriosum behandelt wurde. Jakob Burckhardt, unser Führer allerwegen, hat es uns als klare Weisung hinterlassen: "Das italienische Festwesen in seiner höheren Form ist ein wahrer Uebergang aus dem Leben in die Kunst" [Kultur der Renaissance, 1860, 1e Aufl., S.

L'onore altissimo di poter parlare oggi in occasione dell'inaugurazione della Sala Grande della Biblioteca Hertziana è per me un segno speciale, ed esprimo un sincero e sentito ringraziamento allo spirito generoso, collegialmente aperto, del nostro professor Steinmann.

Nell'allestimento così poco formale delle serie di immagini che ci circondano, vorrei coglieste il desiderio da parte mia di inaugurare questo splendido spazio come un'officina, e di presentarmi a voi come semplice operaio. Abbiamo appeso intorno a voi fogli, per così dire, freschi di stampa, con l'invito a una partecipazione critica da parte vostra. Che questa ricerca iconologica sia solo un'anticipazione, anche se è il frutto del lavoro di trent'anni, sarà subito chiaro a chi conosca lo stato di una scienza storico-artistica in cui si combinano fra di loro i saperi più diversi.

Io credo che sia quanto mai fecondo uno stretto contatto tra l'archeologia, la storia dell'arte e un'esatta scienza storico-sociologica. A tutto questo si aggiunge ora un nuovo campo di indagine, che forse finora è stato ritenuto come una mera curiosità. Jakob Burckhardt, che rappresenta per me sempre una guida, ce lo ha lasciato come un compito non eludibile: "Le più alte manifestazioni di feste in Italia costituiscono un autentico trapasso della vita nell'arte" [Burckhardt [1870] 2006,

401].

Das bisher uneingelöste Mandat, die stilbildende Macht des bewegten Lebens in ihrer Bedeutung für die bildende Kunst nachzuweisen, zwingt sich uns schon dadurch auf, weil sich allein durch die konsequente Verfolgung des bildinhaltlichen Gefüges unserer Themenreihe die unabweisliche Einsicht ergibt, dass im florentinischen Quattrocento festliche Bewegung und festliche Tracht die Prägeform künstlerischer Gestaltung unmittelbar bedingten. Hierbei muss freilich der Versuch gewagt werden, diese Funktion des Festwesens als europäisches Phänomen überhaupt zu beobachten, auch wenn dabei bis Holland vorgestossen werden musste. Vorstellungen von der einen jenen Zivilisationsversuch überdauernden seelischen Polarität im Kreislauf von Leidenschaft und Leidenschaft mussten, auch wenn sie nur heuristischen Wert haben sollten, mithelfen, um der beobachtenden Aufmerksamkeit den Halt einer zentralen Auffangsstelle im gewirre der geschichtlichen Gesamtverflochtenheit zu bieten.

Spitteler sagt einmal, "das Kind sei eine Erfindung der Erwachsenen". So ist gewiss der "primitive Mensch" eine Erfindung der Kultur. Es ist ein Wunschbild des von der Tradition Belasteten, der vor der Frage steht, ob er das Erbgut der Vergangenheit einerseits und die Eindrücke der lebenden Umwelt andererseits als adequat

310].

Insomma si impone a noi la missione, finora irrisolta, di indagare il significato dello stile della vita in movimento riguardo alle arti figurative. Solo se si ricostruisce secondo una sequenza stringente la struttura figurativa delle nostre serie di temi, potremo capire come nel Quattrocento fiorentino movimento e stile di quelle feste abbiano direttamente condizionato l'impronta della creazione artistica. La ricerca quindi deve liberarsi di ogni condizionamento, farsi spericolata, per osservare questa funzione delle feste come fenomeno europeo, arrivando a spingersi fino all'Olanda. Le rappresentazioni di una polarità spirituale che sopravvive, nel ciclico avvicinarsi di sofferenza e di passione, a ogni tentativo di civilizzazione, ha fornito a chi esercita un'osservazione attenta, anche solo dal punto di vista euristico, un punto fermo centrale, nel groviglio del complessivo contesto storico.

Spitteler ha detto una volta che il bambino è "un'invenzione dell'adulto". Così "l'uomo primitivo" è certamente un'invenzione della cultura. Rappresenta cioè l'immagine ideale di colui che sente il peso della tradizione, ed è incerto sulla possibilità di interiorizzare in modo adeguato da una parte il patrimonio del passato, e dall'altra

einverseelen kann. Wie diese Wunschbilder, im Bezug auf das Selbstbewusstsein positiv oder negativ gerichtet, auswählend bei dem Versuch der künstlerischen Gestaltung wirken, kann man eben nur da festzustellen hoffen, wo beides, Erbgut und Eindruckswelt, sich in ihren Bestandteilen phänomenologisch in Werke eines Künstlers aufzeigen lassen.

Einem derartigen Versuche, die Funktion der durch das Gedächtnis erworbenen Eindrücke im künstlerischen Gestaltungsprozess zu ergründen und zu veranschaulichen, stellt sich ein Vorurteil selbst bei gebildeten Kunstfreunden entgegen. Die landläufige Doktrin von der Autonomie des Genius duldet, besonders bei Epochen, die als "naïv" oder als "Vorläufer" bewusster klassischer Zeiten angesehen werden, nur ungern Untersuchungen, die von "Einfluss" sprechen. Wenn nun heute Abend nicht allein Ghirlandajo und die römische Antike, sondern auch Ghirlandajo und die flandrische Kunst zusammen gesehen werden sollen, so hoffe ich, dass dies hier ausgestellte Material Ihnen die Überzeugung beibringen wird, dass keine schnüffelnde Pedanterie durch Nachweis von Abhängigkeiten glänzen will, sondern dass das was wie zersetzende Analyse aussieht, nicht anderes heisst, als die latente Einheitlichkeit des polaren Auseinandersetzungsprozesses psychologisch begreiflich machen wollen.

le impressioni del mondo vivo che lo circonda. Come queste immagini ideali, rivolte positivamente o negativamente verso la consapevolezza, agiscano in modo selettivo sul tentativo di creare una forma artistica, si può stabilire soltanto quando sia il patrimonio del passato sia il mondo delle impressioni si lascino entrambi riconoscere fenomenologicamente, nei loro elementi costitutivi, nelle opere degli artisti.

Un simile tentativo di indagare e di rappresentare nel processo creativo dell'arte la funzione delle impressioni così come sono filtrate dalla memoria, si contrappone a un pregiudizio che si trova anche fra gli appassionati d'arte. Il luogo comune dell'autonomia del genio accetta di malavoglia ricerche che si occupino delle "influenze", soprattutto per epoche ritenute naive, o 'precursori' di fasi consapevolmente 'classiche'. Se questa sera vedrete non solo Ghirlandaio e l'antichità romana, ma insieme anche Ghirlandaio e l'arte fiamminga, io spero che il materiale esposto qui non vi sembrerà un'ossessiva pedanteria, smaniosa di brillare esibendo trame di rapporti: questa che può apparire come una analisi destrutturante, in realtà ha lo scopo di restituire il concetto, dal punto di vista psicologico, della latente coerenza di un processo di confronto tra gli opposti poli.

Der kunstwerkliche Virtuosität, wie sie in der Werkstatt Dom. Ghirlandajos, den ein Zeitgenosse nicht umsonst "uomo speditivo" nennt, nicht Wände genug fand, um sie mit dem bunten Schein des zeitgenössischen Lebens zu bedecken, entsprach keine leidenschaftlich ergriffenen Urkraft. Der souveräne Augenschonende bleibt schnellspiegelnder Zuschauer der ganzen Fülle ruhigen und bewegten Lebens, ohne aber selbst den Pendelgang zwischen Ruhe und Bewegung etwa als tragischen Grunderlebnis zu empfinden.

Im instinktiven Bewusstsein dieser seelischen Schwingungsenge lässt er als erweiternde Grenzwerte an dem einen Pol die gebärdensprachlich steigende Antike, an dem anderen die Ruhe des nordischen Andachtsbildes mitstilbildend eintreten. So darf der nordische Seelenspiegel das Gebet seiner florentinischen Kaufherren zu hirtenthümlicher Andacht erklären, wie im Gegensinne die pathetische Antike ihrem Leben und Sterben den heroischen Charakter gibt.

Diese Zergliederung der Werkstattphantasie in Bezug auf ihren nicht-autonomen Bestandteile hat einen über das Individuell-Charakterologische weit hinausgehenden methodologischen Zweck. Durch eine Kombination von bildhaftem Element mit Erzeugnissen der Sprache in Prosa oder Dichtung lässt sich, weil wir so die Einverseelung ge-

Al virtuosismo artistico della bottega di Domenico Ghirlandaio, che un contemporaneo definiva non a torto "uomo speditivo" [sic!] per il fatto che non gli bastavano mai pareti da riempire con il variopinto splendore della vita dei suoi tempi, non corrispondeva alcuna forza originaria colta in modo passionale. Quell'uomo dallo sguardo sovrano rimane un osservatore rapido e prensile nel rispecchiare la pienezza della vita in stato di quiete o in movimento, ma senza percepire l'oscillazione tra la quiete e il movimento come esperienza tragica.

Nell'istintiva consapevolezza di queste oscillazioni psichiche, l'artista introduce come elementi costitutivi dello stile da un lato l'antichità, che intensifica il linguaggio dei gesti, e dall'altro la quiete propria dell'immagine votiva nordica. In questo modo il riflesso spirituale nordico riesce a trasfigurare la preghiera dei suoi mercanti fiorentini in una quiete da adorazione dei pastori, mentre all'opposto il pathos dell'antichità conferisce alla loro vita e alla loro morte un carattere eroico.

Scomporre la fantasia dell'officina artistica in questi due elementi non autonomi, ha uno scopo metodologico che va molto al di là dell'aspetto individuale o caratteriale dell'artista. Attraverso una combinazione dell'elemento figurativo con gli esiti del linguaggio, in poesia o in prosa, proprio perché così è possibile osservare in statu nascendi l'interiorizzazione

stalteteten Fremdgutes gleichsam in statu nascendi zu beobachten Gelegenheit haben, Maßstab und Gesichtspunkt für jeden Prozess gewinnen, für den die Kunstgeschichte das Schlagwort manieristische oder barocke Entartung zu verwenden pflegt. Denn das Wesen dieses Vorganges [be]zeichnet im Grunde nichts anderes als eine Erbgutverwaltung, deren Sinn für Eigenprägung bedroht ist.

Tafel 1 zeigt die zweifache griechische und römische Wurzel in der Gestaltung des innerlich und äusserlich bewegten Lebens, wie es im Nachklang dieser Vorprägungen im Italien der Renaissance seine Restitution erfährt. Notgedrungen kann dies nur in summarischer Antithese – durch Verfolgen von Einzelmotiven veranschaulicht werden. Wir werden einerseits die in kultureller Ekstase ergriffene Frau, wie sie in der griechischen Maenade ihre höchstgespannte Formulierung fand, betrachten und andererseits den im realen politischen Kampfe sieghaften römischen Imperator, wie er mit seinem Gefolge Jahrhunderte überdauernd, bis in die Gegenwart hineinragt als mächtig auffordendes Symbol weltlichen Herscherwillens, in ihrem [direkten] Nachleben in der italienischen Kunst aufsuchen und nachweisen.

Ehe wir nun diese Art der Untersuchung auf die Werkstatt Ghirlandajos begrenzen, wollen wir vorher an die Werke zweier Plastiker, Do-

di acquisizioni provenienti dall'esterno, si guadagna la misura e il punto di vista particolari per ogni processo per cui la storia dell'arte di solito ricorre alla consueta espressione "degenerazione manieristica o barocca". Infatti l'essenza di un processo come questo in fondo altro non è che l'amministrazione di un patrimonio, la cui moneta sia minacciata di andare fuori corso.

Il primo pannello [cfr. tavola 1] mostra la duplice radice greca [cfr. tavola 2] e romana [cfr. tavole 4-7] della rappresentazione della vita in movimento, sia interiore che esteriore, e il modo in cui nell'Italia del Rinascimento si sperimenta la sua restituzione. Inevitabilmente questa restituzione può essere compresa solo in una antitesi sommaria – seguendo lo sviluppo di singoli motivi. Vedremo così da una parte come la donna rapita dall'estasi culturale trova la sua rappresentazione più febbrile nella Menade greca. Dall'altra, come l'imperatore romano, vittorioso nella sua realissima battaglia politica, ha cercato ed è riuscito a perdurare per secoli con il suo séguito, fino al presente, come simbolo potente di una volontà tutta mondana di supremazia, nella diretta sopravvivenza nell'arte italiana.

Prima di delimitare questa ricerca all'arte del Ghirlandaio, voglio cercare di chiarire come nell'opera di due scultori, Donatello e Ago-

natello und Agostino di Duccio, uns klarzumachen versuchen, wie der stilbildende Eintritt solcher Pathosformel tatsächlich aussieht. Auf den römischen Sarkophagen haben die tragischen Gestalten der griechischen Sage in der Maske des wilden Heeres den Bestattungsdienst bei der untergehenden Heidenwelt übernommen, während auf dem Triumphbogen die römischen Legionäre im militärischen Siegerschritt den (im Mittelalter) unkriegerischen Nachfahren von welterschafflichen Allüren erzählten.

Wer von der Via Appia aus Rom betrat, sah den erschütterten Gegensatz heidnischer und christlicher Kultur im drohenden Symbol paganer Mauerwerke vor sich. Die Stadt des Lorbeers und der Palmenzweige ragte auf im Konstantinsbogen und im Kolosseum. Superbia und Pietas forderten Entscheidung am Lebenswege. Wie das christliche Mittelalter dieser Entwederoder ein drittes wirksam eintgegensetzen wusste, nämlich Umdeutung des inneren Sinnes solcher Monumente der triumphalen Superbia, beweist uns z.B. die Legende von der Gerechtigkeit des Kaisers Trajan. Nachdem ihm, dem Ungetauften, die Fürbitte des Papstes Gregor den Weg ins Purgatoria eröffnet, offenbart sich die Umwandlung seines rücksichtslos dahin sturmenden imperatorischen Temperaments in der Legende von seiner Gerechtigkeit, die selbst Dante zu ergreifender Nacherzählung zwingt. Er schildert den Vorgang als Inhalt eines Mar-

stino di Duccio, l'irruzione che fonda uno stile si manifesti effettivamente attraverso una formula di pathos [cfr. tavola 25]. Sui sarcofagi romani, le figure tragiche del mito greco celebrano anche, attraverso una torma selvaggia di maschere, il servizio funebre per la morte del mondo pagano, mentre sugli archi di trionfo i legionari romani, con il loro passo vittorioso di marcia, (nel Medioevo) raccontano ai posteri inermi le loro smanie di dominio universale [cfr. tavole 4-8].

Chi si incamminava verso Roma sulla via Appia, avvertiva il contrasto sconvolgente tra la cultura dei gentili e quella cristiana, nel minaccioso simbolo di opere architettoniche pagane. La città dell'alloro e della palma si stagliava sull'arco di Costantino e sul Colosseo. Superbia e Pietas esigevano che si prendessero decisioni nel corso della vita. Il Medioevo cristiano seppe opporre a questo dilemma una terza, sapiente soluzione, e cioè la re-interpretazione del significato interiore di questi monumenti al trionfo della Superbia: lo dimostra, per esempio, la leggenda della giustizia dell'imperatore Traiano [cfr. tavola 52]. Dopo che papa Gregorio aveva intercesso per questo imperatore, che non era battezzato aprendogli la strada per il Purgatorio, avvenne la trasformazione dello spietato carattere di Traiano, nella leggenda della sua giustizia, che portò lo stesso Dante a ricordarlo in modo coinvolgente. Dante descrive quell'episodio come il soggetto di un bassorilievo [cfr.

morreliefs.

Was ist natürlicher, als dass die Historiker sich darnach umsahen, ob nicht ein wirkliches antikes Relief Anlass zu solcher Interpretation hätte geben können? Der Umkreis der triumphalen Plastik ergibt sich beinahe von selbst; so hat Giacomo Boni in einem illustrierten Aufsatz der "Nuova Antologia" den glücklichen Gedanken gehabt, Trajan, wie er z.B. auf einem Relief des Konstantin-Bogens vor der liegenden Dacia steht, als Archetypus des hilfreichen milden Imperators anzusprechen.

Botticellis Dante-Illustration lässt einen anderen Gedanken aufkommen. Eine Reiter-schar stürmt daher, deren Führer stocken muss, weil er das Weib, das sich ihm entgegenwirft, nicht überreiten will. Mir scheint, ein Relief des dahinsprengenden Kaisers, die toten Feinde unter den Hufen seines Pferdes, wie sie etwa in Einzelsymbole auf der Medaille von Valens ihren barbarischen Ausdruck fand, war das Engramm, das zur ethischen Umstilisierung herausforderte. Wir stehen hier vor der energetischen Inversion in der Ausdeutung antiker Pathosformeln, wie wir sie weiterhin in den Nachwirkungen des Konstantinbogens, und an anderen Beispielen, sehen werden.

Vom Pathos der geistigen Erbgutverwaltung soll die Bilderreihe erzählen, die vor Ihnen ausgebreitet steht. Der römische Triumphbogen in seiner Zeiten, Völker

Purgatorio, X, vv. 70-96].

Non è normale che gli storici dimostrino che proprio quel bassorilievo antico poteva aver dato luogo a quell' interpretazione? L'ambito della scultura trionfale si presta a una ricerca di questo genere. Così Giacomo Boni, in un articolo illustrato apparso sulla "Nuova Antologia" ebbe la felice intuizione di riconoscere in Traiano, quale compare per esempio davanti alla donna Dacia stesa ai suoi piedi [cfr. tavola 7], l'archetipo dell' imperatore mite e caritatevole [v. Boni 1906].

Le illustrazioni di Botticelli per la Divina Commedia inducono ad altre considerazioni [cfr. tavola 38, fig. 16 e tavola 52, figura 25]. Una schiera di cavalieri si precipita, col suo comandante che però deve arrestarsi, se non vuole travolgere una donna che si butta davanti a lui. Mi sembra che un rilievo con l'imperatore che cavalcando impetuosamente travolge i nemici morti, che trova già una sua barbara espressione nella medaglia di Valente, sia un engramma, che sfida la stilizzazione che investe il piano etico. Siamo di fronte qui a una inversione energetica del significato di antiche formule di pathos: ritroveremo altri effetti di questo tipo nell'Arco di Costantino, ma vediamo prima altri esempi.

La serie di immagini che trovate disposte intorno a voi ha il compito di raccontare il pathos di quella eredità spirituale. Qui si erge l'arco trionfale romano ai suoi tempi nella sua mera-

und Menschen überschattenden gloriosen Magnificentia steigt auf.

Von der vorprägenden Gewalt antiker Ausdruckswerte in ihrer zweifachen, griechischen und römischen Schichtung künden zunächst Donatello und Agostino di Duccio.

In der Grabkapelle des Francesco Sassetti findet das wilde Heer, das in entfesselter Leidenschaft um Francesco Sassetti wie um Meleager klagt, nordische Bundesgenosse im Seelendienst. Während Ghirlandajo (oder einer der Brüder Domenicos?) flandrisch-physiognomisch die Legende des hl. Franziscus, des avvocato speciale beim jüngsten Gericht, erzählt, trägt Francesco Sassetti selbst auf dem Tafelgebilde seine Hirtenfrömmigkeit im Stile des Hugo van der Goes vor.

Ein Intermezzo, das man als Kampf um den Kopfputz bezeichnen könnte, wird illustriert durch den Sieg der antiken Medusenflügel über den flandrisch-französischen Spitzhut, den Hennin mit der wallenden Guimpe. Die Reaktion gegen die lastende Modetracht in der Darstellung der Antike bringt endlich die schaumgeborenen Venus, Herrin und Geschöpf der befreiten Natur, in das Florenz Ficinos. Die Schicksaldämonin Venus, der Planet, erfährt die Metempsychose zu kosmischen Eros.

Von zwei Seiten her kan man in der Cappella Tornabuoni Versuche beobachten, die Dämonie des bewegten

vigliosa magnificenza che si staglia su epoche, popoli, uomini [cfr. tavola 7].

Più oltre, Donatello e Duccio annunciano nella loro doppia stratificazione greca e latina, la violenza pre-coniatrice di quegli antichi elementi espressivi [cfr. tavola 25].

Nella cappella funeraria di Francesco Sassetti [cfr. tavola 43] la forma selvaggia di personaggi che si dispera per la perdita di Francesco Sassetti come per Meleagro [cfr. tavola 44], trova alleati nordici per il servizio funebre. Mentre Ghirlandaio (o uno dei fratelli di Domenico?) narra fisiognomicamente, à la fiamminga la leggenda di san Francesco, "avvocato speciale" nel Giudizio Universale, Francesco Sassetti stesso recita la sua pietà in vesti di pastore, in stile Hugo van der Goes [cfr. tavola 43].

Un intermezzo, che si potrebbe definire come "lotta per l'acconciatura", è illustrato dalla vittoria delle ali dell'antica Medusa sul copricapo appuntito fiammingo-francese, l'hennin con la sua guince svolazzante [cfr. tavola 38]. La reazione contro la pesantezza nella moda degli abiti porta alla fine, nella rappresentazione dell'antico, alla Venere nata dalla schiuma, signora e creatrice della Natura, liberata nella Firenze di Marsilio Ficino [cfr. tavola 39]. Demone del destino, Venere, come pianeta, sperimenta così la metempsychosi, trasformandosi in Eros cosmico.

Nella cappella Tornabuoni si può osservare il tentativo, svolto in due diversi modi, di esorcizzare il demo-

Lebens zu entgiften. Auf der einen Seite stehen die Kindermärchen der Lucrezia Tornabuoni, die den laufenden, schreitenden, bringenden Menschenfiguren trotz ihrer tragischen Provinienz das Finstere zu nehmen verstehen; wie auf der Seite des bildenden Künstlers die Victoria des römischen Triumphbogens es sich gefallen lassen muss, als Sponderin alla casalinga nützlich in das Alltagsleben von Florenz einzutreten. Das zornige Wort Savonarolas scheucht diesen Versuch familiärer Behandlung der Dämonen zurück. Das Haupt des Lorenzo Tornabuoni fällt: das kopfjagende wilde Heer des Salomé und der römischen Legionäre prägt sich mit so unheimlicher Uebermacht in das Gedächtnis des europäischen Künstlertums ein, dass selbst Raffaels Schule den Sieg Konstantins über Maxentius im Schwulste des Konstantinsbogens vortragen muss, obgleich ein Piero della Francesca den Weg zum neuen Monumentalstile der Verkörperung seelischer Herrschergewalt bereits gefunden hatte.

Ein Blick auf Dürer, Rembrandt und Rubens sollte nur dazu dienen, im nördlichen Auffangsspiegel zu zeigen, wie im Grunde dieselbe Krisis, die bei Ghirlandajo durchsichtig wurde, die Jahrhunderte nicht nur überdauernd, sondern geradezu die europäischen Künstlerpersönlichkeiten in ihrem Schaffen entscheidend und typisch gegeneinander charakterisiert.

niaco della vita in movimento. Da una parte ci sono le favole di Lucrezia Tornabuoni [cfr. tavola 46], che sanno cancellare il lato oscuro delle figure umane che corrono, incedono, portano cose, nonostante sia tragica la loro provenienza. D'altro canto, dal punto di vista dell'artista, è necessario che la figura della Vittoria dell'arco trionfale romano sia reintrodotta come addetta alla dispensa 'alla casalinga' [tavola 46, fig.1], figura utile nella vita quotidiana di Firenze. Le parole rabbiose di Savonarola scacciano via questo tentativo di trattare il demoniaco in modo familiare. La testa di Lorenzo Tornabuoni cade: la torma selvaggia delle Salomé cacciatrici di teste [cfr. tavola 47] e quella dei legionari romani si imprime così nella memoria artistica europea con una tale violenza perturbante che la stessa scuola di Raffaello deve presentare la vittoria di Costantino su Massenzio nella ridondanza dell'arco di Costantino, anche se Piero della Francesca aveva già trovato la strada del suo stile monumentale per personificare il potere spirituale del vincitore [cfr. tavola 30].

Uno sguardo a Dürer [cfr. tavole 57-59], Rembrandt e Rubens [cfr. tavole 70-75] vuole soltanto mostrare nello specchio concavo dell'arte nordica come la stessa crisi intravista in Ghirlandaio sarebbe durata per secoli, e addirittura avrebbe caratterizzato in modo decisivo e determinante ogni personalità artistica nelle sue creazioni.

Von der Unzulänglichkeiten dieser Versuchsreihe kann niemand tiefer durchdrungen sein, als ich selbst. Auch meine Polaritätspsychologie ist gewiss nur ein Notbehelf. Lassen Sie es uns mit Carlyle halten, und die Pflicht des berufsmässigen Erinnerer einfach da tun, wo sie am nächsten liegt: die Urkunden im Seelenarchiv aufmerksam lesen. Cesare Guastis Worte kann jeder europäische Geschichtsforscher als testamentarisch für ihn hinterlassenen Definition seines Berufes ansehen: "Viva parola di uomini che da quattro e più secoli dormono nei sepolcri, ma che può destare e utilmente interrogare l'affetto" [Ser Lapo Mazzei, S. III]. heisst, als die latente Einheitlichkeit des polaren Auseinandersetzungsprozesses psychologisch begreiflich machen wollen.

Nessuno più me può essere più profondamente consapevole della inadeguatezza di questa serie provvisoria di immagini. E anche la mia psicologia della polarità è certo solo un espediente. Ma permettetemi di seguire Carlyle, e di collocare nel posto più appropriato questo promemoria per il nostro lavoro: occorre leggere con attenzione i documenti dell'archivio dell'anima. Ogni storico europeo può considerare come un bene ereditario, lasciato in testamento apposta per lui, la definizione che Cesare Guasti ha dato della propria professione: "Viva parola di uomini che da quattro e più secoli dormono nei sepolcri, ma che può destare e utilmente interrogare l'affetto" (Guasti 1880, p. III).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Antonelli 2011

R. Antonelli, Auerbach, *Curtius e la modernità, ricordando Warburg*, in *Ernst Robert Curtius e l'identità culturale dell'Europa*, Atti del XXXVII Convegno Interuniversitario (Bressanone / Innsbruck, 13-16 luglio 2009), Esedra Editrice, Padova 2001, 57-57.

Auerbach [1938] 1963

E. Auerbach, *Figura*, in Id., *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano 1963.

Auerbach [1946] 1956

E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 1956.

Bologna 2004

C. Bologna, *Per una filologia degli scarti, dei dislivelli, delle fratture*, in *Testi e tradizioni. Le prospettive delle filologie*, a c. di P. Manichedda, Cagliari 2004, 49-79.

Boni 1906

Giacomo Boni, *Leggende dalla nuova antologia*, Roma 1906.

Burkhardt [1870] 2006

J. Burkhardt, *La cultura del Rinascimento in Italia*, a c. di M. Ghelardi, Einaudi, Torino 2006.

Centanni 2004

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

Curtius 1928-1929

E. R. Curtius, *Römische Tagebuch*, inedito; il manoscritto si conserva al Fondo Curtius della Universitäts- und Landesbibliothek di Bonn (=NL Curtius, E. R. 1-17 u. 22-26).

De Laude 1992

S. De Laude, "Kosmopolis der Wissenschaft": E.R. Curtius e A. Warburg, in "Strumenti critici", n.s. VII (1992), 291-307, ora in Ead., *Continuità e variazione. Studi su Ernst Robert Curtius e Aby Warburg*, Imprint Libri, Napoli 2005, 17-49.

De Laude 2004

S. De Laude, *Ancora su Ernst Robert Curtius e Aby Warburg (con l'idea di una nuova ricerca sul teatro)*, in "Moderna", VI, 2, 2004, pp. 129-49, e ora in Ead., *Continuità e variazione. Studi su Ernst Robert Curtius e Aby Warburg*, Imprint Libri, Napoli 2005, 89-133.

De Laude 2010

S. De Laude, *Auerbach, Spitzer, gli «appelli al lettore» nella Commedia*, in *Letteratura e filologia tra Svizzera e Italia. Studi in onore di Guglielmo Gorni*, a c. di M. A. Terzoli, A. Asor Rosa e G. Inglese, 3 voll., vol. I, *Dante: la Commedia e altro*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2010, 327-347.

De Laude 2012

S. De Laude, «Maestri in tournée». *Aby Warburg ed Ernst Robert Curtius a Roma, il 19 gennaio 1929*, in «Conosco un ottimo storico dell'arte...». Per Enrico Castelnuovo. Scritti di allievi e amici pisani, a c. di M.M. Donato e M. Ferretti, Edizioni della Normale, Pisa 2012, 445-452.

Efal 2013

A. Efal, *Le "regard philologique" de Warburg in Images Re-vues*, numero speciale fuori serie 4, 2013 Survivance d'Aby Warburg.

Ghelardi 2011

A. Warburg, *Miroirs de faille. À Rome avec Giordano Bruno et Édouard Manet, 1928-29*, textes établis par M. Ghelardi. L'Écarquillé-INHA, Paris 1911.

Ghelardi 2012

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

Ginzburg 1988

C. Ginzburg, *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Feltrinelli, Milano 1998.

Ginzburg 2007

C. Ginzburg, *Auerbach und Dante. Ein Verlaufsbahn*, in *Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen*, hg. von K. Barck und M. Treml, Akademie Verlag, Berlin 2007, pp. 33-45. [Una diversa redazione del saggio, in italiano, è stata presentata alla Scuola Normale di Pisa il 16 marzo 2007, nel corso della giornata di studi *Mimesis di Auerbach: per un bilancio critico 60 anni dopo*].

Guasti 1880

Lapo Mazzei, *Lettere di un notaro a un mercante del secolo XIV*, a c. di C. Guasti, Le Monnier, Firenze 1880

Pasquali [1930] 2004, 2014

Pinotti 2013

A. Pinotti, *Archéologie des images et logique rétrospective*, in *Images Re-vues* [Online], hors-série 4 | 2013, document 16, Online since 30 janvier 2013, connection on 29 septembre 2014.

Treml 2007

M. Treml, *Auerbachs Imaginäre jüdische Orte*, in *Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen*, hg. von M. Treml und K. Barck, Akademie Verlag, Berlin 2007, 246-51.

Warburg [1905] 2004

A. Warburg, *Delle imprese amorose nelle più antiche incisioni su rame fiorentine*, in *A. Warburg, Opere I, La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, a c. di M. Ghelardi, Aragno, Torino 2004, 365-85.

Warburg, Bing [1928-1929] 2005

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

Warburg [1929] 2007

A. Warburg, *L'Antico romano nella bottega di Ghirlandaio*, in *Id., Opere, II. La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, a c. di M. Ghelardi, Aragno, Torino 2007, 829-39.

Warburg [1929] 20072

A. Warburg, *Il Déjeuner sur l'herbe di Manet. La funzione di modello delle divinità pagane elementari in rapporto alla evoluzione del moderno sentimento della natura*, in *Id., Opere, II. La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, a c. di M. Ghelardi, Aragno, Torino 2007, 782-94.

Warburg [1929] 20073

A. Warburg, *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*. Introduzione, in *Id., Opere, II. La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, a c. di M. Ghelardi, Aragno, Torino 2007, 816-28.

Warburg [1932] 2012

A. Warburg, *Gesammelte Schriften. Bilderreiben und Ausstellungen, II. 2*, hg. von U. Fleckner und I. Woldt, Oldenbourg, Berlin 2012.

AA. VV. *La ninfa di Manet: deduzioni formali e ispirazione tematica*, in "La Rivista di Engramma" n. 36 (ottobre 2004).

ENGLISH ABSTRACT

Aby Warburg's lecture at the Hertziana library on January 19th 1929 is the first official presentation of Mnemosyne Atlas. Always quoted – actually not very well known, it represents a basic step in the history of Warburg's reception and in Nineteenth century reflection on "what we talk about when we talk about memory". This article presents the text Warburg prepared for the lecture and some hints on the possible researches starting from the lecture.