

la rivista di **en**gramma
marzo **2023**

200

Festa!

|

La Rivista di Engramma
200

La Rivista di
Engramma

200

marzo 2023

Festa!

a cura di Anna Ghiraldini, Chiara Velicogna
e Christian Toson

I

direttore

monica centanni

redazione

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

comitato scientifico

janie 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

200 marzo 2023

www.engramma.it

sede legale

Engramma

Castello 6634 | 30122 Venezia

edizioni@engramma.it

redazione

Centro studi classicA luav

San Polo 2468 | 30125 Venezia

+39 041 257 14 61

©2023

edizioni**engramma**

ISBN carta 979-12-55650-14-0

ISBN digitale 979-12-55650-15-7

ISSN 2974-5535

finito di stampare giugno 2023

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=200> 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

- 9 *Festa!*
a cura di Anna Ghiraldini, Christian Toson, Chiara Velicogna
- 15 *ἀλαλάζοντας (Mc. 5.38), un grido di festa?*
Damiano Acciarino
- 23 *F.I.E.S.T.A.*
Giuseppe Allegri
- 31 *I festeggiamenti nel periodo medio-bizantino*
Danae Antonakou
- 39 *Festa*
Gaia Aprea
- 41 *Cum festinatione*
Barbara Baert
- 53 *AES+F, The Feast of Trimalchio (2009-2010)*
Giuseppe Barbieri, Silvia Burini
- 63 *Serio ludere*
Maddalena Bassani
- 67 *Il Mediterraneo tra III e IV secolo d.C. e la danza delle culture incrociate*
Anna Beltrametti
- 77 *Lutto sfrenato*
Guglielmo Bilancioni
- 95 *Quando fare festa è politico: βωμολοχία, ebbrezza e vita inimitabile in Marco Antonio*
Barbara Biscotti
- 103 *Aubade, contro il Sole guastafeste*
versione e nota di Elisa Bizzotto
- 107 *Sandy Show, ovvero: Quando gli architetti erano scalzi*
Renato Bocchi

- 115 *Festa di confine!*
Giampiero Borgia
- 117 *Banchetti Reali in Scenari Virtuali*
Federico Boschetti
- 121 *Dove andiamo a ballare questa sera?*
Maria Stella Bottai
- 125 *The Party. Microstoria ed eterogenesi di un classico della house music*
Guglielmo Bottin
- 151 *Divagazioni foscoliane*
Lorenzo Braccesi
- 155 *I luoghi delle feste, dall'architettura alla città*
Michele Caja
- 159 *La festa di Kronos*
Alberto Camerotto
- 167 *New York 1929, New Year's Eve*
Alessandro Canevari
- 177 *San Giovanni Battista, l'eroe solare signore delle acque*
Franco Cardini
- 183 *Una festa finita male*
Alberto Giorgio Cassani
- 197 *La festa delle Antesterie, gli Uccelli di Aristofane e il satiro con lo sgabello*
Concetta Cataldo
- 213 *Notte di Hermes*
Monica Centanni
- 223 *La millenaria Festa dei Gigli di Nola*
Mario Cesarano
- 237 *Virgilio bugiardo a fin di bene nell'Inferno dantesco*
Gioachino Chiarini
- 239 *La Festa attraverso le forme intermedie della danza fra la vita e l'arte*
Claudia Cieri Via
- 251 *Que la fête commence*
Victoria Cirlot
- 253 *Que la fête commence*
Victoria Cirlot
- 255 *Lasciare la festa*
Giorgiomaria Cornelio

- 259 *Musica sotto l'albero*
Massimo Crispi
- 291 *Una fiesta en el País Vasco*
Kosme de Barañano
- 305 *Quando l'artista si fa la festa da solo*
Silvia De Laude
- 319 *Una festa logica o la logica della festa*
Federico Della Puppa
- 325 *La festa inaugurale del traforo del San Gottardo*
Fernanda De Maio
- 333 *Analogie. A partire da Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte di Georges Seurat*
Gabriella De Marco
- 349 *La festa come teatro di guerra*
Christian Di Domenico
- 353 *Le parole della festa e il silenzio dell'arte*
Massimo Donà
- 369 *"Sfiorare pericolosamente il diverso"*
Alessandro Fambrini
- 375 *Masca eris et ridebis semper*
Ernesto L. Francalanci
- 387 *Zeigen und Erzählen*
Dorothee Gelhard
- 397 *Ai margini della festa*
Anna Ghiraldini
- 405 *"Mixed up in this amazing fecundity"*
Laura Giovannelli
- 419 *Ἐλαφος. Intorno alle focacce rituali connesse alle feste in onore di Artemide e alla caccia al cervo*
Roberto Indovina
- 425 *Der Grundriss von Castel del Monte und der Silberne Schnitt**
Karl Kiem
- 441 *La pianta di Castel del Monte e la sezione argentea**
Karl Kiem, traduzione di Giacomo Calandra di Roccolino

Zeigen und Erzählen

Aby Warburg und Die Theaterkostüme für die Intermedien von 1589

Dorothee Gelhard

Die intensive Beschäftigung mit der Festkultur in Florenz führte Warburg im Anschluss an die Promotion zu den Florentiner Intermedien. 1895 publizierte er einen Aufsatz über *Die Theaterkostüme für die Intermedien*, die anlässlich der Hochzeit Ferdinando I. mit Christine von Lothringen, der Enkelin Catharinas de' Medici, angefertigt worden waren. Die Hochzeit des italienischen Geldadels mit der französischen Krone – Catharina war durch ihre Heirat mit Heinrich II. Königin von Frankreich geworden – hatte sowohl beim Papst in Rom als auch im Hause Habsburg in Wien für Stirnrünzeln gesorgt. Grund genug für den Bräutigam, den 2000 geladenen Gästen den Reichtum des Hauses Medici vorzuführen. Als Höhepunkt der Hochzeitsfeierlichkeiten wurde am 2. Mai 1589 im Uffizientheater in Florenz die Komödie *La pellegrina* (Die Pilgerin) des Dichters Girolamo Bargagli aufgeführt. Jeder Akt wurde mit insgesamt sechs musikalischen Intermedien (Zwischenspielen) unterbrochen, die von Cristofano Malvezzi, Antonio Archilei, Luca Marenzio, Gilio Caccini, Giovanni de' Bradi, Jacopo Peri und Emilio de Cavalieri komponiert worden waren. Diese Intermedien interpretiert die Musikgeschichte als Vorläufer der später sich entwickelnden Oper. Inhaltlich stellten die Intermedien zu *La pellegrina* die Macht der Musik und ihren Einfluss auf den Menschen dar. Warburg war auf die Abbildungen zu den Zwischenspielen gestoßen und erkannte in ihnen eine weitere Variante davon, wie in der Renaissance, das Gefühlsleben im Kunstwerk dargestellt wurde. Das Spannungsverhältnis zwischen dem Zeig- und Erzählbaren, das Warburg in der Dissertation zum ersten Mal gestreift hatte, wurde auch für die Intermedien grundlegend, so dass es schließlich zu der neuen Ausdrucksform des sprechenden Singens im Rezitativ kam.

Für seine Analyse stützte sich Warburg sowohl auf die textlichen Beschreibungen der Zwischenspiele (Eine detaillierte Beschreibung ist bei de' Rossi, *Descrizione*. Siehe auch die von Gadenstedts, *Reisebeschreibungen*) als auch auf die über 260 Kupferstiche von Bernardo Buontalenti: Seine Skizzen für die Kostüme, die Bühnenbilder und die szenischen Darstellungen. Außerdem konsultierte er das Rechnungsbuch für die Aufführungen. Allein im 6. Intermedio gab es 90 Kostüme und 82 Bühnenbewegungen, wobei eine komplizierte Bühnenmaschinerie die Szenenwechsel erleichterte. Über 800 Personen waren an den Vorbereitungen, die ein halbes Jahr dauerten, beteiligt gewesen. Die Florentiner Intermedien von 1589 waren so etwas wie ein frühbarockes Gesamtkunstwerk aus Dichtung, Musik, Theaterspiel und Maschinentzauber einzig mit dem Ziel, das Lob des Herrschers zu verkünden. Das allegorische Programm, die wunderbare Kraft der Musik, stand dabei gleichnishaft für das Selbstverständnis des Medici Fürsten:



1 | Bernardo Buontalenti, *Necessità* (Notwendigkeit), 1589, Firenze, Biblioteca Nazionale.

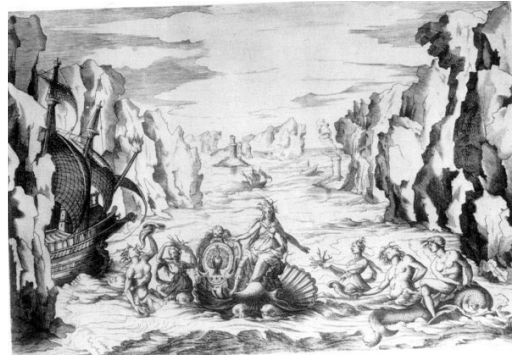
2 | Bernardo Buontalenti, *L'armonia dorica*, (dorische Harmonie), 1589, Firenze, Biblioteca Nazionale.

Seinen Untertanen und seinen Gästen präsentierte sich Ferdinando de' Medici als Förderer der Künste, als Garant einer neuen, besseren Friedens Ordnung [sic.]

[...] Neben den Theaterraufführungen gab es anlässlich der Hochzeit noch Festbankette, Triumphzüge, Turniere und eine nachgestellte Seeschlacht im Hof des Pitti-Palastes (Lemprid 1986).

Warburg war aufgefallen, dass die Intermedien immer prachtvoller ausgestattet wurden. Die Zwischenspiele, die 1539 zur Hochzeit von Cosimo I. de' Medici mit Eleonora von Toledo inszeniert worden waren, waren erheblich schlichter gehalten. Auch die Intermedien für die Hochzeit von Francesco I. de' Medici mit Johanna von Österreich von 1565 waren lange nicht so aufwendig wie die von 1589. Die Intermedien wurden demnach – besonders in Florenz – genutzt, um die Bedeutung und Macht der jeweiligen Herrscher herauszustellen, indem diese allegorisch als Nachkommen der antiken Helden auftraten. Die in Florenz herrschenden Fürsten schufen sich nicht nur Erinnerungsstätten, indem sie Grabkapellen oder Paläste für ihre Familien ausmalen ließen – sie nutzten auch die scheinbar flüchtige Kunst des Theaters, der Musik und des Tanzes, um ihre Herrschaft zu demonstrieren.

In den sechs Zwischenspielen von *La pellegrina* wurden die politischen Hoffnungen, die mit der Hochzeit im Hause der Medici verbunden worden waren, mit "antikisierenden Pantominen



- 3 | Bernardo Buontalenti, *L'armonia delle Sfere* (*Harmonie der Sphären*), 1589, Firenze, Biblioteca Nazionale.
 4 | Bernardo Buontalenti, *Venere* (*Venus*), 1589, Firenze, Biblioteca Nazionale.

(mit gelegentlichen Madrigalen) über die Bedeutung der Musik" (Warburg [1895] 2010, 128) zum Ausdruck gebracht.

Sie zerfallen in zwei Gruppen: I, IV und VI sind platonisierende Allegorien über die Bedeutung der Musik im Kosmos [...] II, III und VI sind Darstellungen aus dem Leben der Götter und Menschen im mythischen Zeitalter, die die psychische Wirkung der Musik zeigen, also antike Beispiele für die "Musica humana" (Warburg [1895] 2010, 129).

Das Motiv im ersten Intermedio *L'armonia delle sfere* (*Harmonie der Sphären*) stammte aus Platons *Politeia*. Im Zehnten Buch spricht er allegorisch über die "Harmonie der Sphären" (Platon, *Politeia*, 617a ff.): Die Göttin der Notwendigkeit hält eine Spindel in ihrem Schoß, die bis auf die Erde reicht, zu ihren Füßen sitzen die drei Parzen, und die Musen umtanzen in kreisförmigen Bewegungen die Spindel. Im ersten Intermedio wird das von Platon beschriebene Bild wortgetreu visualisiert: Die dorische Harmonie (die Kirchentonaart im Mittelalter) steigt in einer Wolke vom Himmel herab. Die phrygischen, lydischen, mixolydischen, hypodorischen und die anderen antiken Harmonien sitzen um sie herum und lauschen der monodischen Arie der dorischen Harmonie. Danach ziehen die Harmonien sich zurück, und die Sirenen erscheinen und singen ein achtstimmiges Madrigal *Noi, che cantando* (Wir, die wir singen). Der Himmel öffnet sich erneut und nun erscheint die Göttin der Notwendigkeit mit der Weltenspindel, den Parzen und den sieben Planeten zusammen mit Astraea und zwölf Heroen, die die Tugenden repräsentieren. Himmel und Erde huldigen in dem Gesang *Coppia gentil* (Hohes Paar) dem fürstlichen Brautpaar.

Das zweite Intermedio erzählt von dem Wettgesang der Musen und Pieriden. Das dritte behandelt den Kampf Apolls mit dem Drachen Python (das dritte Intermedio von Rinuccini wurde später von ihm als Eröffnungsszene für seinen Operntext *Dafne* bearbeitet, der das als erste Opernlibretto darstellt) das vierte entführt in das Reich der Dämonen, das fünfte *Il canto d'Arione* (der Gesang Arions) berichtet von der Rettung des Dichtersängers Arion durch einen Delphin, wie es in Herodots *Historien* (Herodot, *Historien* I, 23-24) und in Plutarchs *Moralia*

(Plutarch, *Moralia*, 161e-162a) überliefert ist. Auch in diesem Intermedio wird dem Brautpaar gehuldigt: Venus singt *Io che l'onde raffreno* (Ich, die ich die Welle abkühle), ein Loblied auf die Brautleute. Im sechsten Zwischenspiel schließlich steigen Apoll und Bacchus mit dem Rhythmus und der Harmonie zur Erde herab. Auch die Handlung dieses letzten Intermedios basiert auf einem Text Platons. In den *Nomoi* (Die Gesetze) weist Platon auf die wichtige Funktion der Musik und des Tanzes für die seelische Erziehung der Jugend hin (Platon, *Nomoi* VII, 813b ff.). Platons Unterscheidung zwischen einer "maßvollen und schönen Bewegung" (Platon, *Nomoi* VII, 814e), wie sie in "Reigentänzen" (Platon, *Nomoi* VII, 815b) ausgeführt werde, einerseits und auf der anderen Seite ein "bakchischer Tanz" (Platon, *Nomoi* VII, 815 c), dessen Bewegungen an "Nymphen, Pane, Silenen und Satyrn" (Platon, *Nomoi* VII, 815 c) erinnere und daher zu vermeiden sei, wird auf der Bühne durch Apoll und Bacchus verkörpert. Sie treffen auf zwei Reihen von insgesamt zwanzig irdischen Paaren, die von goldenen Tropfen beregnet werden. Über ihnen sitzen auf fünf beweglichen Wolken die Musen, und darüber thronen die Götter in einem Halbkreis unter der Sonne. Die Götter freuen sich über Jupiters Geschenk der Harmonie und des Rhythmus an die Menschen. Das Intermedio mündet in ein Ballett, in dem sich Rhythmus (Tanz) und Harmonie (Musik) vereinen. Die Musik und Choreographie für das Ballett stammen von Emilio de Cavalieri. Drei- und fünfstimmige Abschnitte werden von den verschiedenen Ensembles vorgetragen.

Das allegorische Programm, die wundersame Kraft der Musik, stand dabei gleichnishaft für das Selbstverständnis des Medici Fürsten: Seinen Untertanen und seinen Gästen präsentierte sich Ferdinando de' Medici als Förderer der Künste, als Garant einer neuen, besseren Friedensordnung: Wie Apoll den schrecklichen pythischen Drachen besiegt hatte, so wird Ferdinando von nun an über das politische Chaos in Oberitalien siegen, und unter seiner Herrschaft wird Florenz nach Jahrzehnten des wirtschaftlichen Niedergangs ein neues "goldenes Zeitalter" erleben (Lempfrid 1986).

Warburg entdeckte nicht nur auf dem Kupferstich für das 5. Intermedio, dass Buontalenti bei der Darstellung der Venus offensichtlich von Botticellis Geburt der Venus beeinflusst gewesen war, sondern dass in den Zwischenspielen antike Gottheiten zusammen mit Planeten und den zugehörigen Tierkreiszeichen kombiniert wurden und dass sie dieselben als Sitzgelegenheiten oder als Fußschemel benutzen. Es sieht *per esempio* aus, als ob Venus auf dem Stier des Zodiacus reitet, und als ob der Adler des Zeus auf die Fische des Sternkreises herabstoßen will. Mit Hilfe solcher Symbolik sollte der Einfluss des Kosmos auf die Menschen verdeutlicht werden.

Warburg interessierte es vor allem, wie in den Intermedien die Vermittlung der Emotionen zu einer Funktionsaufteilung zwischen "Text" und "Bild" oder "Sagen" und "Zeigen" geführt hatte, so dass schließlich die neue Form des Rezitativs – des Sprechenden oder erzählenden Singens – entstehen konnte. Denn, bis es zur Herausbildung des Rezitativs in der Oper kam, hatten im Musiktheater "Wort" und "Bild" oder "Wort" und "Gefühl" zueinander in einem wechselvollen Verhältnis gestanden. Am Beispiel der Intermedien konnte Warburg zeigen, dass die allegorischen Beschreibungen der Antike, die 'textuell' überliefert worden waren, nunmehr



5 | Bernardo Buontalenti, *Apollo e Bacco* (*Apollo und Bacchus*), 1589, Firenze, Biblioteca Nazionale.

in 'Bilder' übertragen wurden, die die schriftlichen Ausschmückungen ganz wörtlich nahmen. So hatte die philosophische Textvorlage Platons, mit dem Gleichnis über die Harmonie des Kosmos, den himmlischen Wohlklang als personifizierte Musik *beschrieben*; doch nicht wie später in Cesare Ripas *Iconologia* als eine Frau mit bestimmten Attributen, sondern Platon hatte hervorgehoben, dass aus dem unendlichen harmonischen Zusammenklang des Kosmos notwendigerweise auch die Harmonie in der Natur entstehen müsse. Insofern drückten die Zwischenspiele auch unmissverständlich eine sehr konkrete politische Botschaft aus: Das politische Chaos – dargestellt im vierten Intermedio mit dem "Reich der Dämonen" und vielen Anspielungen an Dantes Inferno aus der *Divina Commedia* – endete mit der Verkündigung des Goldenen Zeitalters. Zur Musik von Cristofano Malvezzi's *Or che le due grand' alme* (Nun, da die zwei großen Seelen) wurde dem Publikum versichert, dass nach der Hochzeit der beiden "großen Seelen" alles Leid auf Erden ein Ende haben werde. Die Widerspiegelung und Gebundenheit der Phänomene im Makro- und Mikrokosmos wird Warburg in den folgenden Jahren immer wieder beschäftigen und bildete einen wichtigen Aspekt in seinen Arbeiten über den Einfluss der antiken Astrologie auf die Kunstgeschichte.

Das 'erzählte' Bild Platons über die Kraft der Musik übertrugen die Renaissancekünstler in hörbare Musik: die Monodie. Mit dem neuen solistischen Gesangsstil wurde die Oper vorbereitet, in dem die Singstimme von nur einem Instrument akkordisch begleitet wurde. Es ging Warburg in diesem Aufsatz weniger um die Entschlüsselung der mythologischen Darstellungen als vielmehr darum, herauszuarbeiten, dass das antike 'Erzählen' in der Renaissance durch ein gleichzeitiges 'Zeigen der Gefühle' ergänzt wurde. In den Intermedien waren "Wort" und "Gefühl", "Begriff" und "Sinnlichkeit" oder "Erzählen" und "Zeigen" so zusammengefallen, dass eine Mischform entstanden war: aus mythologischen Attributen in den Kostümen und Bühnenbildern und den Elementen der sentimental Pastoralichtung. Die dargestellten Emotionen, die, dem Anlass der Hochzeit gemäß, Allegorisierungen der Liebe waren, wurden durch Bewegungen im Tanz oder mit pantomimischen Einlagen verstärkt. Die stumme Zeichensprache und die Attribute der mythologischen Gestalten bei den Kostümen stellten somit den "Zuschauern die verehrungsvoll angestaunten Figuren des Altertums leibhaftig vor Augen". Die stumme Sprache der Attribute und des antiken Beiwerks in den Bildmedien mobilisierte somit neben den Gefühlen der Zuschauer auch die Erinnerung an die Antike. Erzählen und Zeigen waren im Intermedium zusammengefallen. Doch erst in der nun nachfolgend entstandenen neuen Ausdrucksform der Oper erlebte der Zuschauer, dass Emotionen gleichzeitig in Worten ausgedrückt und durch Musik vermittelt werden können (Warburg [1895] 2010, 148). Das dem Sprechen angenäherte Rezitativ übernahm von nun an die Erzählung der Handlung, so dass die Oper auf tänzerische Bewegung wieder verzichten konnte. Bis in das 19. Jahrhundert teilte sich in der Oper das "Erzählen" auf die Rezitative und das "Zeigen" auf die Arien oder den Chor auf. Erst mit Richard Wagner wurde in der Oper und mit Vaclav Nijinsky wurde im Tanz diese Differenz von Erzählen und Zeigen wieder aufgehoben.

Warburg hatte damit *en passant* auf sein zukünftiges Forschungsinteresse hingewiesen: Er wollte die Darstellungen der Wechselwirkung zwischen dem "äußeren Ausdruck" und dem "inneren Erleben" im Kontext einer *erinnerten Antike* weiter erforschen.

In dem Vortrag über *Dürer und die heidnische Antike* (1905) fand er für diese Pendelbewegung zwischen äußerem Ausdruck und innerem Erleben schließlich den Ausdruck Pathosformel, den er in den Bildern der Renaissance nunmehr verdichtet in einem Bild bzw. einer Gestalt wiederfand. Immer wieder war er in diesem Zusammenhang auf Darstellungen der laufenden Ninfa (Nymphe) (Warburg [1900] 2010, 200 ff.) gestoßen, wie z. B. auf dem Fresko Domenico Ghirlandaios

Die Geburt Johannes des Täufers. Eine fantastische Figur, nein ein Dienstmädchen, nein eine klassische Nymphe kommt, auf ihrem Kopfe eine Schüssel mit herrlichen Südfrüchten tragen[d], mit weit wehendem Schleier ins Zimmer hinein. [...] Diese lebendig leichte aber so höchst bewegte Weise zu gehen; diese energische Unaufhaltsamkeit, die Länge von Schritten [...] und so entdeckte ich denn, in vielem was ich in der Kunst geliebt hatte, etwas von meiner jetzigen Nymphe (Warburg [1900] 2010, 201 f.).



6 | Domenico Ghirlandaio, *Nascita di Giovanni Battista* (Geburt Johannes des Täufers), Fresko, 1486-1490, Firenze, Santa Maria Novella.

Auch auf Dürers Kupferstichen fand Warburg die Übersetzung der Emotionen mit Hilfe der Geschichten von antiken Helden. Den Kupferstich *Tod des Orpheus* interpretierte er daher als Visualisierung des inneren Erlebens der Eifersucht, die mittels der äußeren Darstellung der Erzählung über Orpheus' Tod durch das Zerreißen der Mänaden gezeigt wurde und offensichtlich von einem Ferrareser Künstler beeinflusst worden war.

Auch bei den *Intermedien* fiel Warburg die Darstellung der "Ninfa" (Nymphe), die die Venus begleitete, mit ihren Attributen des wehenden Schleiers, der flatternden Bänder und des aufgelösten Haars (Warburg [1895] 2010, 148) auf, womit die innere Erregtheit – nämlich der Liebenden im pastoralen Melodrama – gezeigt wurde. Dem Motiv der Ninfa blieb Warburg im Verlauf seiner weiteren Arbeiten treu. Noch in seinem letzten Werk, dem *Mnemosyne-Atlas*, verfolgte er ihre Spuren in der Kulturgeschichte. Die Polarität von Zeigen und Erzählen liegt auch dem *Mnemosyne-Atlas* zugrunde. Doch anders als Sigmund Freud, der seit der Veröffentlichung der *Traumdeutung* im Jahr 1900 in aller Munde war und den auch Warburg kannte, verstand Warburg inneres Erleben und äußere Ausdrucksgebärde nicht als ein unauflösbar aneinandergebundenes binomisches Paar. Warburg ging davon aus, dass sich im Verlauf der Kulturgeschichte das Erleben bei der Bildung der Erinnerungsbilder ändert, es aber eine Korrelation des "gezeigten Lebens" und "erzählter Kunst" sowie "erzähltem Leben und gezeigter



7 | Albrecht Dürer, *Tod des Orpheus*, Feder in Braun, 1494, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett.
8 | Ferrareser Meister, *Der Tod des Orpheus*, Kupferstich, 1470-90, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett.

Kunst" gebe. Das Offenlegen der Wechselwirkungen zwischen Leben und Kunst, die sich als verändernde Form innerhalb der Kulturgeschichte beschreiben lassen, wurde später einer der wesentlichen Grundbausteine für die von Warburg und Cassirer neuformulierte Kulturwissenschaft.

Quellen

de' Rossi, *Descrizione*

Bastiano de' Rossi, *Descrizione dell'apparato, e degl'intermedi: fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle nozze de' Serenissimi Don Ferdinando Medici, e Madonna Cristina di Loreno, gran duchi di Toscana*, Firenze 1589.

von Gadenstedts, *Reisebeschreibungen*

Barthold von Gadenstedts, *Bericht seiner Italienreise 12. September 1587 bis August 1589*, Manuskript, Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, Cod.-Guelf. 67.6.

Bibliographische Referenzen

Lempfrid 1986

W. Lempfrid, *Die Florentiner Intermedien von 1589* (SDR), Sendemanuskript für den Deutschlandfunk Köln, *Musikalische Akzente*, 15. April 1986.

Warburg [1895] 2010

A. Warburg, *Die Theaterkostüme für die Intermedien von 1589*, in *Werke in einem Band*, hrsg. von M. Treml, S. Weigel, P. Ladwig, Berlin 2010, 124-165.

Warburg [1900] 2010

A. Warburg, *Ninfa Fiorentina*, in *Werke in einem Band*, hrsg. von M. Treml, S. Weigel, P. Ladwig, Berlin 2010, 198-210.

English abstract

Warburg's intensive study of festive culture in Florence led him to the Florentine Intermedia. In 1895 he published an essay on *The theatrical costumes for the Intermedia*, composed for the wedding of Ferdinando I to Christine of Lorraine, the granddaughter of Catharina de' Medici. During the festivities, the comedy *La pellegrina* by Girolamo Bargagli was performed. Each act was interrupted by six musical intermedias. The history of music interpreted these intermedia as precursors of the later developed opera. The intermedia for *La pellegrina* represented the power of music and its influence on human beings. Warburg had come across to the illustrations for the interludes and found here a further variation how, in Renaissance, the emotional life was being represented in art. The tension between what can be shown and what can be told, Warburg first touched in the dissertation, became once more crucial for the intermedia, so that in the end a new form of singing, expressed in the recitative, was found.

keywords | Warburg; Intermedia; Costumes; Buontalenti; Bargagli; La pellegrina.



la rivista di **engramma**

marzo **2023**

200 • Festa! I

a cura di Anna Ghiraldini, Christian Toson e Chiara Velicogna

numero speciale con contributi di Architettura, Archeologia, Letterature, Estetica e arti visive, Antropologia e storia della cultura, Digital Humanities, Teatro, di:

Damiano Acciarino, Giuseppe Allegri, Danae Antonakou, Gaia Aprea, Barbara Baert, Kosme de Barañano, Giuseppe Barbieri, Silvia Burini, Maddalena Bassani, Anna Beltrametti, Guglielmo Bilancioni, Barbara Biscotti, Elisa Bizzotto, Renato Bocchi, Giampiero Borgia, Federico Boschetti, Maria Stella Bottai, Guglielmo Bottin, Lorenzo Braccesi, Giacomo Calandra di Roccolino, Michele Giovanni Caja, Alberto Camerotto, Alessandro Canevari, Franco Cardini, Alberto Giorgio Cassani, Concetta Cataldo, Monica Centanni, Mario Cesarano, Gioachino Chiarini, Claudia Cieri Via, Victoria Cirlot, Giorgiomaria Cornelio, Massimo Crispi, Silvia De Laude, Federico Della Puppa, Fernanda De Maio, Gabriella De Marco, Christian Di Domenico, Massimo Donà, Alessandro Fambrini, Ernesto L. Francalanci, Dorothee Gelhard, Anna Ghiraldini, Laura Giovannelli, Roberto Indovina, Vincenzo Latina, Delphine Lauritzen, Frederick Lauritzen, Fabrizio Lollini, Angelo Maggi, Giancarlo Magnano San Lio, Alessandra Magni, Michela Maguolo, Roberto Masiero, Arturo Mazzarella, Patrizia Montini Zimolo, Lucia Nadin, Peppe Nanni, Elena Nonveiller, Giuseppe Palazzolo, Enrico Palma, Bogdana Paskaleva, Filippo Perfetti, Margherita Piccichè, Susanna Piscicella, Alessandro Poggio, Ludovico Rebaudo, Stefania Rimini, Antonella Sbrilli, Alessando Scafi, Marco Scotti, Massimo Stella, Oliver Taplin, Gabriella Tassinari, Gregorio Tenti, Stefano Tomassini, Giulia Torello-Hill, Christian Toson, Francesco Trentini, Flavia Vaccher, Gabriele Vacis, Herman, Van Bergeijk, Chiara Velicogna, Silvia Veroli, Piermario Vescovo, Alessandro Zaccuri, Paolo Zanenga, Flavia Zelli

e, nella sezione “Che festa sarebbe senza di voi?”: Sergio Bertelli, Giuseppe Cengiarotti, Paolo Morachiello, Sergio Polano, Lionello Puppi, Mario Torelli, Martin Warnke