

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

157

**Mnemosyne.
Palinsesti**

La Rivista di Engramma
157

La Rivista di
Engramma

157

luglio/agosto 2018

Mnemosyne. Palinsesti

a cura di
Anna Fressola e Anna Ghiraldini

direttore

monica centanni

redazione

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

comitato scientifico

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

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

157 luglio/agosto 2018

www.egramma.it

sede legale

Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@egramma.it

redazione

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

©2019

edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-94840-65-0

ISBN digitale 978-88-94840-52-0

finito di stampare dicembre 2019

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

Sommario

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

Mnemosyne. Palinsesti

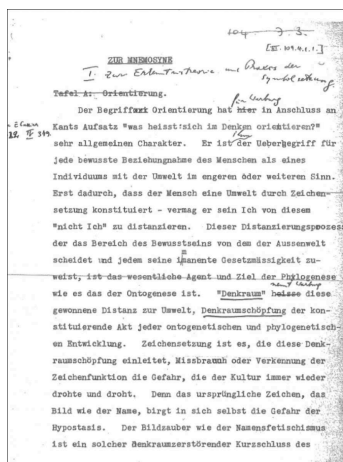
Editoriale di Engramma n. 157

a cura di Anna Fressola e Anna Ghiraldini

“Nam quod in palimpsesto, laudo equidem parsimoniam,
sed miror quid in illa chartula fuerit
quod delere malueris quam haec scribere, nisi forte tuas formulas”

E, riguardo al palinsesto – lodo certo la tua parsimonia,
ma mi chiedo cosa ci sarà stato mai su quel pezzo di carta
da farti preferire di cancellarlo anziché riscriverlo,
se non le tue stesse parole.

Cicerone, *Epistulae ad Familiares* VII.18.1.1



Com'è noto nell'antichità, di prassi la scrittura poggiava su supporti in papiro o in pergamena, dai quali la prima stratificazione di testo (*scriptio inferior*) poteva essere cancellata mediante lavaggio con spugna o raschiatura con pietra pomice, al fine di emendare la superficie e utilizzarla per la riscrittura di un nuovo testo (*scriptio superior*), che poteva scorrere nello stesso senso o trasversalmente rispetto al primo. Questo riutilizzo “parsimonioso” – per dirla con Cicerone – era dettato dalla difficoltà di produzione e reperimento dei materiali

scrittori: la riscrittura era quindi funzionale alla tradizione di successivi brani di memoria storica. Il manoscritto così riusato, per il procedimento che lo sottende, prende il nome di ‘palinsesto’ (πάλιν, ‘di nuovo’; ψηστός, ‘raschiato’).

Ciò che emerge dai palinsesti di Mnemosyne si presenta in forma di engramma: come in filigrana è ancora possibile leggere il lascito di certe pergamene e scoprire, grazie alla (non sempre) delicata invasività di acidi e raggi X, che nascondono una memoria scampata all'oblio in forza di una economia funzionale che ne ha fatto trama per una nuova iscrizione; così, attraverso l'interrogazione di archivi fisici e digitali – l'analisi attenta di documenti conservati in faldoni cartacei o rintracciati nelle pieghe del Web – è possibile costruire un ponte tra il passato – abraso, cancellato, anche involontariamente condannato all'oblio – e un presente – immediato, esposto, contemporaneo – che su quelle tracce latenti poggia, e gioca un suo sviluppo, tutto da narrare. Palinsesti di Mnemosyne sono le rimozioni e le latenze, più o meno consapevoli che, fortunatamente, conservano, anziché cancellare totalmente, le impronte di storia e memoria.

Perciò abbiamo scelto per titolo di questo numero di Engramma il termine 'palinsesto', non tanto come metafora delle trasformazioni nel tempo, ma come trama icnografica dei diversi contributi che qui pubblichiamo, in cui si precisano formulazioni, fortune e lasciti della memoria warburghiana.

Nel saggio *I documenti relativi al Geburtstagsatlas di Ernst H. Gombrich. Nota sui materiali conservati al Warburg Institute Archive di Londra*, Thays Tonin analizza i documenti – frammenti, note, appunti – per l'“Atlante del compleanno” realizzato da Gombrich per Max M. Warburg, prodotti tra il 1936 e il 1939, fonti primarie imprescindibili per ricostruire la genesi dei successivi tentativi di pubblicazione del Mnemosyne Atlas, in cui anche le espunzioni appaiono, indelebilmente, ricche di significazione.

Sullo stesso tema, Clio Nicastro propone l'*editio princeps* digitale con traduzione italiana delle prime tavole del *Geburtstagsatlas für Max M. Warburg in Il Geburtstagsatlas di Ernst H. Gombrich: Tavole A, B, C*: se la lettura che fa Gombrich dell'opera warburghiana si conferma, una volta di più, come tentativo di convogliare in sintesi facilitata la polarità e organica unità 'tra' pathos ed ethos, essa offre tuttavia una fondamentale occasione di riflessione sulla metodologia euristica e sulle coordinate ermeneutiche proprie di quel condensato mnemonico che è il Mnemosyne Atlas.

La collazione dei saggi specificamente dedicati al lavoro che Ernst Gombrich appronta per l'“Atlante del compleanno” – frutto dei lavori che il

Seminario Mnemosyne ha svolto collettivamente in questi ultimi anni - è presentata in *Il Geburtstagsatlas di Ernst H. Gombrich (1937). Indice dei materiali pubblicati in Engramma.*

Dell'orizzonte estetico che Warburg fa proprio (e che, come osserva Gertrud Bing, contiene elementi che crediamo di esserci lasciati alle spalle), racconta il saggio *La danza delle Pathosformeln. Formulazioni dell'espressione corporea secondo la lezione di Mnemosyne* di Anna Fressola, che indaga la genesi e l'operatività della nozione di *Pathosformel*, trasversale nel tempo all'operare dello studioso, ma che si configura infine come l'esito prezioso delle sue ultime ricerche. L'attenzione è sulla natura strumentale del concetto in relazione ai fenomeni che Warburg si propone di spiegare, con particolare riguardo alla funzione dell'atto artistico - memoria tradotta in immagini. Infiltrandosi tra le trame di Mnemosyne il linguaggio gestuale delle *Pathosformeln* ne emerge caratterizzato da una irriducibilità tragica: movimento e danza del pathos dionisiaco che non può darsi al di fuori di una espressione e formulazione schematica, e che purtuttavia mai con essa coincide.

In *Riemersione del pathos dell'annientamento. Una proposta di lettura di Mnemosyne Atlas, Tavola 41*, si segnala il forte legame che lega Tavola 5 e Tavola 41 dell'Atlante: Giulia Bordignon riprende le coordinate espressive del pathos dionisiaco del terrore, della violenza e della morte al femminile, ora declinate come pathos dell'annientamento, dal suo sprigionarsi al suo esaurirsi, con particolare riferimento alle figure di Medea e Orfeo.

Il contributo *Maria 'Niobe barocca': deduzione formale e riemersione engrammatica. Appunti di lettura di Mnemosyne Atlas, Tavola 76* intreccia diversi percorsi tematici e formali che strutturano l'Atlante: alla protezione del bambino in pericolo (Tavola 47) e alla riemersione della pre-coniazione antica della figura della Madre (Tavola 5), si associano, in via più di spunto che di esplicito riferimento, motivi legati alla natura (Tavola 55) e un'indagine sulla personalità di Rembrandt che introduce il tema del rifiuto del compiacimento per il gesto retorico.

Il sogno dell'umanista Giulio Camillo di tramutare la mente umana in una macchina di memoria e creatività, enciclopedia di tutti i saperi e teatro di immagini e parole capace di costruire relazioni di senso, in confronto con

il Mnemosyne Atlas e lo *zum Bild das Wort* di Aby Warburg, metodo di ricerca di connessioni tra immagini e parole che riconosce in ogni gesto culturale un segno collettivo, sono tra i temi degli scritti di Corrado Bologna raccolti nel saggio in versione spagnola *El teatro de la mente. De Giulio Camillo a Aby Warburg* (Madrid 2017), qui presentato dall'autore e da Victoria Cirlot.

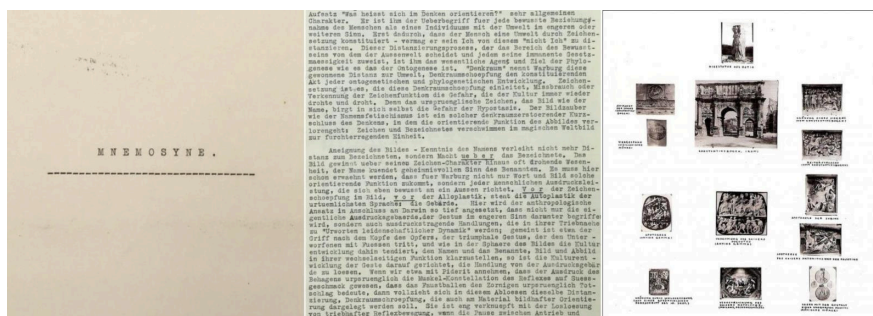
La página web de la Warburg Library: una aproximación arqueológica di Pedro Incio mette in scena la successione di modifiche e riscritture della pagina digitale della Warburg Library, nell'arco di tempo che corre dal 2006 al 2016: nella modalità di catalogazione e inter-relazione ipertestuale si iscrive il tentativo di rispettare il metodo del fondatore della Kulturwissenschaftliche Bibliothek, in particolare la legge del buon vicinato, che apre al lettore, in maniera rizomatica, sempre nuove possibilità di studio e ricerca.

Chiude il numero la *Bibliography. Works by Aby Warburg and secondary literature (updated June 2018)* a cura di Marilena Calcara e Monica Centanni, che aggiorna le fonti e i contributi critici di e su Aby Warburg, fino alle più recenti pubblicazioni.

Il Geburtstagsatlas di Ernst H. Gombrich (1937)

Indice dei materiali pubblicati in Engramma

Seminario Mnemosyne, coordinato da Monica Centanni, Anna Fressola, Maurizio Ghelardi



§ Seminario Mnemosyne, coordinato da Monica Centanni, Anna Fressola, Maurizio Ghelardi

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

Una prima edizione digitale

“La Rivista di Engramma” 151 (novembre/dicembre 2017)

§ Seminario Mnemosyne, coordinated by Monica Centanni, Anna Fressola, Maurizio Ghelardi. English edition by Elizabeth Thomson

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

First digital edition

“La Rivista di Engramma” 153 (febbraio 2018)

§ Seminario Mnemosyne, coordinato da Monica Centanni, Anna Fressola, Maurizio Ghelardi

Ernst H. Gombrich, Zur Mnemosyne. Introduzione al Geburtstagsatlas

(1937). Testo originale e traduzione italiana, con Note e appunti di lessico

“La Rivista di Engramma” 151 (novembre/dicembre 2017)

§ Seminario Mnemosyne, coordinated by Monica Centanni, Anna Fressola, Maurizio Ghelardi. English edition by Elizabeth 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)

§ Victoria Cirlot
Zwischenraum/Denkraum: oscilaciones terminológicas en las Introducciones al Atlas de Aby Warburg (1929) y Ernst Gombrich (1937)
"La Rivista di Engramma" 150 (ottobre 2017)

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

Zwischenraum/Denkraum. Terminological Oscillations in the Introductions to the Atlas by Aby Warburg (1929) and Ernst Gombrich (1937)
English translation by David Carrillo-Rangel
"La Rivista di Engramma" 153 (febbraio 2018)

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

§ Salvatore Settis, Alessandra Pedersoli, Simone Culotta
Esercizi di confronto tra le Tavole 7, 30, 37 del Geburtstagsatlas di Gombrich e le corrispondenti del Mnemosyne Atlas
"La Rivista di Engramma" 151 (novembre/dicembre 2017)

§ Thays Tonin
I documenti relativi al Geburtstagsatlas di Ernst H. Gombrich. Nota sui materiali conservati al Warburg Institute Archive di Londra
"La Rivista di Engramma" 157 (luglio/agosto 2018)

I documenti relativi al Geburtstagsatlas di Ernst H. Gombrich

Nota sui materiali conservati al Warburg Institute Archive di Londra

Thays Tonin

§ Appendice. Documenti relativi al *Geburtstagsatlas für Max M. Warburg* presso il Warburg Institute Archive

In questo contributo* si presentano alcune note archivistiche e filologiche sul *Geburtstagsatlas*, l'“Atlante del compleanno”, assemblato nel 1937 da Ernst H. Gombrich e conservato presso il Warburg Institute Archive (in seguito WIA) a Londra, a corredo dei materiali pubblicati a cura del Seminario Mnemosyne (Seminario Mnemosyne 2017a, 2018a e 2017b, 2018b).

I documenti disponibili al WIA che riguardano l'edizione di Gombrich dei testi non pubblicati parzialmente raccolti nel *Geburtstagsatlas* (1936-1939), si ritrovano attualmente nel catalogo dell'Archivio con la numerazione generale “109”: [WIA.III.109]. *Ernst H. Gombrich's edition of A. Warburg's unpublished working papers (1936-1939)* (la catalogazione della busta è stata realizzata da Katia Mazzucco, sotto la supervisione di Claudia Wedepohl). Tra bozze, note, *excerpta*, lettere, fotografie e copie carbone (di solito con correzioni riguardo alle altre versioni presenti), la busta raccoglie oltre 750 documenti inediti divisi in 8 fascicoli. Il fascicolo [WIA.III.109.5.1] contiene la versione finale dell'“Atlante del compleanno” confezionato dal team del Warburg Institute per farne dono a Max M. Warburg, in occasione del suo settantesimo compleanno, il 5 giugno 1937.

Il fascicolo successivo, il [WIA.III.109.5.2], include l'*Accompanying text volume*, la raccolta di testi che accompagnava le tavole predisposte per Max, in una versione *cotton crash bound* che comprende tre scritti di Aby Warburg:

§ *Bilderatlas Mnemosyne Einleitung*: l'introduzione al Mnemosyne Atlas (13 pagine; v. l'edizione a cura di M. Ghelardi: Warburg [1929] 2016);

§ Franz Boll zum Gedächtnis, 25 aprile 1925 (37 pagine);

§ Manet's "Déjeuner sur l'herbe", Die vorpraegende Funktion heidnischer Elementargottheiten fuer die Entwicklung modernen Naturgefuehls (10 pagine) [WIA.III.109.5.2].

Nelle sezioni [WIA.III.109.5.3-8] sono conservati altri materiali documentari del *Geburtstagsatlas*:

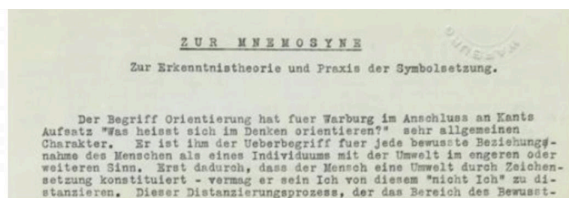
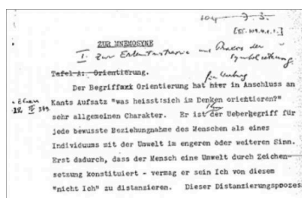
§ 24 riproduzioni fotografiche di alcuni dettagli del Mnemosyne Atlas che sono state poi riutilizzate in dimensione ridotta per la composizione del *Geburtstagsatlas* [WIA.III.109.5.3];

§ oltre 200 pagine di bozze e foto ordinate cronologicamente relative al *Geburtstagsatlas* [WIA.III.109.5.4 fino alla sezione 109.5.6.5];

§ i successivi testi redatti da Gombrich come saggi indipendenti, ad esempio l'introduzione generale alle idee di Warburg risalente al 1939, con 31 pagine e correzioni di Fritz Saxl, Gertrud Bing e dallo stesso autore [WIA.III.109.6 e 109.7];

§ la riproduzione fotografica dell'ultima versione di Tavola B del Mnemosyne Atlas, che Gombrich utilizzò nella sua *Aby Warburg: An Intellectual Biography* (London 1970) edita dal The Warburg Institute [WIA.III.109.8].

In sostanza, tutta la documentazione presente alla sezione [WIA.III.109] contiene i materiali in parte utilizzati da Gombrich per il *Geburtstagsatlas für Max M. Warburg* del 1937, in parte rielaborati per i suoi saggi successivi, in particolare in alcune pagine della biografia di Warburg del 1970.

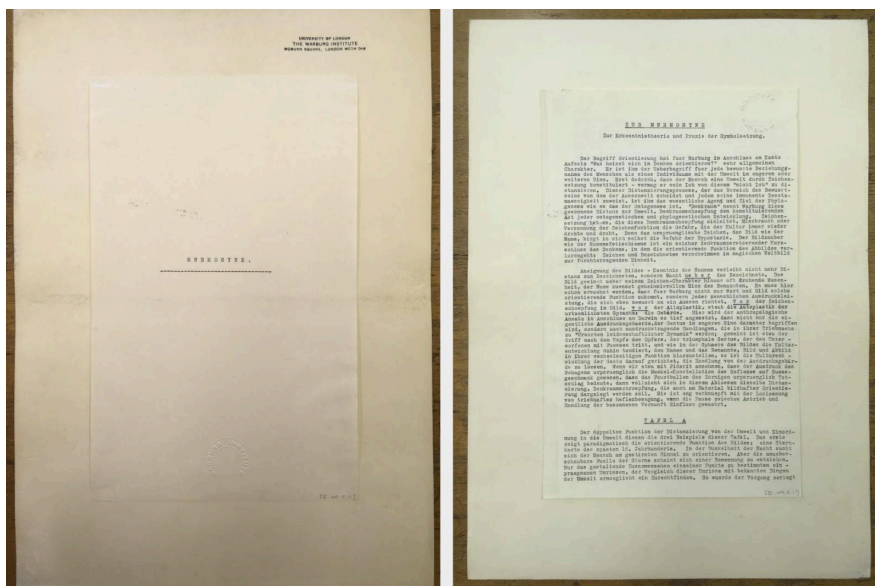


- 1 | *Geburtstagsatlas* [WIA.III.109.4], bozza preparatoria dell'Introduzione, dettaglio.
- 2 | *Geburtstagsatlas* [WIA.III.109.5.1], Introduzione (prima pagina), dettaglio.

II *Geburtstagsatlas für Max M. Warburg*

Occorre innanzitutto evidenziare che l'immagine del dattiloscritto dell'incipit del *Geburtstagsatlas* con correzioni a penna [Fig. 1] disponibile nella versione con traduzione italiana e inglese pubblicata in Engramma (Seminario Mnemosyne 2017b, 2018b), è con tutta probabilità una bozza preparatoria del lavoro di Gombrich per un'edizione completa dell'Atlante: bozza che venne utilizzata per il progetto del *Geburtstagsatlas*, e che è conservata al WIA in [WIA.III.109.4]. Si presenta qui [Fig. 2], invece, la riproduzione della versione finale dell'Introduzione *Zur Mnemosyne* scritta da Gombrich per il *Geburtstagsatlas* [WIA.III.109.5.1].

La versione cartacea del *Geburtstagsatlas* progettata da Gombrich si avvicina per formato e dimensioni a un foglio di dimensioni superiori a un A4 (ISO); la carta è ad alta grammatura, e perciò i fogli sono rigidi, forse con l'intenzione di renderli simili ai pannelli espositivi che Warburg aveva predisposto per le presentazioni di Mnemosyne.



3, 4 | *Geburtstagsatlas* [WIA.III.109.5.1], Frontespizio e prima pagina.

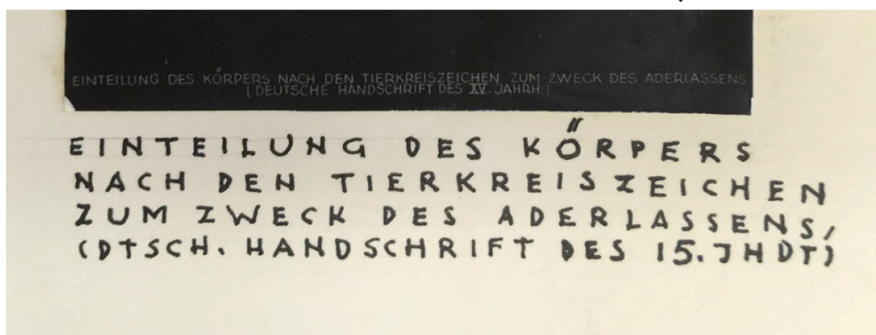
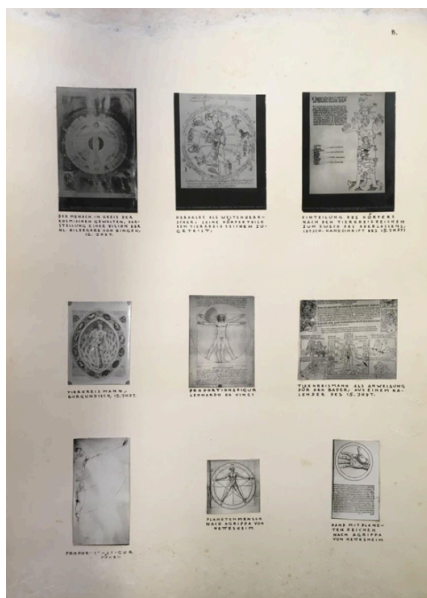
Su fogli separati, senza rilegatura – a differenza delle pagine rilegate dell'*Accompanying text volume* [WIA.III.109.5.2] – si trovano non solo le 24 tavole ma anche altri fogli di dimensione simile sui quali sono stati

incollati centralmente dei documenti dattiloscritti (uno o al massimo due) di misura A4; così come è nel frontespizio del *Geburtstagsatlas* dove è riportato, appena sopra una linea anch'essa dattiloscritta, "MNEMOSYNE" [Figg. 3 e 4].

La ragione del collage è, con tutta probabilità, l'impossibilità di adattare precisamente le dimensioni del foglio della macchina da scrivere A4 utilizzata, al 'cartoncino' di dimensioni maggiori che fa da base. Invece, le tavole con le immagini e relative didascalie utilizzano l'intero spazio del foglio, con in alto la numerazione e in alcuni casi il titolo del montaggio. Le fotografie incollate nei "fogli-pannelli" sono riproduzioni in piccole dimensioni individuate e selezionate dalle immagini riportate nell'ultimo allestimento del Mnemosyne Atlas (1929). Sotto le riproduzioni, direttamente sul foglio di base, sono appuntate in lingua tedesca le didascalie. Alcune immagini presentano sia la descrizione dattiloscritta originale (in bianco sopra l'originale fondo nero) sia la didascalia scritta a mano [Fig. 5 e dettagli 5b e 5c].

A differenza del testo di accompagnamento che nella versione definitiva si presenta decisamente più pulito (cfr. Figg. 1 e 2), le tavole illustrate del *Geburtstagsatlas* [WIA.III.109.5.1] non presentano, né nelle immagini né nelle didascalie, correzioni o alterazioni rispetto alla bozza.

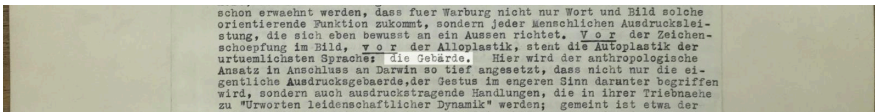
Tutti questi "fogli-tavole" sparse sono presentati, dunque, in una confezione inusuale, non rilegata e che tuttavia richiama la confezione di un libro: sono posti, infatti, in una sorta di scatola apribile nelle quattro direzioni e il lato maggiore, che si apre da destra a sinistra, funge da "copertina". Nella scatola probabilmente doveva entrare anche il volume con i tre testi di Warburg - *Einleitung; Franz Boll zum Gedächtnis; Manet's "Déjeuner sur l'herbe"* - che, come detto sopra, accompagnavano il *Geburtstagsatlas* [WIA.III.109.5.2].



5, 5b | *Geburtstagsatlas* [WIA.III.109.5.1], Tavola B con dettaglio dell'immagine.
 5c | *Geburtstagsatlas* [WIA.III.109.5.1], Tavola B: dettaglio della didascalia scritta a mano.

L'“Atlante del compleanno” presenta le immagini delle tavole montate su sfondo bianco rispetto alla versione di Mnemosyne predisposta da Warburg nel 1929 e, come è stato rilevato, si assiste qui ad una operazione di recisa selezione dei materiali oltre che ad una diversa disposizione delle immagini, “tutta da attribuire alla generale operazione di schiarimento - concettuale e grafico insieme - che Gombrich opera”. Da ricordare che Gombrich era da poco arrivato a Londra (nel 1936) ed era stato ingaggiato con un contratto di *fellowship* di due anni con l'incarico

di riorganizzare l'edizione dei testi di Warburg, in particolare dell'Atlante, sotto l'attenta supervisione di Gertrud Bing e di Fritz Saxl e di un Warburg-Kreis che in quegli stessi anni viveva una condizione di esilio, come testimoniano i dattiloscritti in lingua tedesca con una macchina per scrivere di fabbricazione inglese, non dotata del set di caratteri tipografici con segni diacritici tedeschi [Fig. 6] (Seminario Mnemosyne 2017a, 2018a).



6 | *Geburtstagsatlas* [WIA.III.109.5.1], prima pagina, rif. alla parola “Gebärde”, in cui la dieresi è stata fatta a mano, dettaglio.

Rispetto alle scelte estetico-formali operate nella confezione dell’“Atlante del compleanno”, è stato ipotizzato che questa particolare edizione potrebbe riflettere “at least through its general outline, Saxl’s original publishing project for Mnemosyne”, sia nello stile sintetico dei testi che precedono le tavole delle immagini – posti ‘a fronte’ in modo che il testo sia consultabile insieme alla relativa tavola –, sia nel paradigma tassonomico che sembra strutturare il layout delle tavole relazionato “to the type of Saxl’s work arrangement” (Mazzucco 2011, 7). Una consonanza tra il *Geburtstagsatlas* e il *modus operandi* di Saxl, potrebbe essere ravvisata confrontando la collezione tematica dei pannelli e materiali intitolata *Series of gestures* organizzata nel 1927 dallo stesso Saxl, sia per le scelte tematiche e compositive, sia per l’ordine dell’impaginato che si impone come una griglia rigida sulle relazioni spaziali tra le immagini (v. Seminario Mnemosyne 2017a, 2018a).

Tutta da ricostruire è poi la rilevanza del ruolo di Gertrud Bing nell’operazione generale di sistemazione dell’Atlante e in particolare nella confezione del regalo per Max del 1937. Esiste infatti una consistente presenza di correzioni e appunti di Bing negli scritti di Gombrich tra il 1936-1937, e una serie di documenti epistolari che testimoniano di una interlocuzione attiva in quel periodo tra Gertrud e Max: da studiare, per esempio, è la lettera che Warburg invia a Bing il 17 giugno 1937 proprio riguardo al *Geburtstagsatlas* che aveva ricevuto in dono pochi giorni prima, evidentemente riconoscendole un ruolo di primo piano nella committenza di quella versione parziale dell’Atlante: una copia del

documento è conservato in [WIA.III.109.5.1]. Inoltre, come già rilevato nei materiali dedicati al *Geburtstagsatlas* negli studi del Seminario Mnemosyne, importante è osservare che il concetto warburghiano di *Denkraum*, che nell'edizione 1929 del Mnemosyne Atlas si traduce graficamente nel ritmo della spaziatura nera tra le immagini, è del tutto omesso da Gombrich nello stile di impaginazione del *Geburtstagsatlas* (Cirlot 2017; sul tema del ruolo di Saxl e Bing nelle edizioni dell'Atlante v. anche Grazioli 2012).

In relazione ad altri soggetti che hanno messo mano al progetto e alla genesi del *Geburtstagsatlas*, va fatta menzione del ruolo del fotografo Otto Fein. Come si evince dagli scarsi documenti su di lui, Fein fu introdotto per un posto di "glinder and bookbinder" già il 13 marzo 1929 [WIA GC/24965]. Fra i documenti dell'Archivio è conservato un "work certificate" a suo nome, datato 1933 [WIA GC/1933/770]: quindi l'inizio della collaborazione di Fein data al periodo della migrazione dell'Istituto da Amburgo a Londra. Anche Bing nel suo *Ricordo di Fritz Saxl* fa riferimento ai lavori di Fein a Londra negli anni successivi al trasferimento (Bing 1965, 267-293). L'importante collaborazione del fotografo a diverse iniziative del Warburg Institute è ricordata anche da Dorothea McEwan e dallo stesso Gombrich (McEwan 2005; Gombrich 1990, 9); da menzionare, ad esempio, la *Kenneth Clark exhibition: Portrait and Character*, organizzata da Saxl e Wittkower presso il Warburg Institute nel 1943, che vide in Otto Fein un protagonista dell'esposizione [WIA.III.109.5.1, fol.1] (citato in Sprung 2011). Nei documenti relativi al progetto dell'"Atlante del compleanno", il nome dell'"eccellente fotografo, Otto Fein" (Gombrich 1990, 3) appare una sola volta come colui che "made, mounted, labelled and bound" le immagini [WIA.III.109.5.1: v. Appendice documentaria]. A Fein è attribuibile la grafia delle didascalie apposte sotto alle immagini del *Geburtstagsatlas*.

In generale i frammenti, note, appunti dei materiali del *Geburtstagsatlas*, prodotti tra il 1936 e il 1939, che contano più di 200 foto e 500 pagine manoscritte e dattilografate, risultano documenti imprescindibili per ricostruire la storia e la cronologia dei tentativi di pubblicazione - stili di impaginazione, montaggi, consonanze e dissonanze, presenze e assenze - dell'opera di Warburg.

Specificamente, rispetto all'opera e al pensiero di Gombrich, molti dei testi conservati al WIA nel faldone [WIA.III.109] possono essere considerati come fonti primarie per il saggio scritto nel 1939 come introduzione generale alle idee di Warburg [WIA.III.109.6.], nonché per molti passaggi importanti di *Aby Warburg: An Intellectual Biography* – in particolare nella stesura del capitolo *The Last project: Mnemosyne* (Gombrich 1970). Pur valutando la distanza tra i materiali del 1936-1937 e la biografia che sarà pubblicata nel 1970 sarà da ricordare che sono questi i testi che Gombrich produce nei primi anni del suo contatto con i frammenti di testi e di immagini lasciati da Aby Warburg. A titolo di esempio, si veda un appunto databile a quel periodo in cui Gombrich riconosce che Warburg in *Mnemosyne* avrebbe tentato la sistematizzazione delle “primeval words of passion, following no doubt an idea by Goethe whose ‘Urworte – Orphisc (Daemon, Tyche, Ananke, Eros, Elpis) stand at the background” [WIA.III.109.6, 16-17]. Una prospettiva molto più aperta e positiva rispetto al rapporto di Warburg con i suoi demoni ricostruito da Gombrich nella biografia del 1970. Ma sono questi gli spunti teoreticamente fecondi che vengono accolti nella ricezione italiana della lezione di Warburg, ad esempio negli scritti di Salvatore Settis e Andrea Pinotti (Settis [1997] 2004; Pinotti 2001). Anche Giorgio Agamben, fra i primi a riscoprire la “scienza senza nome”, di recente ha rievocato la stessa sequenza di ‘demoni’ warburghiani annotata da Gombrich: “Chi può confidare, nell’ascesa verso l’etere, di saper padroneggiare il tiro a cinque Daimon, Tyche, Eros, Ananche, Elpis? Aby Warburg” (Agamben 2015, *exergo*).

Appendice. Documenti relativi al *Geburtstagsatlas für Max M. Warburg* presso il Warburg Institute Archive, citati in questo contributo

109. Ernst H. Gombrich's edition of A. Warburg's unpublished working papers (1936-1939) partly compiled as *Geburtstagsatlas* (1937) for the 70th birthday of Max M. Warburg (05/06/1937) [cfr. III.108.6 Arrangement established in collaboration with Katia Mazzucco].

109.1. Gombrich's notes and drafts.

109.1.1. General notes.

109.1.1.1. General notes and excerpts relating to Warburg's theoretical background; MS 5 fols [Formerly 109.2 fols 51, 55-58].

[...]

109.1.2. Gombrich's notes and drafts for *Geburtstagsatlas* [former contents of III.109.1.2 partly moved: fols 1-17 to 109.5.4.4; fols 74-77 to III.109.3.5].

[...]

109.4. Drafts for Gombrich's texts for the edition of the Atlas, also used for the *Geburtstagsatlas* [N.B. Additional material may be found in 109.3].

109.4.1. Introduction 'Zur Mnemosyne' and texts for plates A, B [cf. 109.5.3].

[...]

109.5. *Geburtstagsatlas*.

109.5.1 *Geburtstagsatlas*; 24 plates of the projected c. 70 plates, selected from the individual plates of the last version, made and seen by Aby Warburg.

Texts by E.H. Gombrich. Photographs made, mounted, labelled and bound by Otto Fein for the 70th birthday of Max M. Warburg, 05/06/1937.

Also photocopies of three letters: J.B. Trapp to Eric Warburg, 31/01/1983; Eric Warburg to J.B. Trapp, 18/01/1983; Max M. Warburg to Gertrud Bing, 17/06/1937 (originals of these letters in General Correspondence).

109.5.2. *Accompanying text volume*: selected texts by Aby Warburg in TS prepared by The Warburg Institute and sent to Max M. Warburg for his 70th birthday, 05/06/1937. Cotton crash bound volume including 'Mnemosyne Einleitung', 13pp., 'Franz Boll zum Gedächtnis, 25/04/1925', 37 pp.; 'Manet's "Déjeuner sur l'herbe", Die vorpraegende Funktion heidnischer Elementargottheiten fuer die Entwicklung modernen Naturgefuehls', 10pp.

*109.5.3. 24 original size photographic reproductions of the *Geburtstagsatlas*.

109.5.4. "Mnemosyne Einleitung / Letzte Fassung"; draft of Gombrich's compilation of Warburg's drafts for the introduction to the picture atlas Mnemosyne for inclusion in 109.5.2 [...].

[...]

109.6. "General introduction to Warburg's ideas in English by E.H. Gombrich, sketched as independent essay, dated 1939, TS with MS corrections in Gombrich's, Saxl's and Bing's hand, 31 fols".

109.7. Drafted text by Gombrich about Warburg's interpretation of Ghirlandaio ('Antikes Pathos und flandrischer Realismus im Werke Ghirlandjos') and Rembrandt ('Die Antike bei Rembrandt und die barocke Gebärde seiner Zeit'). Entitled 'Sweden', TS some with MS additions and corrections in Gombrich's and Bing's hand, 6 fols; 1 additional fol. with notes by Bing.

109.8. A modern print of panel B of the Final Version, used and possibly made for plate 56 of Gombrich's "Aby Warburg: An Intellectual Biography" of 1970. One photograph with MS notes on back [Formerly III.107.4].

Bibliografia

Agamben 2015

G. Agamben, *L'avventura*, Milano 2015.

Bing 1965

G. Bing, *Ricordo di Fritz Saxl (1890-1948)*, in F. Saxl, *La storia delle immagini*, tr. it. di G. Veneziani con una introduzione di E. Garin, Bari 1965, 267-293.

Cirlot 2017

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

Gombrich 1970

E.H. Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, London 1970.

Gombrich 1990

E.H. Gombrich, *The Warburg Institute: A personal Memoire*, "The Art Newspaper" 2 (November 1990).

Grazioli 2012

M. Grazioli, *Il modello Mnemosyne: Saxl erede di Warburg*, "La Rivista di Engramma" 100 (settembre/ottobre 2012).

McEwan 2005

D. McEwan, *Exhibitions as Morale Boosters: the Exhibition Programme of the Warburg Institute 1938-1945*, in S. Behr, M. Malet (eds.), *Arts in Exile in Britain 1933-1945: Politics and Cultural Identity*, Amsterdam-New York 2005.

Mazzucco 2011

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

Pinotti 2001

A. Pinotti, *Una tradizione goethiana; Warburg Goethiano*, in Id., *Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*, Milano 2001, 13-26.

Seminario Mnemosyne 2017a, 2018a

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

Seminario Mnemosyne 2017b, 2018b

Seminario Mnemosyne, coordinato da M. Centanni, A. Fressola, M. Ghelardi, *Ernst H. Gombrich, Zur Mnemosyne. Introduzione al Geburtstagsatlas (1937). Testo originale*

e traduzione italiana, con Note e appunti di lessico, "La Rivista di Engramma" 151 (novembre/dicembre 2017); eng. ed. by E. Thomson, "La Rivista di Engramma" 153 (febbraio 2018).

Settis [1997] 2004

S. Settis, *Pathos ed Ethos, morfologia e funzione* [ed. or. *Pathos und Ethos, Morphologie und Funktion*, in U. Fleckner et al., *Voträge aus dem Warburg-Haus*, Bd. I, Berlin 1997], "Moderna. Semestrare di teoria e critica della letteratura" VI/2 (2004), 23-34.

Sprung 2011

J. Sprung, *Bildatlas, åskådning och reproduktion: Aby Warburgs Mnemosyne-atlas och visualiseringen av konsthistoria kring 1800/1900*, Københavns Universitet & Lund University, 2011.

Warburg [1929] 2016

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

* Questa nota, frutto di un lavoro di ricognizione presso The Warburg Institute Archive, London, compiuto grazie alla collaborazione di Claudia Wedepohl, è stata presentata il 17 aprile 2018 al Seminario Mnemosyne presso il Centro studi ClassicA, Università luav di Venezia.

English abstract

This paper presents archival and philological notes concerning the E.H. Gombrich edition of unpublished working papers partially collected as the *Geburtstagsatlas für Max M. Warburg* ("Birthday Atlas"), assembled in 1937, and preserved at The Warburg Institute Archive (WIA) in London. It refers specifically to documents found in the WIA catalog with the general numbering "109" [WIA.III.109]. *Ernst H. Gombrich's edition of A. Warburg's unpublished working papers (1936-1939)*. It aims to provide some initial information about the unpublished WIA documents, complementing materials published by Engramma's Seminario Mnemosyne.

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

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

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

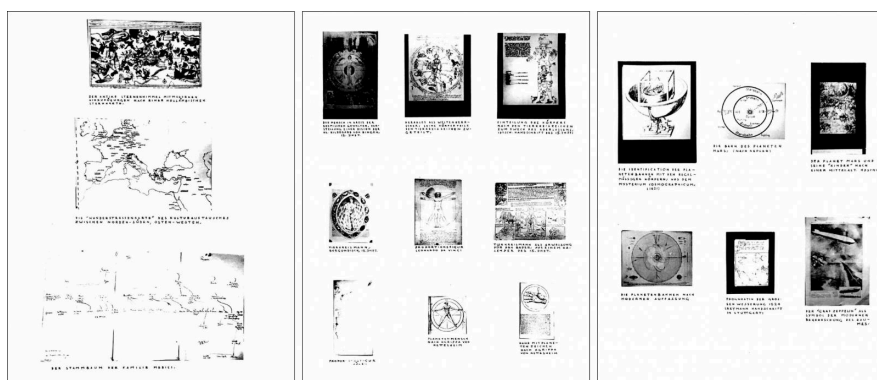
In Engramma 151, interamente dedicato al *Geburtstagsatlas für Max M. Warburg* confezionato da Ernst Gombrich nel 1937, sono state dettagliatamente messe in evidenza le differenze sostanziali tra l'interpretazione dell'atlante warburghiano del giovane Gombrich e l'approccio di ricerca con cui le tavole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

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

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

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

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



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

Traduzione italiana

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

Tavola A

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

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

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

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

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

Tavola B

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Tavola C

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

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

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

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

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

Originale tedesco

Tafel A

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

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

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

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

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

Tafel B

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Tafel C

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

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

Es ist barockes Spiel, wenn er hier den Kriegsgott, der als unheilrohender Planetendaemon in den *mittelalterlichen Handschriften* fortlebt, dem Kaiser als Gefangenen bringt, aber welcher Ernst in diesem Spiele steckt beweist uns Keplers astrologische Taetigkeit, die durchaus nicht nur dem Broterwerb diene. An die Erforschung der Verhaeltnisse der Planetenbahnen geht er zunaechst ganz aprioristisch von der phytagoräischen Vorstellung der Harmonie der Planetensphaeren aus: ihre Bahnen sollten sich wie die einfachen Koeper verhalten. Ein Bild dieser Koeper 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 Elipse neben dem Kreis, zum Gegenstande haben. Das schematische Bild der Marsbahn nach Keplers Lehre zeigt schliesslich die orientierende Bedeutung bildhafter Vorstellung nachwirkend. Wissen wir doch heute, dass dieses „galiläische Bezugssystem“, nach dem die Planeten die stillstehende Sonne umkreisen, nur den Vorzug bildhafter und mathematischer Fasslichkeit vor anderen Darstellungen voraus hat.

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

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

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

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

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

Bibliografia

Cirlot 2017, 2018

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

De Laude 2015

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

Kant 1786

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

Seminario Mnemosyne 2017a, 2018a

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

Seminario Mnemosyne 2017b, 2018b

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

English abstract

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

La danza delle Pathosformeln

Formulazioni dell'espressione corporea secondo la lezione di Mnemosyne

Anna Fressola*

Neither from nor towards; at the still point, there the dance is,
But neither arrest nor movement. And do not call it fixity,
Where past and future are gathered. Neither movement from nor towards,
Neither ascent nor decline. Except for the point, the still point,
There would be no dance, and there is only the dance.

Thomas S. Eliot, *The Four Quartets*

L'âme est la forme d'un corps organisé, dit Aristote.
Mais le corps est précisément ce qui dessine cette forme.
Il est la forme de la forme, la forme de l'âme.

Jean-Luc Nancy, *58 indices sur le corps*

Pathosformel: definizioni di Aby Warburg

Nella conferenza su Dürer e l'antichità italiana tenuta il 5 ottobre 1905 ad Amburgo, Warburg utilizza per la prima volta il termine *Pathosformel*, 'formulazione di pathos', riferendosi al tema figurativo della morte di Orfeo (o di Penteo), che con "forza vitale" si naturalizza negli ambienti artistici del Rinascimento italiano:

Anche altre opere d'arte, del tutto differenti, raffiguranti la morte di Orfeo [...] mostrano quasi del tutto concordi con quanta forza vitale questa medesima formula patetica, archeologicamente fedele, ispirata a una raffigurazione di Orfeo o di Penteo, si fosse naturalizzata negli ambienti artistici (Warburg [1905] 1966, 196).

Nello stesso saggio Warburg parla di "formule genuinamente antiche di un'intensificata espressione fisica o psichica" che si sforzano di rappresentare "la vita in movimento" (Warburg [1905] 1966, 197). Formule

che Dürer riprenderà nella sua intenzione di “dare l’immagine anticheggiante di una emozione e farlo riservando, in pieno accordo con gli Italiani, all’antichità il dovuto privilegio di raffigurare la vita mimicamente intensificata nello stile proprio ad essa” (Warburg [1905] 1966, 197). Con il termine *Pathosformeln* Warburg indica formule di pathos ‘pre-coniate’ (per usare un’espressione cara allo studioso) nell’antichità greco-romana capaci di veicolare “esperienze dell’emotività umana nell’intera gamma della sua tragica polarità, dall’atteggiamento passivo della sofferenza fino a quello attivo della vittoria” (Warburg [1929], 2016) che riemergono nel Rinascimento in forza di incancellabili impronte genetico-culturali.

L’idea di *Pathosformel* e il relativo “concetto psicologico della polarità come principio euristico” (così Gertrud Bing, 28 gennaio 1929 in Warburg, Bing [1928-1929] 2005, 46) sono centrali nelle ultime ricerche di Warburg e collaboratori che convergeranno nel progetto del Mnemosyne Atlas, “un inventario delle preformazioni anticheggianti”. Ma quelle *Vorprägungen* che l’Atlante intenderebbe “inventariare”, a quanto si legge nella Einleitung di Warburg a Mnemosyne, sono in qualche misura collegate alle *Pathosformeln*:

Mnemosyne, con la sua base di materiale visivo che l’Atlante allegato presenta in riproduzione, intende essere anzitutto soltanto un inventario delle pre-coniazioni anticheggianti che hanno influito, in età rinascimentale, alla formazione dello stile della vita in movimento (Warburg [1929] 2016).

Ancora oggi, nonostante la fioritura di studi relativi ad Aby Warburg e al Bilderatlas, il concetto di *Pathosformel* proprio perché viene a configurarsi nell’ultima fase delle ricerche di Warburg, pare sfuggire alle maglie di un’analisi rigorosa che ne colga la definizione, la valenza euristica e in generale la complessità. Si vuole qui, a partire da alcune riflessioni nate in seno al Seminario Mnemosyne*, tentare di delineare un primo tracciato a partire dal quale addentrarsi in una ricerca che, in consonanza con lo stile di pensiero dello studioso amburghese, dovrà bruciarsi le navi alle spalle, affrontare la sfida di nuovi orizzonti e “farsi spericolata” (Warburg [1929] 2014); infatti, come nota Gerturd Bing nell’Introduzione all’edizione italiana di *La Rinascita del Paganesimo Antico*, i pensieri di Warburg

“contengono elementi di dottrine estetiche che crediamo di esserci lasciate alle spalle da sempre” (Bing 1966, XIII).

La “vita in movimento” e la funzione polare dell’atto artistico

Le ricerche di Aby Warburg si articolano a partire da un interesse antropologico per la funzione polare dell’atto artistico inteso come “strumento spirituale di orientamento”. Centrali, dunque, i concetti di ‘polarità’ e di ‘distanza’ in quella che si propone come una “scienza della cultura” descritta come “storia della psicologia illustrata – una storia capace di mostrare la distanza tra l’impulso e l’azione verso l’oggetto” (Warburg [1929] 2016). Osserva Gertrud Bing che i casi singoli che di volta in volta Warburg affronta sono accostati mediante una operatività e una strumentazione analitica di tipo ‘clinico’, da trattare come sintomi di stati fisiologici o patologici del sistema nervoso in quanto celano e insieme rivelano l’articolazione della vita mentale ed emotiva, le cui trame possono esprimersi appieno attraverso l’atto artistico:

Nella situazione storica di fatto si doveva poter mostrare che le esperienze interne ed esterne dell’uomo giungono ad esprimersi nelle forme che l’uomo stesso si crea (Bing 1966, XIII-XIV).

L’atto che fonda la civilizzazione umana secondo Warburg, è “la creazione di una distanza consapevole tra sé e il mondo esterno”: uno spazio intermedio (*zwischen*) “substrato della creazione artistica” (Warburg [1929] 2016; sull’importanza del ‘tra’ nel pensiero di Warburg, v. Cirlot 2017). Warburg immagina che la psiche umana sia vitalizzata da un *continuum* oscillatorio tra il bisogno istintuale di vicinanza all’oggetto e la capacità di distanziarsi da esso: l’atto artistico si configura come “una manifestazione tattile dell’oggetto, che ha il fine di rispecchiarlo plasticamente o pittoricamente” e per tanto equidistante “sia dalla comprensione per via immaginativa, sia dalla contemplazione concettuale” (Warburg [1929] 2016). Si tratta di un processo che, più che emancipare, fa precipitare in una stessa modalità di presa/comprendimento la dialettica ‘tra’ il ‘prendere/afferrare’ (*Greifen*), effetto diretto di un impulso cinetico naturale, e il comprendere concettuale (*Begreifen*); esito e insieme causa prima di questa dinamica è la funzione vitale dell’atto artistico:

Il processo artistico si situa tra la mimica e la scienza. Esso utilizza la mano, ma questa ritorna al suo decorso, imita, rinuncia cioè a tutti i diritti di appropriarsi dell'oggetto a patto di poter determinare in modo tattile il suo contorno esteriore. Non rinuncia quindi del tutto a toccare il soggetto, bensì ad appropriarsene per la comprensione (Warburg 2006, 62).

Attraverso la creazione del simulacro artistico la mano dell'artista non afferra, non si appropria (e quindi non *rappresenta*), quanto piuttosto tocca, parzialmente e puntualmente la vitalità di un oggetto che proprio attraverso la mediazione del processo artistico può essere compreso. Il tocco parziale e decisivo dell'atto artistico può essere accostato alla reggenza al genitivo dei verbi di percezione in greco. A eccezione dei verbi che indicano l'azione del *vedere* che reggono il caso accusativo - a indicare come la percezione visiva ci appaia come un passaggio fluido, perfettamente 'transitivo' che consente al soggetto di cogliere l'oggetto percepito nella sua interezza e immediatezza - gli altri verbi di percezione e in particolare i verbi che indicano il tatto, in greco sono seguiti dal genitivo, in accezione partitiva, a indicare un contatto puntuale e limitato con la superficie:

Il toccare - ἄπτεσθαι, ψαύειν, θιγγάνειν - avrà la sua meta in un contatto parziale e limitato, circoscritto a un punto della cosa. L'azione non riuscirà a trasportare integra la completezza dell'intenzione investendone pienamente l'oggetto, che quindi non accuserà (non potrà essere accusativo) lo slancio e la realizzazione totale del contatto. Nessuno, quasi niente, si lascia dunque - in greco - 'toccare'; ma concede al contatto un punto, una zona di sé, un appiglio: e limitatamente a quello, parzialmente, potrà dire 'ti tocco' (Centanni 1994, 190-191).

In una nota de *La 'Nascita' di Venere e la 'Primavera' di Sandro Botticelli*, Warburg riconosce il moto contemporaneo di partecipazione e distacco tattile provocato dall'atto artistico nei visi trasognati botticelliani, dove la luce viva dell'occhio non si trova nel centro a fissare con precisione gli oggetti esterni del mondo, nella pupilla "a guisa di punto", bensì è diffusa in una zona scentrata, 'fuori fuoco', che coincide con la posizione dislocata dell'iride:

Il dualismo fra partecipazione e distacco è dato ai visi botticelliani, da un punto di vista fisionomico, anche dal fatto che la luce viva dell'occhio non si trova a guisa di punto nella pupilla, bensì nell'iride, la quale talvolta è rischiarata anche a cerchio. In tal modo l'occhio appare, è vero, rivolto agli oggetti del mondo esterno, ma non fissato con precisione su di essi (Warburg [1883] 1966, 56)

Così l'immagine, scrive Warburg già nell'appendice al saggio tratto dalla sua tesi dottorale, deriva da una esperienza ancestrale antropologicamente radicata, "immagine fissata di uno stato dinamico originariamente osservato in dettaglio nella realtà" (Wedepohl [2012] 2014). Per lo studioso, che in questo guarda alle teorizzazioni sul simbolo di Theodor Vischer, l'immagine si trova sospesa 'tra' due dimensioni. La prima dimensione è quella propria dell'ambito etimologicamente *religioso*, in cui l'immagine si trova unificata strettamente al suo significato, collusa con esso, lì dove non si attua un processo di differenziazione e distacco e perciò la sostanza simbolica è considerata tangibile e viene fisicamente annessa al corpo: è il caso del serpente nel rituale degli Hopi che viene afferrato e preso in bocca al fine di acquisirne la forza. La seconda dimensione, l'allegorica, è propria di una dimensione "logico-separante" che, introducendo esplicitamente il confronto, distingue inequivocabilmente i due poli del paragone (Wind [1931] 1998, 127-128): è quello che, con una leggera improprietà retorica, Warburg chiama "il *come* della metafora". Il simbolo vive dove, non credendo "autenticamente alla vivacità magica dell'immagine" ne rimane legato così che l'immagine, intesa come simulacro artistico, non perda di vita "per mezzo delle scidenti categorie del pensiero" né immetta in una dimensione magica del pensiero (Wind [1931] 1998, 127-129): un processo in cui Gianni Carchia riconosce una "critica salvifica del mito" (Carchia [1984] 2016). La funzione dell'atto artistico si configura così come polare in quanto oscillante "tra un'immaginazione tendenzialmente identificata con l'oggetto, e una razionalità che cerca invece di distanziarsene" (Warburg [1929] 2016): una funzione "organica all'interno del nostro io pensante" (Warburg [1888-1903], 239), che va a disegnare e ad occupare quello "spazio tra" azione e riflessione, tra ethos apollineo e pathos dionisiaco - l'organica unità, "erma bifronte" la cui armonia è il "risultato di un contrasto" (Wind [1931] 1998, 129). Per Warburg la matrice di ogni atto artistico e della sua ricezione è, in questo senso, tragica: unità tragica

spesso fraintesa come dottrina degli opposti incapace di articolare la differenza di una dialettica irrisolvibile:

L'uso quotidiano e superficiale di questa dottrina degli opposti nella considerazione delle immagini dell'arte pagana, ostacola semmai il tentativo di intraprendere seriamente la comprensione dell'unità organica di Sophrosyne ed estasi, nella loro funzione polare di coniare i valori-limite della volontà espressiva umana (Warburg [1929] 2016).

La memoria, dove questa vitalità è engramma latente, crea quello spazio sospeso e relazionale tra due poli limite dell'atteggiamento psichico, che è lo "spazio al pensiero" (*Denkraum*) e, allo stesso tempo, rafforza e conferma la potenza mnemica della loro eredità:

La memoria [...] non solo crea spazio al pensiero, ma rafforza i due poli-limite dell'atteggiamento psichico: la quieta contemplazione e l'abbandono orgiastico. Anzi, utilizza l'eredità inalienabile delle impressioni fobiche in modo mnemico (Warburg [1929] 2016).

Lo spazio della memoria è, come osserva Carchia "autentica voragine del senso, come il luogo del suo stesso mancamento": è la storia come memoria che, deragliando dal binario lineare dell'evoluzionismo per muoversi in modo aoristico, svela quel fondamento mitico "dalla cui rischiarata eredità ha potuto poi emergere l'arte" (Carchia [1984] 2016).

'Tra' espressione e riflessione

Nella cornice teorica di una funzionalità polare dell'atto artistico, Warburg mette in atto il tentativo di "riportare al loro stato libero le energie che si sono apparentemente congelate nell'invarianza formale dell'immagine": immagine come "dimensione di memoria ovvero di tempo storico condensato" che vive di una assoluta precarietà costitutiva tra mito e logica, e trova nello statuto irrisolvibile del tragico uno spazio al pensiero. È come una pausa del respiro del vivente, che della vita stessa garantisce l'autonomia:

Warburg ha quindi visto nell'opera d'arte, nella sua apparenza remota dal mondo, il solo luogo dove la polarità di mito e storia, di magia e razionalità, che il suo metodo storico aveva saputo cogliere dietro l'astratta invarianza

delle forme, trova un proprio punto di equilibrio, qualcosa come una “pausa del respiro”. Al tempo stesso, però, Warburg non ha mai dimenticato le forze che compongono la precaria conciliazione dell’immagine, forze che proprio nella loro scissione, nel loro carattere polare sono all’origine del riuscito autonomizzarsi dell’apparenza estetica (Carchia [1984] 2016).

Nel cuore dell’immagine, a consentirne la vitalità, sta dunque la *Pathosformel*, formulazione espressiva dell’emozione genuinamente antica propria di quei valori limite dell’atteggiamento psichico che includono “l’intera scala delle manifestazioni cinetiche della vita di una umanità fobicamente scossa, in una scala che va dall’abbattimento inerme fino all’ebbrezza omicida, comprendendo tutte le azioni mimiche che si trovano tra questi due estremi”: “abissale abbandono proprio del culto del tiaso” che nell’arte figurativa si riconosce nei corpi che “camminano, corrono, danzano, afferrano, portano, trasportano” (Warburg [1929] 2016). Memoria “di un irrapresentabile che l’espressione può restituirci” (Carchia [1984] 2016).

Una intensità emotiva e posturale che coinvolge, prendendolo, il corpo e che, ancora una volta si configura come strumento di scarto tra espressione e riflessione: è esperienza cinetica e mimica espressiva, biologicamente utile, che contiene in sé il principio della riflessione già là dove i movimenti muscolari e tutte le funzioni vitali si articolano e si differenziano. Come osserva Wind, riprendendo questo spunto della riflessione warburghiana, allenando un muscolo per una particolare funzione nello stesso tempo lo si rafforza lasciando via via tracce sovrascritte nella memoria biologica. La stessa differenziazione e articolazione muscolare e nervosa crea dunque uno spazio riflessivo, laddove altrimenti, in un corpo disarticolato e omogeneo, l’evento attraverserebbe l’organismo totalmente trasformandosi in un immediato movimento senza lasciare sullo stesso corpo né traccia né sentimento di percezione. L’articolazione dei movimenti che “ristagna in certe parti lasciandone libere altre” assolve così, in forza di questa “funzione di memoria” che si formula nel corpo, ad una funzione sia fisica che espressiva, sottendendo quella polarità propria del simbolo di un “movimento muscolare pienamente espressivo”, in cui il polo opposto è generato da un pieno equilibrio fisiognomico conseguente un debole eccitamento e un movimento mimico ritardato che comporta la fissazione

dei caratteri (Wind [1931] 130-132). Se infatti Warburg aveva guardato alle teorizzazioni positiviste della psicologia dell'espressione e della fisiologia, *in primis* a Charles Darwin e a Tito Vignoli, nel teorizzare e nell'accogliere l'impeto polare del tiaso tragico, non potrà che distanziarsi da una visione meccanicamente evoluzionista.

Pathos quindi come un "nucleo caldo" espressivo (Settis [1997] 2012), movimento vitale che, in quanto tale, non può che essere instabile oscillazione, così come tutte quelle posture di corpi presi dal pathos che, se analizzati scheletricamente, evidenziano una tensione conflittuale e dissonante tra estremità opposte - braccia e gambe, parte superiore e parte inferiore del corpo - e una instabilità propria di un movimento che non può essere mantenuto nel tempo, che non può fissarsi (così si ricava anche dallo studio di Leonardo Impett e Franco Moretti, sul quale tuttavia è da osservare che gli stessi autori ammettono che la prospettiva analitica adottata non tiene conto dell'aspetto antropologico ed estetico, fondamentale per Warburg: Impett, Moretti 2017). Corpi che, se non fossero sempre nell'imminenza di un movimento, smetterebbero di essere vivi e diverrebbero σώματα, 'meri corpi', ovvero scarti cadaveri.

Pathos che, d'altra parte, cerca e trova le sue espressioni in formulazioni per loro natura fredde (*Formeln*), che tendono a incasellarsi in serie morfologiche, quando non tassonomiche. In questo senso, nota Salvatore Settis, *Pathosformel* è parola ossimorica in quanto fonde nello stesso termine il movimento del pathos e la stasi, o meglio l'ipostasi della formulazione di uno schema. Proprio per la sua natura ossimorica il concetto di *Pathosformel* permette di cogliere la forma vivente ma senza esaurirla, toccandola puntualmente, e contemporaneamente ingenera un atto di coscienza/conoscenza. Formulazione che non è fissazione del carattere ma articolazione di una distanza. Già nelle *Tesi su Botticelli* Warburg parlava di "una immagine mnemonica di generici stati dinamici che risente della nuova impressione" (Wedepohl [2012] 2014): la *Pathosformel* si polarizza a ogni occorrenza in modo diverso così "la Salomè danzante della Bibbia compare come una Menade greca" o ancora diventa il pathos luttuoso della Maddalena sotto la croce, e "una serva che reca un cesto di frutta di Ghirlandaio incede imitando in modo del tutto consapevole lo stile di una Vittoria di un arco di trionfo romano" (Warburg [1929] 2016). In questa danza tra formulazioni diverse che si animano,

accolgono, reagiscono agli impulsi, si ha l'attivazione di un nucleo energetico che Warburg chiama 'dinamogramma' – l'elemento vitale che l'artista sa riconoscere e cogliere a partire da sue concrete esperienze sensoriali del mondo che eccitano una urgenza interiore a cui, a sua volta, l'artista stesso dà una nuova vita, polarizzandone di volta in volta il senso in modo mai univoco o irreversibile:

I dinamogrammi dell'arte antica sono lasciati in retaggio in uno stato di tensione massima ma non polarizzata, rispetto alla carica energetica attiva o passiva, all'artista che può reagire, imitare o ricordare. È solo il contatto con la nuova epoca a produrre la polarizzazione. Questa può portare a un radicale rovesciamento (inversione) del significato che essi avevano nell'antichità classica (Warburg 1927 in Gombrich [1970] 2003, 215).



- 1 | Baccante, dettaglio da rilievo neoattico, I sec. a.C., Firenze, Gallerie degli Uffizi.
- 2 | Domenico Ghirlandaio, *Storie della vita del Battista: il banchetto di Erode*, affresco, 1486-1490, Firenze, Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni, dettaglio.
- 3 | Sandro Botticelli, *Giuditta con la testa di Oloferne*, tempera su tavola, 1497-1500 ca., Amsterdam, Rijksmuseum.
- 4 | Niccolò dell'Arca, figura della Maddalena dal *Compianto sul Cristo morto*, terracotta, seconda metà del XV sec., Bologna, Santa Maria della Vita.

Senza questo processo che passa dalla vita all'arte e restituisce la vita, si avrebbe la fissità del dinamogramma, ovvero il tradimento della sua natura, la sconnessione dalla vita, e la sua ripetizione infinita che scade inevitabilmente in "retorica" o "fraseologia" (Wedepohl [2012] 2014).

Warburg nel 1927 definì le *Pathosformeln* "Ur-parole" (*Urworte*) del linguaggio gestuale "classificando 'combattere', 'andare', 'correre', 'danzare', 'afferrare', con le prime radici La-Gre-To: [Lauf, Greif, Tod], ovvero 'corsa', 'presa', 'morte'" (Wedepohl [2012] 2014): uno strumento

metodologico gli viene dal saggio di Hermann Osthoff sulla natura suppletiva delle lingue indo-germaniche (Osthoff 1899), laddove lo studioso spiega come un mutamento della radice lessicale delle parole, per gli aggettivi nella comparazione e per i verbi nella coniugazione, in cui viene meno l'identità formale, non pesa "sulla concezione dell'identità energetica della qualità o dell'azione indicate", anzi: "l'ingresso di una radice diversa produceva un'intensificazione del significato originario della parola" (Warburg [1929] 2016). Si può guardare così al linguaggio gestuale delle *Pathosformeln* come a un codice genetico che è matrice di diverse forme di vita. A integrazione di queste riflessioni sulla analogia tra i processi generativi delle formule di pathos e le forme linguistiche, tornano utili anche le considerazioni di Thomas A. Sebeok che mettono in luce la natura generativa del linguaggio, attraverso procedimenti tassonomici estremamente strutturati e allo stesso tempo "meravigliosamente rimodellabili":

Il linguaggio è un mezzo di formazione di cui dispone solo l'uomo. La moltiplicazione dei segni verbali – tale che, con un piccolo repertorio di caratteristiche distintive binarie raggruppate in poche decine di fonemi, sia possibile costruire, diciamo, parole distinte, e concatenare, quindi, le sequenze di queste in un numero potenzialmente infinito di frasi [...] – conferisce la capacità di creare, potenzialmente, illimitati 'mondi possibili', modelli secondari, alcuni dei quali possono essere, realmente, trasformati in tutte quelle aree edificate che costituiscono la civiltà (Sebeok [1986] 1990, 51).

Sebeok ci ricorda che il *logos*, inteso aristotelicamente come sistema di pensiero e di espressione peculiarmente umano, non nasce per soddisfare un bisogno di comunicazione, istanza che è efficacemente risolta dalle altre specie animali mediante sistemi di segni non verbali, ma si configura piuttosto come fluido capace di "riorganizzarsi incessantemente", che cresce con "meravigliosa mutevolezza", continuamente stabilendo rapporti e ridisegnanandone altri. In questo senso il linguaggio umano, e soltanto esso, che si è sviluppato in parallelo a un "sistema acustico" di decodificazione piegato a una sofisticata "adeguatezza ricettiva" (Sebeok [1986] 1990, 48-51), è in grado non solo di comunicare segnali, ma di "inventare mondi". Ma anche l'immagine artistica, nota Wind, non solo "*plasma* lo stato d'animo" ma, pure, lo "eccita", ovvero smuove e

commuove il senso del desiderio (Wind [1931] 1998, 125). In questo senso, secondo Carchia, l'immagine promuove una "carica di iniziativa storica", per lo sguardo di coloro che non si accontentano di inventariarla in un "immutabile e precostituito paradigma di forme", ma che l'accolgono nella sua dimensione di memoria. Un atto di empatia che è "restituzione alla natura del suo contenuto mitico più remoto – quello pagano – nella forma ineffettuale, non religiosa, del simbolo artistico" (Carchia [1984] 2016). La gamma di emozioni così evocate va da un estremo all'altro dell'arcobaleno delle passioni:

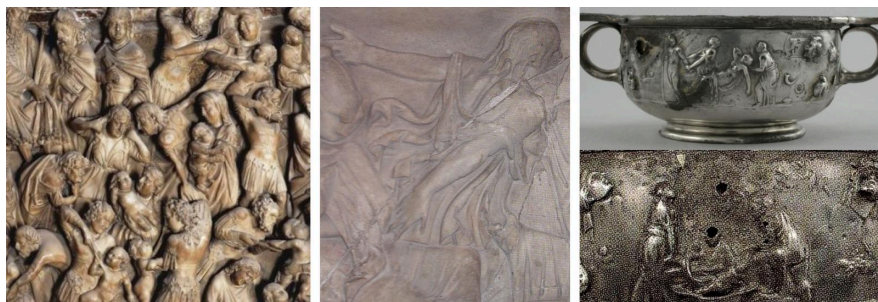
Il linguaggio figurativo gestuale, spesso rafforzato dal linguaggio della parola che si rivolge anche all'orecchio attraverso le iscrizioni, grazie alla violenza indistruttibile del suo conio espressivo, nelle opere architettoniche (ad esempio negli archi di trionfo e nei teatri) e in quelle plastiche (dal sarcofago fino alla moneta), costringe a rivivere esperienze della commozione umana in tutta la sua polarità tragica: dalla sofferenza passiva fino all'atteggiamento vittorioso attivo (Warburg [1929] 2016).

La vitalità dell'immagine patetica non può essere colta che attraverso una partecipazione emotiva, capace di toccare e al tempo stesso, per la reciprocità propria dell'atto del contatto, di farsi toccare. Il "trionfo dell'esistenza", osserva Warburg, si presenta ancora una volta "in tutta la sua sconvolgente antitesi di affermazione della vita e negazione dell'io di fronte all'anima dei posteri". Il "gradito incitamento" si svolge infatti come funzione mnemica a partire da un confronto con forme pre-coniète che "esigono nel singolo artista il distacco o l'assimilazione": si tratta di un processo dove la restituzione "tra una autorinuncia all'impulso dell'Ego e una consapevole forma artistica delimitata – ovvero posta tra Dioniso e Apollo", prescrive "al genio artistico il suo luogo interiore, laddove poteva comunque dare la propria impronta in un linguaggio formale più personale" (Warburg [1929] 2016). Non copia di un modello esistente, non rappresentazione, quanto piuttosto atto empatico di *praesentatio*, capace di muovere cariche energetiche, esprimere una affettività che diviene "forza creatrice di stile":

Nei circoli degli artisti impegnati nelle loro creazioni si potrebbe osservare il senso per l'atto estetico dell'empatia, nel suo divenire, forza creatrice di stile (Warburg [1932] 1998, 5).

Così lo stile artistico poco ha a che fare con la formale riproduzione di un *Idealtypus*, al contrario: è irruzione di una forma espressiva “della massima esaltazione interiore” la cui matrice è da rintracciare “nell’ambito della esaltazione orgiastica collettiva”. L’atto artistico è necessario, dunque, perché questa energia, recepita e vissuta senza filtri, non è di fatto né ‘toccabile’, né ‘comprensibile’ dal soggetto: la vita può esprimersi appieno soltanto attraverso la mano dell’artista.

Così accade per l’emozione al grado superlativo della disperazione estrema di una donna che corre in avanti, con le braccia gettate violentemente all’indietro, irrompendo tra un gruppo di figure statiche della *Strage degli Innocenti* realizzata da Nicola Pisano sul pulpito del Duomo di Siena tra il 1265 e il 1268 [Fig. 5]. Uno schema iconografico del quale Maria Luisa Catoni, per il tramite dei sarcofagi con il compianto Meleagro [Fig. 6], rintraccia la prima matrice nella figura di levatrice intenta a soccorrere la partorientente, slanciandosi in avanti: l’occorrenza più antica che ci sia pervenuta è probabilmente quella che compare su una coppa d’argento proveniente dalla Casa del Menandro a Pompei, dove è ritratta la scena della tragica morte di Semele [Fig. 7].



5 | Donna che accorre gettando violentemente le braccia all’indietro, dettaglio del pulpito di Nicolò Pisano con rilievo della *Strage degli innocenti*, 1265-1268, Siena, Duomo.

6 | Donna che accorre gettando violentemente le braccia all’indietro, dettaglio del sarcofago romano con scene della vita di Meleagro, 170-180 d.C., Milano, Collezione Torno (già Collezione Simonetti).

7 | Coppa argentea con la morte di Semele e il bagno di Dioniso, prima metà del I sec. d.C., da Pompei, Casa del Menandro, Napoli, Museo Archeologico Nazionale.

Com’è noto, la versione principale del racconto mitologico prevede che Semele morisse fulminata dalla violenza dell’epifania di Zeus (da lei stessa provocata, su subdola istigazione di Era), mentre era incinta di Dioniso, e

che Zeus espianti il feto del dio dal grembo materno incendiato dalle sue folgori per reimpiantarlo nella propria coscia dalla quale poi, attraverso uno squarcio, Dioniso nascerà. La morte di Semele finì però per diventare il paradigma della morte di una puerpera per parto come mostra l'impiego delle relative formule visuali entro il repertorio in contesti funerari.

Nella coppa di Pompei, Semele è colta nell'attimo in cui si accascia volgendo lo sguardo a una donna che accorre verso di lei con le braccia all'indietro, mentre Thanatos incombe sulla scena. Dall'altro lato della coppa sono ritratte alcune figure femminili rappresentate nell'atto di prendersi cura dell'infante: è il bagnetto di Dioniso neonato (altro tema iconografico destinato a una notevole fortuna), al quale, nella coppa di Pompei, assistono una menade e un satiro. L'iconografia della coppa è collegabile a un cratere apulo del IV secolo a.C. [Fig. 8] in cui Semele, al di sopra della quale incombe il fulmine che le toglierà la vita, è soccorsa da una donna questa volta con le braccia protese in avanti nel gesto comune nella rappresentazione delle levatrici nelle scene di parto (vedi la serie iconografica delle donne morte di parto su stele attiche raccolta in Catoni 2005a).



8 | Cratere apulo a figure rosse attribuito al Pittore di Arpi, 310-300 a.C., Tampa, Tampa Museum of Art.

La formula posturale dell'ingresso della levatrice nell'iconografia di Semele sulla coppa d'argento di Pompei si inverte dunque di segno, diventando il gesto proprio di un' "anti-levatrice" che assiste a una scena di morte, anziché di vita.

La formulazione di questa *Pathosformel*, in rapporto genetico con la formula "positiva" della levatrice che reca aiuto in un momento pur drammatico, si mostra così capace di esprimere le due estremità di una passione e insieme di connettere le trame sotterranee di energia che intercorrono tra cura della vita e disperazione della morte: è la dialettica contraddittoria della posa della figura irruenta in contesto funerario, che irrompe per soccorrere ma che è come trattenuta dalla stessa foga della sua passione, con gli arti superiori innaturalmente bloccati all'indietro rispetto al passo concitato degli arti inferiori. Una figura che emerge come "disperata negazione dell'aiuto che tipicamente porta una levatrice": la funzione espressiva di un'emozione disperata convive con quella del moto attivo e interventista, del veloce movimento in avanti, in un rapporto, ancora una volta, disgiuntivo (Catoni 2013, 62-76).

È questo il processo di scambio e migrazione di valori espressivi che Warburg fa emergere nella scelta e nell'impaginazione delle immagini nelle tavole di Mnemosyne, ma che prende già spunto da un suo precoce interesse per la psicologia dell'empatia che trova formulazione implicita in *Le ultime volontà di Francesco Sassetti* (1907): in quel saggio Warburg teorizza che il mecenate nella committenza al Ghirlandaio attui un tentativo di conciliazione nella rappresentazione artistica della sua lotta tra una acuta sensibilità ai valori pagani risvegliati dal Rinascimento, e i suoi valori religiosi e sentimenti di *pietas* ancora legati a una cultura 'medievale'. Ma è nell'Atlante che il dispositivo teorico che Warburg ha maturato si svela compiutamente: le tavole accolgono infatti immagini non solo tratte dalla storia dell'arte, ma anche istantanee di vita. È il caso della "Cacciatrice di teste" alla quale è dedicata la Tavola 47 di Mnemosyne, che ricompare in Tavola 77 [Figg. 9 e 10], nello scatto contemporaneo della giocatrice di golf, colta in tutta la sua aggraziata forza femminile nell'atto precedente di sferrare il colpo (Seminario Mnemosyne 2014).



9 | Mnemosyne Atlas, Tavola 47: Donatello, *Giuditta e Oloferne*, bronzo, 1446-1460, Firenze, Piazza della Signoria.

10 | Mnemosyne Atlas, Tavola 77: fotografia della campionessa di golf Erika Sell-Schopp, da "Frau und Gegenwart".

Con Mnemosyne emergono alla luce i profondi conflitti trans-storici che trovano espressione nelle forme d'arte che l'uomo crea. Ed è nella dimensione del simulacro e dell'artificio in cui questa polarità psichica si esprime che, osserva Wind, si genera un godimento artistico "che vive ricreando nella contemplazione del 'simulacro' questa circostanza centrale [in cui riemergono le] oscure energie della vita umana" (Wind [1931] 1998). Si tratta di un processo di immedesimazione e di presa di distanza, di attrazione e repulsione, assimilabile al moto di eccitazione e spurgo della pietà e del terrore in cui Aristotele individua il sollievo della catarsi tragica (Centanni 1995).

Sospensione. La danza delle *Pathosformeln*

Le formulazioni "genuinamente antiche" in cui si concentra l'antica gioia di vivere pagana, annunciata da movimenti intensificati e da ventilate vesti e capigliature, sono le *Pathosformeln* che Warburg vede riemergere, come spazio privilegiato, nella cultura delle feste teatrali rinascimentali, e più in

generale nelle forme dell'espressione drammatica cinquecentesca. Sulla scorta di Jacob Burckhardt, citato espressamente da Warburg in occasione della conferenza di presentazione del Bilderatlas alla Biblioteca Hertziana di Roma (De Laude 2014), le feste teatrali sono intese come "autentico trapasso dalla vita all'arte" (Burckhardt [1870] 2006, 310). L'immagine infatti, osserva Warburg nel saggio su Dürer, non è "soltanto un tema di atelier d'interesse puramente formale, ma un'esperienza vissuta appassionatamente con piena intuizione del dramma misterioso della leggenda dionisiaca, rivissuta realmente nello spirito e secondo le parole dell'antichità pagana": il primo riferimento è, anche sotto il rispetto tematico, all'*Orfeo* di Poliziano rappresentato a Mantova nel 1471.

Per altro, già durante la conferenza su Rembrandt tenuta presso la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg nel maggio del 1926, Warburg rivendicava la necessità fondamentale di tracciare una linea di connessione "tra parola, azione e immagine" (Warburg [1926] 2008, 407) che tenga conto di una "reciproca fecondazione [...] dimenticata, tra una vita modellata dalle feste e l'arte figurativa" (Warburg [1926] 2008, 437). Com'è noto la conferenza è dedicata all'opera di Rembrandt, alla sua epoca e agli elementi dell'eredità classica che, dalle sotterranee fucine della memoria, premono per uscire alla superficie, lottando tragicamente contro uno stile monumentale e trionfale, per "mostrare la *doppia radice di questa pateticità antico-pagana del mito o della storia*" (Warburg [1926] 2008, 411): è quello il primo tentativo, sottolinea Warburg studioso stesso, in cui cercò di "tener conto della creazione drammatica in senso ampio" (Warburg [1926] 2008, 627).

Per il movimento oscillatorio, instabile e tensivo, proprio della riemersione delle *Pathosformeln*, per la danza teatrale per eccellenza che è il tracciato delle "antike Vorprägungen" nello spazio del pensiero, Warburg indica un esempio icastico potente: la figura di Medea "madre di vita e di morte" (vedi la lettura della Tavola 5 del Mnemosyne Atlas in Seminario Mnemosyne 2000a).

Con il processo che Warburg definisce di "inversione energetica", la figura della madre infanticida tratta da un sarcofago romano del 150 a.C., è assunta come modello da Agostino di Duccio in un rilievo della facciata di San Bernardino a Perugia (1457-1461): l'infanticida presta la sua figura alla

madre che, con atteggiamento protettivo, accompagna a casa il figlio miracolato dal santo e salvato dall'annegamento. Nel corso della conferenza su Rembrandt, Warburg farà fuoco non tanto sulla formula di pathos di Medea che sguaina la spada e si avventa sui figli, quanto su una commovente e "titubante Medea" colta nel momento che precede l'azione.



11 | Mnemosyne Atlas, Tavola 5: Medea, frammento di pittura parietale da Ercolano, ca. 45-79 d.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale.

12 | Mnemosyne Atlas, Tavola 73: Rembrandt, *Matrimonio di Giasone e Creusa*, 1648, illustrazione per il dramma di Jan Six, acquaforte, Dresden, dettaglio di Medea.

È la Medea che appare in una pittura parietale di Ercolano risalente al 45-79 d.C. (presente in Tavola 5 di Mnemosyne Atlas, tutta dedicata alle pre-coniazioni antiche delle madri assassine del mito) con le mani posate

sul ventre nel reggere l'arma, e che "non si è ancora risolta se uccidere o meno i suoi figli mentre giocano" [Fig. 11]. Medea, nella quale Lessing "scorge l'esempio più convincente del saggio timore dello stile classico di rappresentare una azione transitoria" (Warburg [1926] 2008, 630), diventa la figura esemplare della sospensione prima dell'azione in cui consiste l'opera della costruzione drammaturgica; e a proposito della - potenzialmente eterna - sospensione, Warburg cita "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!'" (Warburg [1926] 2008, 630). La stessa Medea esitante e titubante torna nell'illustrazione di Rembrandt del 1648 che raffigura il matrimonio di Giasone e Creusa per il dramma di Jan Six, in cui l'eroina è posta in primo piano ma del tutto in disparte rispetto alla scena principale, nascosta alla vista della coppia e di tutti gli astanti, nel mentre medita il suo piano sanguinoso [Fig. 12]. L'acquaforte di Rembrandt, che si trova sul pannello 73 del Bilderatlas, è appuntata con "forza statica trasformatrice, trasformazione di uno stile: Rembrandt" (Warburg [1926] 2008, 581).

Questa Medea assassina, ma che non è ancora tale, posta di lato, al margine della scena con lo sguardo obliquo su quel che sta accadendo, colta nella sospensione che precede l'azione, è gravida di tutta la potenza del nucleo energetico del dinamogramma ancora non polarizzato: la postura mostra dell'esistenza di "una cultura greca che era *sensibile*, come solo Shakespeare poteva essere - scrive Warburg - alla sofferenza della coscienza di colui che è condannato a un comportamento tragico" (Warburg [1926] 2008, 629), in sospenso "tra Sophrosyne ed estasi" (Bordignon 2012). Medea sta in quella spaziatura tra azione e contenimento dell'azione stessa: "Medea a teatro e in Rembrandt - Spazio mentale della ponderazione" (Warburg negli appunti per Tavola 73). Una spaziatura che vive nell'Atlante in quello spazio nero, vuoto e per questo denso di oscillazioni e tensioni, che si espande fino alla soglia delle immagini appuntate ritmicamente nei pannelli attraverso movimenti di focalizzazione, allontanamento e avvicinamento (Centanni 2010). E dato che la tragedia a quanto ci insegna Aristotele è "rappresentazione di un'azione, non di uomini, [e gli attori] non sono in scena per rappresentare caratteri, ma assumono un carattere attraverso le azioni" (Centanni 2018), lo stesso Shakespeare coglie puntualmente il *Leitmotiv*

dello spirito tragico antico, proprio nella costruzione di caratteri che giocano nel tempo teatrale tutta la loro esitazione, il doppio movimento di impulso all'azione e di distacco:

Shakespeare [...] 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 (Warburg [1926] 2008, 607).

Rembrandt non risolve il tragico conflitto interiore di Medea, ma la mette in scena rafforzando i poli limite dell'atteggiamento psichico, sospendendo ed espandendo lo spazio al pensiero. Lo spazio della sospensione – spazio teatrale per eccellenza – è ancora assimilabile al primo moto vitale che è l'intervallo della respirazione, la 'spaziatura' che coincide con la pausa tra inspirazione ed espirazione:

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 (Warburg [1926] 2008, 632).

Nella postura tragica di Medea risuona quella polarità tra azione e riflessione, che Warburg si adopera a far emergere a partire da una attenzione per artisti che trattano il tema dal punto di vista concettuale, come Rembrandt, o stilistico, come Ghirlandaio, chiamati "guardiani di confini" tra "corpi imbacuccati" e la nudità libera e disinibita (Warburg 1926 in Wedepohl [2012] 2014). Ma è anche la sospensione tra *vita activa* e *vita contemplativa* rappresentata emblematicamente da Dürer nella figura della Melanconia "dilemma perenne dell'uomo di fronte alle forze cosmiche" (Dal Lago [1998] 2016).

Schema e ritmo

È in questo spazio, in questa distanza sospesa, che è possibile il movimento e una polarizzazione che si esercita nell'intelligenza o nella

comprensione empatica del mondo. In un intervallo che è quello che sussiste tra la declinazione della forma come 'ritmo' e la declinazione come 'schema': ritmo che, ricorda Émile Benveniste, è termine proprio della filosofia greca atomistica, in cui pieno e vuoto sono il principio di tutte le cose che sono e dove "la varietà tra i corpi si dà soltanto per densità o rarefazione di materia" in cui le possibili diversificazione sono raggruppabili come "forma (nelle due varianti: ῥυθμός/σχῆμα), contatto/ordine (διαθλιγή/τάξις), direzione/posizione (τροπή/θέσις)" (Benveniste [1951, 1966] 1971, 390: tutti questi termini sono anche ripresi da Aristotele per descrivere, da una prospettiva molto orientata, la fisica atomistica). Diversificazione in cui il primato è proprio della forma come *schema*, forma statica, "fissa, realizzata, posta in certo qual modo come un oggetto" e, simultaneamente, come *ritmo*: forma fluida nell'attimo in cui è assunta, momentanea e modificabile:

La prima modalità della relazione tra i corpi è la forma/ritmo che poi presterà i suoi nomi alla danza; e, di converso, la prima forma/ritmo è la danza degli atomi: atomi principi ed elementi costitutivi di tutto quanto esiste, trascinati nel vuoto dello spazio da un vortice vitale e necessario, che si aggirano senza posa in un moto infinito, provando ogni tipo di connessione (*omne genus motus et coetus experiundo* dirà Lucrezio), intrecciando le loro diverse figure e dando origine a infinite forme (Centanni, Pedersoli 2016).

L'espressione più convincente di questa polarità è apprezzabile negli *schemata* intesi come "figure di danza", alle quali nel codice culturale degli antichi corrispondevano caratteri diversi. Ed è propriamente la danza il contesto in cui la parola *schema* prende forma plurale: tante formule di ethos e di pathos, espresse da altrettanti *schemata*, che vengono a coincidere con un "linguaggio dei gesti" (Catoni 2005, 135).

Il codice schematico dei gesti, anche all'infuori dell'ambito della danza in cui sorge la terminologia, ha una funzione comunicativa contingente e culturalmente connotata: negli *schemata* delle arti mimetiche i Greci fissavano e dividevano i valori condivisi all'interno della polis. Tanto che studiarne la funzione è, osserva Catoni, guardare "una lente attraverso la quale leggere le norme comportamentali e la loro violazione ma anche per intravedere i mutamenti culturali impliciti in un loro eventuale

cambiamento di forma” (Catoni 2005, 135). Gesto inteso allora come atto soggetto a interpretazione che può de-sematizzarsi fino a diventare intellegibile e che risponde, precisamente e univocamente, a un sistema di convenzioni e di codici dettati dal contesto (Bertelli, Centanni 1995); *schema* che prevede l’ipostasi di un “momento legato alla stasi e all’assenza [...] di movimento” (Catoni 2005, 143). In questo senso il linguaggio dei gesti è, per tornare alla riflessione di Sebeok, un sistema di segni atto a soddisfare istanze e bisogni precisi, esattamente come accade per il repertorio fisso di versi e di posture che caratterizzano la comunicazione attiva fra tutte le specie animali, limitata a descrivere l’esistente. E che, d’altra parte, a partire da tale cristallizzazione e da una trasversalità in termini di media, contesti e permanenza nel tempo, permette che il movimento possa essere riattivato in ogni momento e in ogni contesto (Catoni 2013).

Ma il codice dei gesti può entrare anche come elemento aggiuntivo nel teatro espressivo delle *Pathosformeln*, conferendo alle figure significati diversi rispetto al vocabolario predeterminato. Nelle immagini contenute nel Mnemosyne Atlas la variazione dello schema gestuale di una parte del corpo può conferire dinamismo e variazione a una stessa postura. Un caso esemplare è quello, in Tavola 39, della progressiva “animazione” della figura femminile stante messa in movimento ‘cinematografico’ nell’accostamento che Warburg propone di immagini tratte dal repertorio di Botticelli, proprio in forza dei movimenti del braccio e della mano, in un gioco di alterazioni semantiche che di volta in volta ne disegnano il carattere. La Venere nuda che nella *Nascita di Venere* di Botticelli tiene il braccio destro ripiegato sul seno a significare la seduzione [Fig. 13], nel *Regno di Venere (Primavera)* mantenendo la postura muove il braccio e la mano destra in un gesto invitante-ammaestrante [Fig. 14]; così nella *Pallade e il centauro* con lo stesso braccio doma la bestia [Fig. 15]; medesima è la postura generale, ma con un’ulteriore variazione del gesto, nel disegno botticelliano della *Pace o Abbondanza* [Fig. 16] e nella *Pallade con lancia da giostra* nella tarsia del Palazzo ducale di Urbino [Fig. 17], laddove la mano destra tiene/ostenta nell’un caso la cornucopia, nell’altro l’arma offensiva (Seminario Mnemosyne 2000b).



Mnemosyne Atlas, Tavola 39:

13 | Sandro Botticelli, *Nascita di Venere*, tempera su tela, 1482-1485, Firenze, Gallerie degli Uffizi, dettaglio.

14 | Sandro Botticelli, *Regno di Venere (Primavera)*, tempera su tavola, 1478-1482, Firenze, Gallerie degli Uffizi, dettaglio.

15 | Sandro Botticelli, *Pallade e il centauro*, tempera su tavola, 1482-1483, Firenze, Gallerie degli Uffizi.

16 | Sandro Botticelli, *Ninfa di Acheloo (Allegoria di Abundantia)*, disegno, 1470-1480, London, British Museum, Department of Prints and Drawings.

17 | Baccio Pontelli su disegno di Sandro Botticelli, *Pallade*, tarsia, 1479-1482, Urbino, Palazzo Ducale.

Il linguaggio gestuale delle *Pathosformeln* trova così il suo senso proprio in questa articolazione tra due idee di forma: *schema* e *ritmo* irriducibili l'uno all'altra, e tuttavia indissolubilmente e sostanzialmente legati, dato che l'espresso non esiste al di fuori di una sua espressione schematica, e tuttavia mai coincide con essa. Freddo e caldo, pathos dionisiaco della danza e *schemata*: per essere forma viva, l'impulso della memoria non può fermarsi, ma deve essere sempre in movimento.

Non si dovrà quindi mai dire – ci insegna Gilles Deleuze – ‘la foglia è verde’, ma piuttosto sarà da far luce sul ‘verdeggare della foglia’: non una “qualità della cosa, ma attributo che si dice della cosa e che non esiste fuori dalla proposizione che lo esprime”. Coesistenza simultanea, osserva Deleuze, di due “facce senza spessore”, una frontiera dove “il senso è l'esprimibile o l'espresso della proposizione e l'attributo dello stato di cose” (Deleuze [1969] 2016, 27).

Funzione delle *Pathosformeln* e delle forme d'arte mimetiche, come mette in luce Maria Luisa Catoni ancora in consonanza con il pensiero greco, è formalizzare meccanismi e forme che permettono di “rendere visibili entità invisibili”, altrimenti indicibili (Catoni, Ginzburg, Giuliani, Settis 2013, 69).

* Ringrazio tutti i partecipanti amici del Seminario Mnemosyne che periodicamente si incontra a Venezia, e per l'Europa. In particolare la mia riconoscenza va ai presenti al seminario che si è tenuto al Palazzone di Cortona tra il 10 e il 12 marzo 2018, dedicato al concetto di *Pathosformeln*, dove riflessione espunti di questo scritto si sono accordati: Monica Centanni, Claudia Cieri Via, Victoria Cirlot, Silvia De Laude, Maurizio Ghelardi, Anna Ghiraldini, Matias Julian Nativo, Alessandra Pedersoli, Alessia Prati, Silvia Urbini.

Bibliografia

Benveniste [1951, 1966] 1971

É. Benveniste, *La notion de "rythme" dans son expression linguistique*, "Journal de Psychologie normale et pathologique" 3 (juillet/septembre 1951), 401-410; ripubblicato in Id. *Problèmes de linguistique générale*, Paris 1966, 327-335; tr. it. di M.V. Giulina in É. Benveniste, *Problemi di linguistica generale*, Milano 1971, 390-399.

Bertelli, Centanni 1995

S. Bertelli, M. Centanni, *Il gesto: analisi di una fonte storica di comunicazione non verbale*, in *Il gesto, nel rito e nel cerimoniale, dal mondo antico ad oggi*, a cura di S. Bertelli, M. Centanni, Firenze 1995, 6-28.

Bordignon 2012

G. Bordignon, *"L'unità organica della sophrosyne e dell'estasi". Una proposta di lettura della Tavola 5 del Bilderatlas Mnemosyne*, "La Rivista di Engramma" 100 (settembre/ottobre 2012).

Bordignon 2018

G. Bordignon, *Riemersione del pathos dell'annientamento. Una proposta di lettura di Mnemosyne Atlas, Tavola 41*, "La Rivista di Engramma" 157 (luglio/agosto 2018).

Bing 1966

G. Bing, *Introduzione*, in A. Warburg, *La Rinascita del paganesimo antico*, a cura di G. Bing, tr. it. di E. Cantimori, Firenze 1966, VII-XXXI.

Carchia [1984] 2016

G. Carchia, *Aby Warburg: simbolo e tragedia*, "aut aut" 199-200 (1984), 92-108; ripubblicato in "La Rivista di Engramma" 135 (aprile/maggio 2016).

Catoni 2005

M.L. Catoni, *Schemata. Comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Pisa 2005.

Catoni 2005a

M.L. Catoni, *Le regole del vivere, le regole del morire. Su alcune stele attiche per donne morte di parto*, "Revue Archéologique" 39/1 (2005).

Catoni 2013

M.L. Catoni, *Mimesis and motion in classical antiquity*, in S. Leyssen, P. Rathgeber, *Bilder animierter Bewegung / Images of Animate movement*, München 2013.

Catoni, Ginzburg, Giuliani, Settis 2013

M.L. Catoni, C. Ginzburg, L. Giuliani, S. Settis, *Tre figure. Achille, Meleagro, Cristo*, Milano 2013.

Centanni 1994

M. Centanni, *Il genitivo dopo i verbi di contatto in greco*, in *Immagine, suono, parola*, "Paradosso Quadrimestrale di Filosofia" (1994), 189-197.

Centanni 1995

M. Centanni, *L'eccitazione e la temperatura delle passioni: l'estetica del tragico da Platone ad Aristotele*, "A.I.O.N." XVII (1995), 75-88.

Centanni 2010

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

Centanni 2018

M. Centanni, *Dinamogrammi, psicologici e non, nella costruzione drammaturgica. La storia dei figli di Edipo nella tragedia greca, da Eschilo a Sofocle*, "Psiche" 1 (2018), 85-98.

Centanni, Pedersoli 2016

M. Centanni, A. Pedersoli, *Ritmo e schema. Editoriale di Engramma n. 132*, "La Rivista di Engramma" 132 (gennaio 2016).

Cirlot 2017

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

Dal Lago [1998] 2016

A. Dal Lago, *L'arcaico e il suo doppio. Aby Warburg e l'antropologia*, "aut aut" 199-200 (1998), 67-91; ripubblicato in "La Rivista di Engramma" 135 (aprile/maggio 2016).

De Laude 2014

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

Deleuze [1969] 2016

G. Deleuze, *Logica del senso* [ed. or. *Logique du sens*, Paris 1969], tr. it. di M. De Stefanis, Milano 2016.

Fasiolo 2014

B. Fasiolo, *O Valentino vestito di nuovo - anzi... d'antico. Lettura iconografica della campagna Fall/Winter 2013 della Maison Valentino*, "La Rivista di Engramma" 118 (luglio/agosto 2014).

Ghelardi 2012

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

Ghelardi 2017

M. Ghelardi, *Edgar Wind su Aby Warburg: un esercizio ermeneutico. Con: Appendice di testi inediti di Edgard Wind sulle riflessioni di Warburg su Botticelli*, "La Rivista di Engramma" 150 (ottobre 2017).

Impett, Moretti 2017

L. Impett, F. Moretti, *Totentanz. Operationalizing Aby Warburg's Pathosformeln*, "Literary Lab Pamphlet" 16 (November 2017).

Murano 2016

J. Murano, *Fisiologia del gesto. Fonti warburghiane del concetto di Pathosformel*, "Aisthesis. Pratiche, linguaggi, saperi dell'estetico" 9/1 (2016), 153-175.

Osthoff 1899

H. Osthoff, *Vom Suppletivwesen der idogermanischen Sprachen*, Heidelberg 1899; tr. it. parziale a cura di M. Vinco in H. Osthoff, *Sulla natura suppletiva delle lingue indogermaniche*, "aut aut" 321-322 (2004), 161-172.

Sacco 2015

D. Sacco, *La matrice tragica dell'atto artistico. Risonanza teatrale nei concetti di Denkraum e Pathosformel di Aby Warburg*, "La Rivista di Engramma" 130 (ottobre/novembre 2015).

Sebeok [1986] 1990

T. Sebeok, *Penso di essere un verbo. Ulteriori contributi alla dottrina dei segni* [ed. or. *I think I am a verb. More contributions to the doctrine of signs*, New York 1986], tr. it. S. Petrilli, Palermo 1990.

Seminario Mnemosyne 2000a

Seminario Mnemosyne, coordinato da M. Centanni, K. Mazzucco, *Madre della vita, madre della morte. Figure e Pathosformeln. Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola 5*, "La Rivista di Engramma" 1 (settembre 2000).

Seminario Mnemosyne 2000b

Seminario Mnemosyne, coordinato da M. Centanni, K. Mazzucco, *La serie botticelliana e la "ventilata veste". Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola 39*, "La Rivista di Engramma" 4 (dicembre 2000); nuova versione: Seminario Mnemosyne, coordinato da G. Bordignon, M. Centanni, A. Pedersoli, *Metamorfosi delle virtù d'Amore nella Firenze medicea. Una lettura della tavola 39 dell'Atlante Mnemosyne*, "La Rivista di Engramma" 114 (marzo 2014).

Seminario Mnemosyne 2014

Seminario Mnemosyne, coordinato da M. Bergamo, G. Bordignon, M. Centanni, *L'Angelo e la Cacciatrice di teste. Una lettura della tavola 47 dell'Atlante Mnemosyne*, "La Rivista di Engramma" 116 (maggio 2014).

Seminario Mnemosyne 2017

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).

Settis [1997] 2004

S. Settis, *Pathos ed Ethos, morfologia e funzione* [ed. or. *Pathos und Ethos, Morphologie und Funktion*, in U. Fleckner et al., *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, Bd. I, Berlin 1997], "Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura" VI/2 (2004), 23-34.

Settis 2012

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

Wedepohl [2012] 2014

C. Wedepohl, *Dalla Pathosformel all'Atlante del linguaggio dei gesti. La morte di Orfeo di Dürer e il lavoro di Warburg sulla storia della cultura basata su una teoria dell'espressione* [ed. or. *Von der "Pathosformel" zum "Gebärdensprachatlas". Dürers Tod des Orpheus und Warburgs Arbeit an einer ausdrucksstheoretisch begründeten Kulturgeschichte*, in *Die entfesselte Antike. Aby Warburg und die Geburt der Pathosformel*, Hrsg. von M.A. Hürtig in Zusammenarbeit mit T. Kettelten, Köln 2012, 33-50], tr. it. di A. Pedersoli, "La Rivista di Engramma" 119 (settembre 2014).

Warburg [1926] 2008

Warburg, *L'antico italiano nell'epoca di Rembrandt [Italienische Antike im Zeitalter Rembrandts, Vortrag über Rembrandt, Mai 1926]*, in A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2008, 405-654.

Warburg [1929] 2014

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

Warburg [1929] 2016

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

Warburg [1932] 1998

Aby Warburg, *Gesammelte Schriften*, neu Hrsg. von H. Bredekamp, M. Diers, Berlin [1932] 1998.

Warburg 1966

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

Warburg 2006

A. Warburg, *Gli Hopi. La sopravvivenza dell'umanità primitiva nella cultura degli*

Indiani dell'America del Nord, a cura di M. Ghelardi con un saggio di S. Settis, Torino 2006.

Wind [1931] 1998

E. Wind, *Il concetto di Kulturwissenschaft di Warburg e il suo significato per l'estetica* [ed. or. *Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik*, "Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft" 25 (1931)], tr. it. di E. Colli, in E. Wind, *L'eloquenza dei simboli*, Milano 1992, 37-56; poi tr. it. di R. Cristin, "aut aut" 199-200 (1998), 121-135.

English abstract

This study consists of an investigation into the genesis and operation of the *Pathosformel* notion and the related concept of polarity as a heuristic principle. Polarity and the *Pathosformel* traverse the work of Aby Warburg but only find a defining configuration during the last period of his research. In particular, the paper's analysis connects the concept, used for the first time by Aby Warburg in the essay on *Dürer and Italian Antiquity* (1905), with the Mnemosyne Atlas, an "inventory of pre-coined types from the Antiquity". The focus is on its instrumental nature in relation to the phenomena that Warburg set out to explain, with particular regard to the function of the artistic act, memory and image. Passing through the iconographic formula of the desperate woman who throws herself forward with her arms backwards, the hesitant Medea of Rembrandt and Pompeii caught in the moment of suspension that precedes the action, the articulated relationship between form as rhythm and simultaneously as a schema – proper terms of atomistic physics lent to dance –, the gestural language of the *Pathosformeln* emerges characterized by a tragic irreducibility. It is the movement and dance of the Dionysian pathos that cannot exist outside a schematic expression and formulation, but which never coincides with it.

Riemersione del pathos dell'annientamento

Una proposta di lettura di Mnemosyne Atlas, Tavola 41

Giulia Bordignon



Mnemosyne Atlas, Tavola 41 e con numerazione delle immagini per le didascalie*.

Nelle pagine conclusive del saggio del 1914 *L'ingresso dello stile ideale anticheggiante nella pittura del primo Rinascimento*, dedicate alla "sconvolgente eloquenza patetica" del Laocoonte, Aby Warburg scrive:

Ci decidiamo ora un po' alla volta a considerare questa irrequietezza classica una qualità essenziale dell'arte e della civiltà antica; gli studi sulle religioni dell'antichità greco-romana ci insegnano sempre più a guardare l'antichità quasi simboleggiata in una erma bifronte di Apollo e Dioniso. L'ethos apollineo germoglia insieme con il pathos dionisiaco, quasi un duplice ramo da un medesimo tronco [...]. Dovremo anzitutto imparare di nuovo a

guardare in modo imparziale a quella duplice ricchezza stilistica degli antichi (Warburg [1914] 1966, 307).

Come noto, la “sconvolgente eloquenza patetica” dell’antichità, così come la sua riemersione in età moderna, è riconosciuta e definita da Warburg nelle sue molteplici declinazioni in specifiche forme artistiche ed espressive, le *Pathosformeln*: se ancora nel 1914 Warburg constatava che “queste formule finora non sono state né raccolte singolarmente né, tantomeno, vedute nella loro connessione” (Warburg [1914] 1966, 306), quindici anni più tardi, nel 1929, l’impresa di costituire “un inventario delle pre-coniazioni anticheggianti che hanno concorso, in epoca rinascimentale, alla formazione dello stile della rappresentazione della vita in movimento” (Warburg [1929] 2016) può dirsi pressoché compiuta nell’ultima versione delle tavole del Mnemosyne Atlas (sulla genesi del dispositivo ermeneutico della *Pathosformel* v. in “La Rivista di Engramma” Wedepohl 2014 e, in questo stesso numero, Fressola 2018). Le posture che l’arte antica definisce e trasmette come “pre-coniazioni” nella tradizione figurativa occidentale sono infatti raccolte nelle Tavole 4-8, e riemergono principalmente nel gruppo di tavole collocato nel cuore dell’Atlante, nelle Tavole 40, 41, 41a e 42.



Mnemosyne Atlas, Tavola 5.

Tra i molteplici fili che costituiscono la trama di Mnemosyne è riconoscibile in particolare un legame che collega con forza Tavola 5 a Tavola 41: solo mediante una precisa conoscenza delle figure e delle tematiche del primo pannello è possibile proporre una lettura del secondo montaggio. In Tavola 5 – come registrato negli appunti che accompagnano le tavole – Warburg delinea le coordinate espressive del pathos dionisiaco del terrore, della violenza, della morte, declinato soprattutto ‘al femminile’, mediante un percorso che dalla *Magna Mater* conduce

al tema del sacrificio e della lamentazione funebre nei sarcofagi romani, passando per le posture di fuga e panico dei Niobidi, al tema dell’infanticidio di Medea, allo *sparagmos* di Orfeo da parte delle menadi

e al “raptus ad Inferos”, il rapimento violento che conduce i mortali nell’Ade (per alcune proposte di lettura di Tavola 5, v. Seminario Mnemosyne 2000; Bordignon 2012).

Tavola 41 riprende esplicitamente questi fili tematici e queste figure: “Pathos dell’annientamento (cfr. Tav. 5). Vittima sacrificale. Ninfa come strega. Sprigionarsi del pathos”. Protagonisti del montaggio, in particolare, sono due personaggi del mito già presentati nella tavola archeologica, ovvero Medea e Orfeo: la loro vita postuma in età moderna subisce però un processo di trasmutazione espressiva che giunge a “polarizzare” – per usare un termine caro a Warburg – l’energia del pathos antico in direzioni inaspettate (sull’inversione energetica in Mnemosyne v. in generale Bordignon 2004). Accanto alle figure tratte dal mito, la tavola propone anche alcune immagini che mettono in risalto una delle formule posturali del pathos dell’annientamento tratte dal “tesoro riscoperto della plastica antica” (Warburg [1905] 1966, 196), quella dell’“acciaffare per la testa”.

Mnemosyne Atlas, Tavola 41. Appunti di lettura, immagine per immagine

Partendo, per chiarezza didascalica, da quello che potremmo definire il primo ‘quadrante’ della tavola in alto a sinistra, vediamo che nel montaggio compaiono alcune testimonianze relative alla sopravvivenza medievale della storia di Medea: un *Nachleben* basato non tanto sul testo greco di Euripide, quanto piuttosto sull’‘adattamento’ della tragedia di Seneca, sulle versioni poetiche di Apollonio Rodio e di Ovidio e, di rimbalzo da queste fonti antiche, sui fortunatissimi ‘testi mediatori’ di Boccaccio, il *De viris illustribus* e il *De mulieribus claris*, redatti nel terzo quarto del Trecento. Questo l’icastico ritratto della maga della Colchide nel *De mulieribus claris* (su cui v. in generale Filosa 2012):

Formosa satis et malefitorum longe doctissima. Nam, a quocunque magistro instructa sit, adeo herbarum vires familiares habuit, ut nemo melius novitque plene cantato carmine turbare celum, ventos ex antris ciere, tempestates movere, flumina sistere, venena conficere, elaboratos ignes ad quodcunque incendium componere et huiusmodi perficere omnia. Nec illi - quod longe peius - ab artibus fuit dissonus animus; nam, deficientibus eis, ferro uti arbitrabatur levissimum (XVI, *De Medea regina Colcorum*; il brano è

consultabile anche in una versione in volgare del *De claris mulieribus* redatta da Donato degli Albanzani nel 1397).

Nella miniatura che apre il montaggio, tratta da un codice contenente le *Tragoediae* senecane, gli episodi salienti della storia di Medea sono riassunti allo stesso modo in cui erano visibili nei sarcofagi romani, mediante una *kontinuierende Darstellungsweise*: Medea affida le vesti stregate ai figli, che le consegnano alla nuova sposa di Giasone; sullo sfondo, Medea – salita sul tetto del palazzo, giusta le indicazioni drammaturgiche del testo – sta uccidendo con la spada uno dei figli, mentre sulla destra la vediamo già oltrepassare i confini dell’iniziale miniata sul carro trainato dai draghi, sotto lo sguardo impotente di Giasone in vesti regali [Fig. 41.1].



41.1 | Nicolò da Bologna (Nicolò di Giacomo di Nascimbene), *Medea*, iniziale “D” da un manoscritto delle *Tragoediae* di Seneca, fine del sec. XIV, Innsbruck, Universitätsbibliothek, Cod. 87, c.120r.

41.2 | *Scene dalla storia di Medea: Eeta dinanzi alla salma del figlio Apsirto; Giasone e Medea in fuga*, manoscritto, metà del sec. XV, London, The British Library, Ms. Harley, 1766, fol. 31v.

41.4 | *Scene dalla storia di Medea: Creusa tra le fiamme; Medea uccide i suoi figli*, manoscritto, metà del sec. XV, London, The British Library, Ms. Harley, 1766, fol. 33r.

Ma è soprattutto grazie al testo di Boccaccio che la storia di Medea trova ampia diffusione, giungendo sino al nord Europa (in generale su Medea nel Medioevo v. da ultimo McElduff 2012): le miniature collocate accanto all’immagine incipitaria di Tavola 41 sono tratte infatti dall’opera *Fall of*

Princes, una libera versione inglese del *De Casibus Virorum Illustrium*, scritta tra il 1431 e il 1439 da John Lydgate (a partire dalla traduzione francese di Laurent de Premierfait) per il duca di Gloucester. Come nel modello boccacciano, le vite esemplari di uomini e donne dell'antichità divengono modelli di virtù da imitare e di vizio da rifuggire, e al contempo le alterne vicissitudini di quelle straordinarie esistenze sono poste in relazione con una concezione già proto-umanistica del destino, incarnato dai capricci della Fortuna (un tema che ritroviamo protagonista di Tavola 48 nell'Atlante). Nelle immagini presentate dal montaggio di Tavola 41 vediamo nel primo foglio Medea e Giasone in fuga oltre una selva, mentre si lasciano alle spalle il re Eeta, che arresta il proprio inseguimento alla vista del cadavere del figlio Apsirto, trucidato e fatto a brandelli da Medea [Fig. 41.2].

Nel foglio successivo Creusa muore gettandosi dal palazzo in fiamme, e Medea uccide i figli non soltanto pugnalandoli, ma addirittura decapitandoli [Fig. 41.4]. Nel testo che accompagna le immagini è dato particolare risalto proprio alla crudeltà di Medea, sia nel fratricidio ("She took hir brother & slouh hym cruely, And hym dismembrid") sia nell'infanticidio ("She falsi moordred - the childre that she bar / Lik a stepmooder auenged for to be / Cutte ther throtis"; J. Lydgate, *Fall of Princes*, ed. by H. Bergen, Washington 1923, I, 2206, 2345 ss.).

Rispetto a queste immagini medievali, è opportuno segnalare due questioni, in relazione alla tradizione del personaggio dalla classicità alla *media tempestas*. La prima questione riguarda la divaricazione – poi sintetizzata e semplificata da Erwin Panofsky con la formula del "principio di disgiunzione" (Panofsky [1939] 1975) – tra il "tema" classico (la vicenda tratta dal mito) e il "motivo" formale non classico: i personaggi della storia di Medea compaiono abbigliati in abiti cortesi e contemporanei, ovvero, in termini più propriamente warburghiani, "alla francese" e non "all'antica".

Una seconda questione, collegata alla prima, riguarda un tema ancor più vicino alla riflessione di Warburg sulla rinascita dell'antico come interiorizzazione del "temperamento patetico": questa Medea medievale introduce e reinventa, nel momento preciso in cui si svolge l'infanticidio, il gesto furioso e cruento dell'assassina che strazia il corpo dei figli con le armi. Si tratta di un gesto che, nelle rappresentazioni antiche di Medea, è

solitamente scotomizzato: nei rilievi e negli affreschi l'uccisione dei bambini – come ben testimoniano le immagini di Tavola 5 – è sempre richiamato per allusione, e Medea è raffigurata sempre nel momento che precede (o che segue) l'efferatezza del gesto omicida, enfatizzando quello “spazio mentale della ponderazione” che, sospendendo l'azione drammatica, rende ancora più esasperata, ed efficace, la *climax* dell'epilogo tragico. Una sottrazione alla vista che, per altro, è propria anche del *medium* narrativo dei testi antichi – ad eccezione degli effetti volutamente grandguignoleschi della tragedia senecana – come stigmatizza l'oraziano “ne pueros coram populo Medea trucidet”: il pathos dionisiaco del gesto in Euripide è soltanto evocato, anche se riverbera prepotente nel *logos* – tanto apollineo quanto lancinante – di Medea, prima, e dell'ultimo stasimo del coro, poi (un confronto tra i finali delle tragedie di Euripide e di Seneca è in Rodighiero 2003).

Tra le fonti latine compulsate sino all'età umanistica per la ‘reinvenzione’ di Medea, un ruolo di primo piano spetta, più che al testo di Seneca, alle *Metamorphosi* (e alle *Heroides*) di Ovidio. Nel pannello, al di sotto delle miniature inglesi di derivazione boccacciana, è collocata infatti una xilografia tratta da un volgarizzamento rinascimentale del grande poema ovidiano: *Di Ouidio le Metamorphosi, cioè trasmutazioni, tradotte dal latino diligentemente in volgar verso, con le sue allegorie, significationi, & dichiarazioni delle fauole in prosa* del veneziano Niccolò degli Agostini, edite nel 1522 (e a seguire in altre cinque ristampe fino al 1548), a loro volta eredi del primo volgarizzamento trecentesco, l'*Ovidio metamorphoseos vulgare* di Giovanni dei Bonsignori, la cui *editio princeps* illustrata viene stampata a Venezia nel 1497 (sulle raffigurazioni di Medea in questi volgarizzamenti v. Capriotti 2013).

Se al centro dell'incisione rinascimentale la postura di Medea appare in tutto analoga a quella dell'uccisione dei figli nel manoscritto inglese, qui in realtà la maga sta operando un rituale di ringiovanimento nei confronti di Esone, il padre di Giasone [Fig. 41.12]. Il passo di *Metamorphosi* che descrive il rito è particolarmente lungo e ricco di particolari: Esone è disteso “exanimi similem”, e la maga, dopo una serie di invocazioni a Ecate, alle divinità naturali e agli dei inferi, “Bacchantum ritu”, impugnando la spada recide la gola del vecchio re, ne fa defluire il sangue e lo sostituisce con una pozione preparata in precedenza con gli ingredienti

più rari e terribili (*Met.*, VII, 179-296). Si tratta di una scena di ‘morte e resurrezione’ che conferma pienamente l’appartenenza di Medea a quel gruppo di figure femminili del mito che, presenti in Tavola 5, sono state definite quali “madri della vita e della morte” (v. Seminario Mnemosyne 2000). Nella xilografia Medea compare più volte: al centro accanto al ‘tavolo anatomico’ su cui giace Esone; sullo sfondo nell’incontro con Giasone, e in attesa di salire sul magico carro; in primo piano, inginocchiata nel compimento delle invocazioni alle divinità. A destra vediamo due altari squadrati e un tripode fumante, mediante il quale la maga compie i propri sortilegi.



41.12 | *Medea ringiovanisce il re Esone*, xilografia dal volgarizzamento di Niccolò degli Agostini di Ovidio, *Metamorfosi*, Venezia 1522.

Questa immagine ci ricorda che il testo di Ovidio, così come il poema di Apollonio Rodio e la tragedia di Seneca, conferiscono particolare rilievo al carattere di Medea come potente maga, conoscitrice di pozioni e incantesimi, e devota sacerdotessa di Ecate, la dea tricripite del mondo ctonio. Non sarà inutile ricordare, sulla scorta delle tavole incipitarie dell’Atlante (in particolare Tavola B), che ancora a questa altezza cronologica, nella prima metà del Cinquecento, la magia, nel suo tentativo di riconoscere e riprodurre simbolicamente le relazioni tra macrocosmo e

microcosmo con “la creazione di uno spazio per la preghiera o per il pensiero” (Warburg [1923, 1929] 1998), costituisce *in nuce* una forma di conoscenza pre-scientifica. Di nuovo, Warburg ci mette in guardia dal considerare – anche nell’insieme delle testimonianze culturali che ci hanno tramandato il carattere di Medea – unicamente la *facies* tragica e dionisiaca, ma ci invita a discernere, in controluce, anche le sue sfumature apollinee.

A questa tonalità apollinea, alla – apparentemente paradossale (eppure cogente nel dispositivo del rovesciamento tragico) – *sophrosyne* di Medea (per usare parole di Warburg) fanno appello, come abbiamo avuto modo di notare, gli artisti dell’antichità: celebre era la Medea “in ense cunctantem” (*Ep. Bob.* 54) dipinta da Timomaco, della quale troviamo echi nella pittura pompeiana, come negli esempi riportati in Tavola 5, e negli epigrammi ecfraistici delle antologie tardoantiche. Anche i sarcofagi romani ritraggono in postura ‘dionisiaca’ non tanto Medea, quanto Creusa, caratterizzata dal corpo teso e dal capo riverso all’indietro – come una menade – negli spasmi della morte, quasi ad assumere su di sé, esteriorizzandoli, i patimenti tutti interiori della protagonista. Medea, per converso, appare pienamente *compos sui*: solo il volto contratto in attesa di compiere il gesto fatale, prima di fuggire in volo, vittoriosa, sul carro (le sue vesti scosse dal vento richiamano, per altro, quelle delle *Victoriae* alate dei monumenti dei trionfi imperiali).

Medea compare dunque nella tradizione testuale medievale e moderna quale erede della formidabile figura tratta dalle fonti antiche; ma gli artisti del Rinascimento – che guardavano *in primis* alle fonti visive, e segnatamente ai sarcofagi – potevano ben impiegare la figura e le vicende della principessa-maga della Colchide, così come appariva loro nei rilievi romani, operando un radicale, spregiudicato, ribaltamento di senso, che fu possibile almeno finché il processo di riallineamento tra “temi” e “motivi” classici non poté dirsi compiuto e prescrittivo, alla metà del Cinquecento, e ben oltre per le personalità artistiche più smalziate, proprio in virtù della carica espressiva ‘neutra’ dei “dinamogrammi” antichi: sarà il caso di Rembrandt, considerato in Tavola 73.

Nel montaggio di Tavola 41, al di sotto degli esempi medievali, ecco dunque comparire un rilievo di Agostino di Duccio per l’oratorio di San

Bernardino a Perugia, che raffigura un miracolo del santo: solo richiamando alla mente il sarcofago di Medea di Tavola 5 [Fig. 5.7] è possibile rilevare quanto la figura femminile che accompagna e protegge i bambini nel bassorilievo rinascimentale sia debitrice – ma con totale libertà interpretativa – alle figure della nutrice e di Medea della raffigurazione antica [Fig. 41.3].



41.3 | Agostino di Duccio, *Miracoli di San Bernardino*, bassorilievo, 1457-1461, Perugia, Chiesa di San Bernardino, portale.
 5.7 | *Storia di Medea*, sarcofago romano, ca. 150 d.C., Berlin, Staatliche Museen, Antikesammlung (si intenda Mnemosyne Atlas, Tavola 5, Fig. 7).

Ancora nel secolo seguente, la figura della madre assassina presta i propri contorni alla figura della madre amorevole che conduce i figli nell’episodio evangelico del “sinite parvulos” in cui Cristo chiama a sé i fanciulli (Mc 10, 14): così la vediamo in una incisione di Georg Pencz, allievo di Dürer e certamente aggiornato sulle novità espressive del Rinascimento italiano [Fig. 41.11].

Esemplare, infine, è il *virage* che subisce la figura in ambito allegorico-morale: nella decorazione di un piatto di manifattura faentina, la donna che conduce con sé i figli con passo risoluto non ha nessuna intenzione omicida, ma è anzi la personificazione della virtù teologale della Caritas

[Fig. 41.10]. Al tema della “protezione del bambino” è per altro dedicata Tavola 47: la figura femminile che accompagna il fanciullo diviene l’immagine di Maria con Gesù al Tempio, o la raffigurazione devozionale dell’Angelo custode; eppure nella stessa tavola l’incedere sicuro e salvifico dell’angelo può riconvertirsi di nuovo, ancora, nelle perturbanti e dionisiache “cacciatrici di teste” della Bibbia, Salomè e Giuditta.



41.11 | Georg Pencz, *Cristo chiama a sé i bambini*, acquaforte su rame, 1548 ca.

41.10 | Mastro Giorgio (Giorgio Andreoli), *Caritas*, piatto in ceramica faentina da un’incisione di Marcantonio Raimondi da Raffaello, 1520, Firenze, Museo Bardini.

41.18 | Ercole de’ Roberti, *La moglie di Asdrubale accompagna i figli nel tempio in fiamme* (noto prima del 1930 come *Medea e i suoi figli*), dipinto, 1480-1490 ca., Washington, National Gallery of Art.

Anche le immagini nel ‘quadrante’ inferiore sinistro di Tavola 41 – in cui vediamo collocati due dipinti di Ercole de’ Roberti, *Medea* (oggi reinterpretata come *La moglie di Asdrubale con i figli*) e *Cristo sale al Golgota* [Figg. 41.18, 41.20], accanto alla *Flagellazione* di Luca Signorelli, tutti databili agli anni Ottanta del Quattrocento – si prestano a essere interpretate mediante uno sguardo molteplice, che non esaurisce il “problema stilistico-psicologico [degli scambi di cultura artistica fra passato e presente] con un ‘o vincitore o vinto’” (Warburg [1905] 1966, 200).

Se nel primo dipinto de’ Roberti, diversamente dall’uso disinibito dei modelli classici da parte degli artisti a lui di poco precedenti (come Agostino di Duccio), sembra restituire pienamente, nella potenza del gesto e dell’espressione, il pathos tragico dell’eroina antica (che si riversa anche sui figli, angosciosamente consapevoli della minaccia imminente, in maniera non dissimile dai figli di Laocoonte nella Tavola 41a immediatamente successiva), nella predella con la salita al Calvario l’artista

impiega questa stessa formula figurativa per rappresentare la madre che accompagna i figli a chiusura del corteo doloroso sul Golgota [Figg. 41.18, 41.20].



41.20. Ercole de' Roberti, *Cristo sale al Golgota*, dipinto dalla predella dell'Altare Maggiore di San Giovanni in Monte a Bologna, 1482-1486, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister.

Nella prospettiva escatologica cristiana si tratta certo di una scena salvifica: ma la promessa di riscatto dalla morte avviene – per paradosso tragico, cioè dionisiaco – nel segno cruento della Passione (come già aveva riconosciuto, per citare solo un esempio, Gregorio di Nazianzo nel *Christos Paschon*).

L'accostamento, nel montaggio, dell'immagine di Medea con quella della Flagellazione suggerisce un gioco di rovesciamento compositivo nell'interrelazione tra vittima e carnefice: all'impeto della madre-assassina affiancata dai figli-vittime, si giustappone la sofferenza del Figlio-vittima attorniato dai suoi assassini [Fig. 41.19]. Il sacrificio dei figli di Medea trova qui dunque una sorta di immagine speculare, che conferma una volta di più la valenza dionisiaca del sacrificio del Figlio di Dio, avallato dal Padre. Gli sgherri che attorniano Cristo nel dipinto di Signorelli assumono le medesime posture esagitato delle menadi che, in preda al delirio bacchico, si accaniscono su Orfeo inerme nella sezione centrale di Tavola 41; e d'altro canto non sarà inopportuno ricordare che fin dall'età paleocristiana proprio Orfeo era inteso come prefigurazione pagana del Salvatore (una recente ricognizione bibliografica sul tema è Di Pilla 2015).



41.19 | Luca Signorelli, *Flagellazione di Cristo*, dipinto, 1480-81, Milano, Pinacoteca di Brera, dettaglio.

5.26 | Le menadi uccidono Penteo, dal coperchio del sarcofago di Tito Camurenus Myron, 150-160 d.C., Pisa, Camposanto.

Prima di passare a considerare le immagini di Orfeo in Tavola 41, possiamo osservare preliminarmente che questa figura del mito condivide con Medea alcuni tratti peculiari: come Medea è caratterizzato da una fascinosa *allure* esotica, e come Medea è ritenuto fin dall'antichità un mago, iniziatore della magia nera ma anche sapiente 'teologo' che ha trasmesso la conoscenza dei misteri dionisiaci (su Orfeo come stregone e come mago v. Jourdan 2008). La fascinazione per la magia come forma filosofico-sapienziale – ammantata di una patina erudita che rimanda all'*auctoritas* dei classici – si incentra, negli anni della speculazione di Marsilio Ficino e di Agrippa di Nettesheim, proprio sul sapere misterico di cui Orfeo è uno dei più accreditati rappresentanti del mondo pagano. Cantore apollineo capace di ammansire con la propria *technè mousike* le bestie e addirittura gli dei inferi – le stesse doti che anche Medea esercita con i propri incantamenti – Orfeo diviene vittima dionisiaca per eccellenza: rinunciando alla possibilità di un ritorno (erotico) alla vita dopo il lutto per la morte della sposa Euridice, è infatti punito dalle baccanti che lo dilaniano in un cruento *sparagmos*.

Al centro del montaggio di Tavola 41 le figure di Orfeo e Medea nella loro *facies* di maghi si trovano sovrapposte in due immagini rinascimentali. La prima è una miniatura dalle cosiddette "Nozze di Pesaro", un codice realizzato nel 1480 che illustra l'apparato festivo – mascheramenti e parate trionfali "all'antica" – organizzato per il matrimonio tra Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona [Fig. 41.15] (a queste miniature è interamente dedicata Tavola 36). Tra i personaggi convocati dalla classicità per celebrare il fasto di queste nozze compare anche Orfeo, nel suo *habitus* di sapiente cantore apollineo: la lira da braccio e il cappello orientale sono

però reinvenzioni tutte contemporanee degli attributi antichi, ricostruiti non tanto sulla scorta di elementi visivi quanto piuttosto di riferimenti testuali. Il “mescolamento di costumi ideali e di costumi dell’epoca”, per altro, si spiega secondo Warburg proprio in virtù del contesto performativo-teatrale da cui l’immagine trae origine:

Se è lecito supporre che le feste ponevano sotto gli occhi dell’artista le figure nel loro aspetto fisico, quali membri di una vita realmente in movimento, il processo della raffigurazione artistica appare evidente. [...] È riconoscibile anche qui quanto ha detto Jacob Burckhardt [...]: “Le feste italiane nella loro forma più elevata sono un vero passaggio dalla vita all’arte” (Warburg [1893] 1966, 38-39).



41.15 | Orfeo, miniatura dall’*Ordine delle nozze dell’illustrissimo signor Missier Costantio Sforza d’Aragona e della illustrissima madonna Camilla di Aragona sua consorte* (1475), Roma, Biblioteca Vaticana, Cod. Vat. Urb. lat. 899, fol. 64v.

41.17 | Filippino Lippi (attribuito), *Due streghe intorno al fuoco magico nel tripode*, disegno a penna, 1495-1502, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

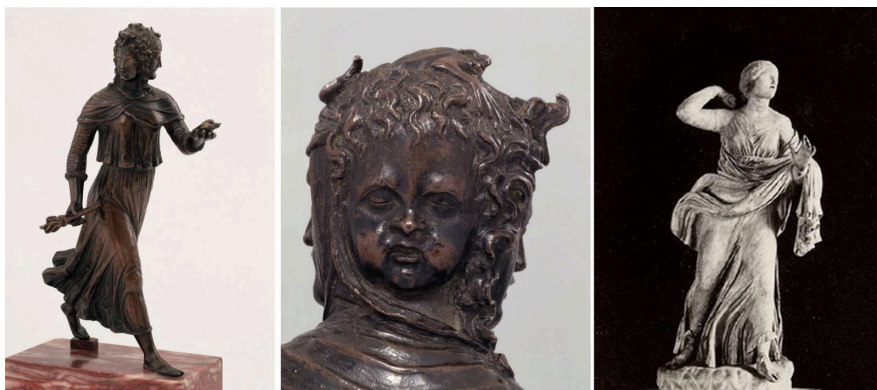
41.21 | Albrecht Altdorfer, *Sabba delle streghe*, disegno a penna, 1506, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques.

Nella seconda immagine, il disegno attribuito a Filippino Lippi mostra una maga intenta a mescolare i propri *pharmaka* in un tripode ornato da bucrani [Fig. 41.17]. Questa figura, che si presenta come seducente ‘ninfa’ avvolta in turgidi panneggi che lasciano artatamente scoperte le membra – secondo la attualissima *vague* botticelliana (e polizianesca) cui è dedicata Tavola 39, ripresa anche nelle Tavole 46 e 47 – reinventa il carattere di Medea più noto e diffuso a partire dalle fonti letterarie almeno sino alle

prime edizioni del testo euripideo, quello appunto della principessa barbara esperta conoscitrice di incantesimi e pozioni.

Proprio agli inizi del Cinquecento, per altro, comincia a diffondersi, in particolare in ambito tedesco, l'iconografia della figura della strega, come testimonia il disegno di Albrecht Altdorfer [Fig. 41.21], in cui l'aspetto anticheggiante della ninfa di Filippino cede il passo a quel realismo 'visionario' proprio dell'arte nordica, avversario della "mimica barocca verso la quale l'arte italiana si sentiva fortemente attratta fin dalla metà del Quattrocento" (Warburg [1905] 1966, 199).

Nell'angolo in basso a destra del pannello è collocata la fotografia di una statuette di inizio Cinquecento che imita esplicitamente il genere dei bronzetti antichi, sul genere delle sculture che uscivano dalle botteghe del Riccio o del Bonacolsi [Figg. 41.22, 41.23]: lo svelto, elegante, passo di Ecate, la dea triforme venerata da Medea, testimonia una volta di più l'irruzione dei "misteri pagani" nel Rinascimento – per dirla con Edgar Wind – in analogia con l'impudente ingresso della ninfa all'antica nei dipinti devozionali di Ghirlandaio in Tavola 46. L'incedere della dea, in effetti, non è molto diverso dall'andatura di Niobe in fuga in Tavola 5, ma anche, insieme, dalla grazia inquieta che anima le 'ninfe' fiorentine di Tavola 39 e delle Tavole 46 e 47.



41.22, 41.23 | *Ecate*, statuette in bronzo da Padova, 1500 ca., Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung.

5.4 | Figura femminile dal gruppo scultoreo dei *Niobidi*, marmo, copia romana da originale greco, IV-I sec. a.C., Firenze, Gallerie degli Uffizi.

La compresenza di “ethos apollineo e pathos dionisiaco” quale matrice espressiva dell’antichità è incarnata, forse più che da qualsiasi altro personaggio del mito, da Orfeo. Il duplice volto di Orfeo è esemplificato in Tavola 41 mediante diverse opere, provenienti sia dall’ambito nord italiano (in un dipinto della bottega di Michele da Verona, e in un’incisione ferrarese, poi ripresa da Dürer mediante Mantegna) sia dall’ambito fiorentino e romano (le già citate “nozze di Pesaro”, un cassone fiorentino di Jacopo del Sellaio, l’affresco di Baldassarre Peruzzi alla Farnesina), tutte databili entro il cinquantennio che per Warburg costituisce il momento di autentica fioritura della rinascita dell’antico, tra gli anni Sessanta del Quattrocento e il primo decennio del Cinquecento (sulla cronologia warburghiana del Rinascimento, v. Centanni 2012). Al centro del montaggio vediamo infatti, al di sopra della miniatura delle “nozze di Pesaro”, altre quattro immagini dedicate al cantore truce, che testimoniano proprio la duplicità del suo carattere e del suo mito.

Nel dipinto di area veneta collocato in alto nel montaggio, Orfeo, coronato d’alloro, ammansisce gli animali grazie alla propria arte, e di nuovo in aspetto apollineo il personaggio è protagonista anche del cassone fiorentino collocato al centro della tavola, che narra i drammatici esiti del suo amore per Euridice [Fig. 41.5].



41.5 | Bottega di Michele da Verona, *Orfeo incanta gli animali*, dipinto, fine sec. XV-inizi XVI, Kraków, Zamek Królewski na Wawelu, collezione Lanckoronski (già Wien).
 41.13 | Jacopo del Sellaio, *Orfeo ed Euridice*, cassone, post 1471, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen.

Qui Orfeo, abbigliato con un costume pressoché sovrapponibile a quello delle “nozze di Pesaro”, è in grado di persuadere il sovrano dell’Ade, affinché faccia tornare tra i vivi la sua sposa; come è noto, la storia si conclude tragicamente con il fallimento della psicagogia, e sulla destra del dipinto vediamo inscenato il ‘ratto’ – già proprio dei sarcofagi romani di Tavola 5 – col quale Ade, in veste di centauro, trascina per i capelli la

giovane donna nella definitiva discesa agli Inferi [Fig. 41.13]. Si tratta di un gesto che ritroviamo anche nelle posture delle menadi che, nel seguito della vicenda mitica, daranno la morte a Orfeo, e nella *Pathosformel* dell'“acciuflare per la testa” delle immagini poste al limite dextro del pannello. Nell'opera di Jacopo del Sellaio, però, Warburg aveva ravvisato ancora quello “stile misto inarmonico di osservazione realistica della natura e di imitazione idealizzante di celebri modelli antichi” (Warburg [1905] 1966, 197), che configura la primissima fase, non ancora pienamente matura, di accettazione e interiorizzazione del pathos antico da parte degli artisti del Rinascimento.

La scena che rivela invece quanto altri artisti Rinascimento fossero profondamente animati “da spirito genuinamente antico” è quella dello *sparagmos* di Orfeo. Già nel 1905 Warburg sottolineava che diverse opere d'arte raffiguranti la morte del cantore “mostrano quasi del tutto concordi con quanta forza vitale questa formula patetica, archeologicamente fedele, ispirata a una raffigurazione di Orfeo o di Penteo, si fosse naturalizzata negli ambienti artistici” (Warburg [1905] 1966, 196). Warburg si richiama qui al sarcofago presente nel montaggio di Tavola 5 conservato presso il Camposanto di Pisa, in cui Agave “diliania in dionisiaca follia il proprio figlio” (Warburg [1905] 1966, 196). Nota ancora Warburg:

Che la morte di Orfeo non fosse soltanto un tema di *atelier* d'interesse puramente formale, ma un'esperienza vissuta appassionatamente con piena intuizione del dramma misterioso della leggenda dionisiaca, rivissuta realmente nello spirito e secondo le parole dell'antichità pagana, è dimostrato dal primo dramma italiano del Poliziano, del suo Orfeo concepito in ritmi ovidiani, rappresentato per la prima volta a Mantova nel 1471 (Warburg [1905] 1966, 196).

Proprio all'ambiente mantovano è collegata, secondo Warburg, l'incisione oggi ascritta un artista di ambito ferrarese [Fig. 41.8]: indipendentemente dalla correttezza dell'attribuzione, comunque, non sarà superfluo notare che sia Mantova sia Ferrara sono precocissimi centri del recupero del teatro all'antica in Italia, e che dunque la consonanza spirituale avvertita da Warburg tra l'*Orfeo* di Poliziano dedicato ai Gonzaga e questa incisione può essere certamente confermata.



41.8 | Maestro ferrarese, *Morte di Orfeo*, acquaforte su rame, 1465 ca., Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, dettaglio.

41.16 | Baldassarre Peruzzi, *Morte di Orfeo*, affresco, 1509-1510, Roma, Villa Farnesina, Sala del Fregio.

Possiamo inoltre osservare che, pur collocate agli estremi cronologici del ‘primo Rinascimento’ warburghiano, sia l’incisione ferrarese sia l’affresco di Peruzzi – realizzato, giova ricordare, ancora entro un programma iconografico di ispirazione tutta ovidiana [Fig. 41.16] (v. Tavola 40) – mantengono inalterati lo schema compositivo e la fedeltà espressiva rispetto al modello antico, in una adesione che è insieme figurativa e spirituale al carattere dionisiaco di Orfeo, la cui *facies* apollinea era stata reinventata, come abbiamo visto, senza basarsi su specifici riferimenti iconografici tratti dal mondo classico.

Passando ora ad analizzare le immagini collocate nell’ultima sezione di Tavola 41 (la fascia verticale a destra), è necessario ricordare preventivamente che, almeno fino agli anni Trenta del Novecento, il David oggi attribuito alla mano di Andrea del Castagno era invece ritenuto opera della cerchia di Pollaiuolo [Fig. 41.6]. Possiamo dunque citare direttamente le parole di Warburg a commento dell’immagine:

Un altro esempio molto convincente di quanto Antonio Pollajuolo cercasse e trovasse nell’antichità, ci è fornito nello scudo da torneo di Washington sul quale è dipinto Davide che lancia il sasso [...]. Mi sembra cosa fuori dubbio che il modello sia stata una figura come quella del pedagogo delle Niobidi. [...] Ai suoi personaggi egli insegnava, seguendo il modello mitologico della scultura antica, lo stile giusto di come ci si debba muovere classicamente entro tutto l’ambito della vita umana (Warburg [1914] 1966, 297).

Warburg riconosce nel modello archeologico presentato in Tavola 5 la fonte impiegata da Pollaiuolo [Fig. 5.23] per conferire alle proprie figure un

temperamento genuinamente “all’antica” (su questo riconoscimento, errato da un punto di vista storico-artistico ma corretto da un punto di vista metodologico, v. Centanni 2003).



41.6 | Andrea del Castagno, *Davide con la testa di Golia*, dipinto su scudo di cuoio, 1450 ca., Washington, The National Gallery of Art.

5.23 | Pedagogo, dal gruppo scultoreo dei Niobidi, marmo, copia romana da originale greco, IV-I sec. a.C., Firenze, Gallerie degli Uffizi.

41.14 | Antonio Pollaiuolo, *Scena di lotta (Ercole e Caco)*, disegno a penna da un sarcofago del Camposanto di Pisa del II sec. d.C., 1471 ca., Torino, Biblioteca Nazionale.

41.9 | Gian Francesco Caroto, *Ercole come “vitiourum dominator”*, rovescio della medaglia di Bonifazio Paleologo II, marchese di Monferrato, 1517-1518.

Il medesimo temperamento caratterizza anche la “ronda dionisiaca” (è ancora Warburg [1914] 1966, 297) degli ignudi che danzano negli affreschi di Arcetri (su cui v. Gelussi 2002, Gelussi 2005), e in questa stessa tavola anche i nudi impegnati a flagellare Cristo nel dipinto di Signorelli sembrano tratti quasi pedissequamente dai paredri di Bacco che l’artista poteva vedere nei rilievi romani. Dal sarcofago pisano con lo *sparagmos* di Orfeo presentato in Tavola 5, per altro, Pollaiuolo trae la peculiare postura del disegno interpretato dalla critica come *Eracle e Caco*: l’eroe – come la menade – è colto mentre trascina la vittima per un braccio, e contemporaneamente la calpesta ponendogli un piede sopra la nuca [Fig. 41.14].

Una analoga postura caratterizza l’eroe anche in una medaglia del secondo decennio del Cinquecento, in cui Eracle – armato di sferza e non di clava – acciuffa per i capelli una figura femminile che tiene in mano un sacchetto [Fig. 41.9]: si tratta, verosimilmente, di Fortuna-Occasio, personificazione allegorica che torna nell’Atlante come protagonista della già citata Tavola 48.

Ancora sul tema vittima-carnefice è incentrato il disegno posto in alto a destra nel pannello, tratto dalla cosiddetta *Cronaca fiorentina figurata* degli anni 1460-1470, attribuita a Maso Finiguerra [Fig. 41.7]: il gruppo di Pirro/Neottolemo che uccide Polissena appare quasi come il ‘fotogramma successivo’ rispetto a un’immagine di Tavola 5, il rilievo da un cratere romano in stile neoattico con Licurgo in atto di pugnalarla una menade mentre la acciuffa per i capelli [Fig. 5.22] .



41.7 | Maso Finiguerra (attribuito), *Pirro sacrifica Polissena sulla tomba del padre*, disegno a penna dalla cosiddetta *Cronaca fiorentina figurata*, 1460-1470, London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, fol. 38r.

5.22 | Licurgo sottomette una menade, cratere a volute, marmo, 30-20 a.C., Roma, Musei Vaticani, Gallerie dei Candelabri.

Nell’immagine di Tavola 41 la tragedia è ormai quasi compiuta, e il pugnale del guerriero già sta facendo sgorgare il sangue dal collo della giovane donna, nel compimento di un rito violento quanto quello che giustappone le menadi a Orfeo. Il tema della vittima sacrificale, che innerva interamente le figure di Tavola 41, troverà nel pannello seguente (che significativamente mantiene la medesima numerazione: Tavola 41a) una vera e propria assolutizzazione, con l’analisi della figura del

‘sacrificante sacrificato’, Laocoonte, figura del pathos della sofferenza per antonomasia.

Anche nel caso del Laocoonte, così come per le figure del pannello oggetto di questa lettura, la restituzione

[...] di una umanità fobicamente scossa [...] restava un atto che, tra una autorinuncia all’impulso dell’Ego e una consapevole forma artistica delimitata – ovvero posta tra Dioniso e Apollo – prescriveva al genio artistico il suo luogo interiore, laddove poteva comunque dare la propria impronta in un linguaggio formale più personale (Warburg [1929] 2016).

Se per ogni atto artistico il confronto con la tradizione è sempre prescrittivo (anche per negazione), è pur vero che proprio qui – nell’intervallo tra ethos apollineo e pathos dionisiaco – l’urgenza espressiva individuale trova il proprio inalienabile *ubi consistam*. “Ravvisare l’essenza dell’antichità nel simbolo di un’erma bifronte di Apollo-Dioniso” (Warburg [1929] 2016), come aveva insegnato Nietzsche, senza cedere a semplificazioni dicotomiche ma anzi facendo della prospettiva anfibologica il *proprium* di uno sguardo scientifico, stereometrico, sulla storia della tradizione classica, sembra dunque essere la preoccupazione che Warburg mette a dimora, e ci lascia da coltivare, in Tavola 41 e nei pannelli centrali dell’Atlante.

Didascalie delle immagini

* La numerazione delle immagini presenti nella tavola segue quella dell’edizione di Mnemosyne pubblicata in *Bildersammlung zur Geschichte von Sternglaube und Sternkunde*, “Aby Warburg Mnemosyne”. *Eine Ausstellung der Transmedialen Gesellschaft Daedalus in der Akademie der bildenden Künste* [1925-1930, 1984], catalogo della mostra (Wien 25 gennaio-13 marzo 1993), a c. di U. Fleckner, R. Galitz, C. Naber, H. Nöldeke, Dölling und Galitz, Hamburg 1993.

41.1 | Nicolò di Giacomo di Nascimbene, detto Nicolò da Bologna, *Medea*, iniziale D da un manoscritto delle *Tragoediae* di Seneca, fine del sec. XIV, Innsbruck, Universitätsbibliothek, Cod. 87, c.120r.

41.2 | *Scene dalla storia di Medea: Eeta dinanzi alla salma di suo figlio Apsirto (o Oineo di fronte alla salma del figlio Meleagro); Giasone e Medea in fuga*, manoscritto, metà del sec. XV, London, The British Library, Ms. Harley, 1766, fol. 31v.

- 41.3 | Agostino di Duccio, *Miracoli di San Bernardino*, bassorilievo, 1457-1461, Perugia, Chiesa di San Bernardino, portale.
- 41.4 | *Scene dalla storia di Medea: Creusa tra le fiamme; Medea uccide i suoi figli*, manoscritto, metà del sec. XV, London, The British Library, Ms. Harley, 1766, fol. 33r.
- 41.5 | Bottega di Michele da Verona, *Orfeo incanta gli animali*, dipinto, fine sec. XV-inizi XVI, Kraków, Zamek Królewski na Wawelu, collezione Lanckoronski (già Wien).
- 41.6 | Andrea del Castagno, *Davide con la testa di Golia*, dipinto su scudo di cuoio, 1450 ca., Washington, The National Gallery of Art.
- 41.7 | Maso Finiguerra (attribuito), *Pirro sacrifica Polissena sulla tomba del padre*, disegno a penna dalla cosiddetta *Cronaca fiorentina figurata*, 1460-1470, London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, fol. 38r.
- 41.8 | Maestro ferrarese, *Morte di Orfeo*, acquaforte su rame, 1465 ca., Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett.
- 41.9 | Gian Francesco Caroto, *Ercole come "vitorum dominator"*, rovescio della medaglia di Bonifazio Paleologo II, Marchese di Monferrato, 1517-1518.
- 41.10 | Mastro Giorgio (Giorgio Andreoli), *Caritas*, piatto in ceramica faentina da un'incisione di Marcantonio Raimondi da Raffaello, 1520, Firenze, Museo Bardini.
- 41.11 | Georg Pencz, *Cristo chiama a sé i bambini*, acquaforte su rame, 1548 ca.
- 41.12 | *Scene dalla storia di Medea*, xilografia, da Ovidio, *Metamorfosi*, Venezia (Nicolaus Moretus) 1586, libro 7, p. 135.
- 41.13 | Jacopo del Sellaio, *Orfeo ed Euridice*, cassone, post 1471, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen.
- 41.14 | Antonio Pollaiuolo, *Scene di lotta (Ercole e Caco)*, disegno a penna da un sarcofago del Camposanto di Pisa del II sec. d.C., 1471 ca., Torino, Biblioteca Nazionale.
- 41.15 | *Orfeo*, miniatura dall'*Ordine delle nozze dell'illustrissimo signor Missier Costantio Sforza d'Aragona e della illustrissima madonna Camilla di Aragona sua consorte* (1475), Roma, Biblioteca Vaticana, Cod. Vat. Urb. lat. 899, fol. 64v.
- 41.16 | Baldassarre Peruzzi, *Morte di Orfeo*, affresco, 1509-1510, Roma, Villa Farnesina, Sala del Fregio.
- 41.17 | Filippino Lippi (attribuito), *Due streghe intorno al fuoco magico nel tripode*, disegno a penna, 1495-1502, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.
- 41.18 | Ercole de' Roberti, *La moglie di Asdrubale accompagna i figli nel tempio in fiamme*(noto prima del 1930 come *Medea e i suoi figli*), dipinto, 1480-1490 ca., Washington, National Gallery of Art.
- 41.19 | Luca Signorelli, *Flagellazione di Cristo*, dipinto, 1480-81, Milano, Pinacoteca di Brera.

41.20 | Ercole de' Roberti, *Cristo sale al Golgota*, dipinto dalla predella dell'Altare Maggiore di San Giovanni in Monte a Bologna, 1482-1486, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister.

41.21 | Albrecht Altdorfer, *Sabba delle streghe*, disegno a penna, 1506, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques.

41.22, 41.23 | *Ecate (o Prudentia)*, statuette in bronzo da Padova, 1500 ca., Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung.

Bibliografia

Bordignon 2004

G. Bordignon, *L'espressione antitetica in Aby Warburg. La polarità semantica dei gesti dalle Pathosformeln all'arte del Rinascimento*, "La Rivista di Engramma" 32 (aprile 2004).

Bordignon 2012

G. Bordignon, *"L'unità organica della sophrosyne e dell'estasi". Una proposta di lettura della tavola 5 del Bilderatlas Mnemosyne*, "La Rivista di Engramma" 100 (settembre/ottobre 2012).

Capriotti 2013

G. Capriotti, *Mito, magia e iconografia. I sortilegi di Medea nelle stampe di Giovanni Antonio Rusconi per le Trasformazioni di Lodovico Dolce*, "Il Capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage" 7 (2013).

Centanni 2003

M. Centanni, *"Warburg aveva torto...": una lezione di metodo di Gertrud Bing (da applicare al caso dei "tre faunetti")*, "La Rivista di Engramma" 25 (maggio-giugno 2003).

Centanni 2012

M. Centanni, *Per una cronologia (warburghiana) del Rinascimento*, "Schifanoia" 42/43 (2012), 133-150.

Di Pilla 2015

A. Di Pilla, *Orfeo nella cultura cristiana tardo-antica: spunti dalla bibliografia recente*, "Zetesis" 2 (2015), 6-20.

Filosa 2012

E. Filosa, *Tre studi sul De mulieribus claris*, Milano 2012.

Fressola 2018

A. Fressola, *La danza delle Pathosformeln. Formulazioni dell'espressione corporea secondo la lezione di Mnemosyne*, "La Rivista di Engramma" 157 (luglio/agosto 2018).

Gelussi 2002

M. Gelussi, *La Danza di nudi di Antonio del Pollaiuolo (1460-1475). Un'ipotesi di riconoscimento di modelli iconografici antichi tratti dai sarcofagi dionisiaci ellenistico-romani*, "La Rivista di Engramma" 21 (novembre/dicembre 2002).

Gelussi 2005

M. Gelussi, *La scultura dipinta: disegni e deduzioni da sarcofagi nel Quattrocento*, in M. Centanni (a cura di), *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, Milano 2005, 405-422.

Jourdan 2008

F. Jourdan, *Orphée, sorcier ou mage?*, "Revue de l'histoire des religions" 1 (2008), 5-36.

Rodighiero 2003

A. Rodighiero, *"Ne pueros coram populo Medea trucidet": alcuni modi dell'infanticidio*, in *Ricerche euripidee*, a cura di O. Vox, Lecce 2003, 115-159.

Seminario Mnemosyne 2000

Seminario Mnemosyne, coordinato da M. Centanni, K. Mazzucco, *Madre della vita, madre della morte. Figure e Pathosformeln. Saggio interpretativo e letture grafiche di Mnemosyne Atlas, Tavola 5*, "La Rivista di Engramma" 1 (settembre 2000).

Wedepohl 2014

C. Wedepohl, *Dalla Pathosformel all'Atlante del linguaggio dei gesti. La morte di Orfeo di Dürer e il lavoro di Warburg sulla storia della cultura basata su una teoria dell'espressione* [ed. or. *Von der "Pathosformel" zum "Gebärdensprachatlas". Dürers Tod des Orpheus und Warburgs Arbeit an einer ausdrucksstheoretisch begründeten Kulturgeschichte*, in *Die entfesselte Antike. Aby Warburg und die Geburt der Pathosformel*, Hrsg. von M.A. Hürttig in Zusammenarbeit mit T. Kettelten, Köln 2012, 33-50], tr. it. di A. Pedersoli, "La Rivista di Engramma" 119 (settembre 2014).

Warburg [1893] 1966

A. Warburg, *La Nascita di Venere e la Primavera di Sandro Botticelli. Ricerche sull'immagine dell'antichità nel primo Rinascimento Italiano [Sandro Botticellis "Geburt der Venus" und "Frühling". Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der Italienischen Frührenaissance*, Leopold Voss, Hamburg-Leipzig 1893], in Id., *La rinascita del paganesimo antico*, a c. di G. Bing, tr. it. di E. Cantimori, Firenze 1966, 1-58.

Warburg [1905] 1966

A. Warburg, *Dürer e l'antichità italiana [Dürer und die italienische Antike, "Verhandlungen der achtundvierzigsten Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg vom 3. bis 6. Oktober 1905"*, Leipzig 1906], in Id., *La rinascita del paganesimo antico*, a c. di G. Bing, tr. it. di E. Cantimori, Firenze 1966, 193-200.

Warburg [1914] 1966

A. Warburg, *L'ingresso dello stile ideale anticheggiante nella pittura del primo*

Rinascimento [Der Eintritt der antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance, Übertragung im "Kunstchronic" n.f. 25, 33, 8 Mai 1914], in Id., La rinascita del paganesimo antico, a c. di G. Bing, tr. it. di E. Cantimori, Firenze 1966, 283-307.

Warburg [1923, 1929] 1998

A. Warburg, *Il rituale del serpente. Una relazione di viaggio [Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika, Vortrag gehalten am 21 april 1923]*, tr. it. G. Carchia, F. Cuniberto, Milano 1998.

Warburg [1929] 2016 Warburg [1929] 2016

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

English abstract

Reflection upon the expressive need of representing pathos in its many meanings led Aby Warburg to define the hermeneutic device of *Pathosformeln*: in artistic works "gestures to the superlative degree" appear fixed in figurative formulae, in which, since the most remote times, "the full force of the passionate and fearful religious personality, in the grip of the mystery of faith, intervenes in the formation of artistic style". We find a systematic and overall consideration of these iconographic formulas in Warburg's last, unfinished work: the *Bilderatlas Mnemosyne* (1929). From Plate 4 to Plate 8, Warburg records the "pre-coined expressions", or archaeological models, that sealed the expressive values of suffering and mourning in iconographic patterns. At the core of the Atlas, the themes and figures of these panels reappear at a distance of centuries, keeping unchanged their pathetic eloquence: in Plate 41 Warburg recognizes the unleashing of Dionysian violence in the rediscovery of the myth of Orpheus.

The 'incipit' of Plate 41 presents the persistence of the myth of Medea in the Middle Ages spread by Senecan and Ovidian manuscripts rather than by Euripidean testimonies. While illuminated texts show Medea as a sorceress as well as a murderer, Renaissance art seems to look at ancient sculptural models of sarcophagi, and uses the posture of 'meditative' Medea to outline the figure of the caring mother rather than the one of the cruel parent: Medea accompanying her children becomes the devout follower of Christ or Saints, or even the personification of Caritas, enacting a "energetic inversion" of the engram inherited from Antiquity. Only Ercole de Roberti's work seems to recognize and faithfully convey the highly dramatic decision of Euripide's character.

As we see in Plate 5, in Antiquity, the expression of violence and suffering was effectively represented by the punishment of Orpheus: in the Renaissance this very same myth becomes widespread, representing, in Warburg's words, the "releasing of pathos". The dynamics of the Maenads seem to be borrowed by the soldiers in the episode of the Flagellation of Christ. Orpheus reappears in the Italian Renaissance with both Dionysian and Apollonian features, as suffering victim, and as embodiment of harmony and music.

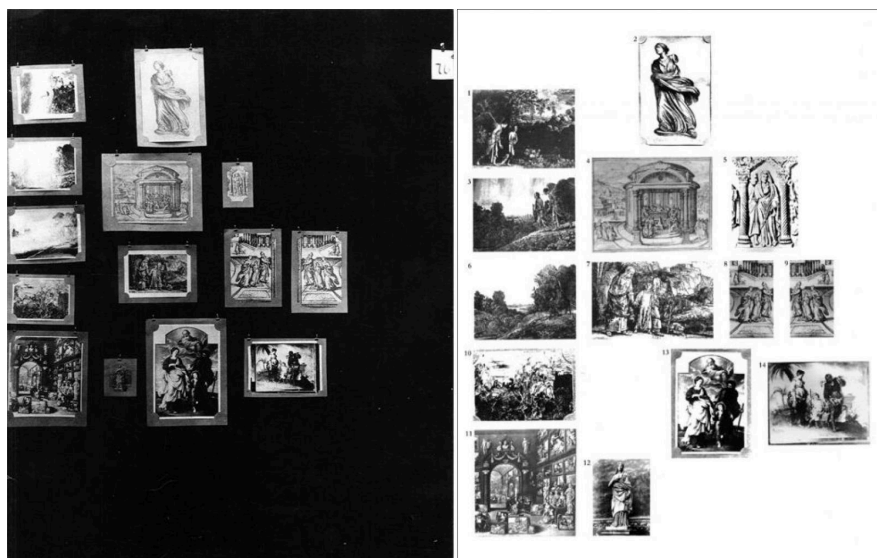
In a pattern that lasts from Pisanello to Cinquecento medals, the depictions of the sacrifice of Polixena and of Herakles shows a pathos of destruction that binds victim

and executioner evident in the act of grabbing whether by the head, or by an arm. On the lower right part of the plate, the continuity of the figure of Medea through Latin texts enhances her role as a sorceress and priestess of Hekate in an age - the turn of the 15th century - when sorcery was a popular subject.

Maria 'Niobe barocca': deduzione formale e riemersione engrammatica

Appunti di lettura di Mnemosyne Atlas, Tavola 76

Seminario Mnemosyne, coordinato da Monica Centanni e Giulia Bordignon



Mnemosyne Atlas, Tavola 41 e con numerazione delle immagini per le didascalie*.

La Tavola 76 è l'ultimo montaggio dell'Atlante che presenta immagini di opere d'arte, più o meno note: nei pannelli successivi - a cominciare da Tavola 77 che indaga la riemersione di engrammi in immagini pubblicitarie contemporanee - l'attenzione si concentra soprattutto su documenti e immagini d'attualità.

La struttura del pannello si pone a conclusione di diversi percorsi, tematici e formali, che innervano l'Atlante: in particolare, il soggetto della "protezione del bambino in pericolo", già incontrato in Tavola 47, e la riemersione della "pre-coniazione antica" della figura della Madre da Tavola 5. A questi collegamenti più evidenti si associano anche spunti

legati al “sentimento della natura” – tema che emerge progressivamente con la questione dell’ascensione degli Olimpi e che precipita in Tavola 55 – e all’indagine sullo “stile antiretorico” di Rembrandt che, a partire da Tavola 72, è protagonista di questi ultimi pannelli dell’Atlante, il cui contenuto è costituito principalmente da documenti storico-artistici.

Nella fascia laterale sinistra, la tavola apre con una sequenza di immagini poste in verticale. Le prime tre sono opere legate dalla dinamica modello-copia: l’incisione di Goudt e Elsheimer [Fig. 76.1], copiata da Seghers [Fig. 76.3], viene ripresa da Rembrandt [Fig. 76.6] che però modifica il soggetto, trasformando l’episodio di *Tobia e l’angelo* in una *Fuga in Egitto*.



76.1 | Hendrick Goudt (da Adam Elsheimer), *Tobia e l’angelo*, acquaforte su rame, 1613.

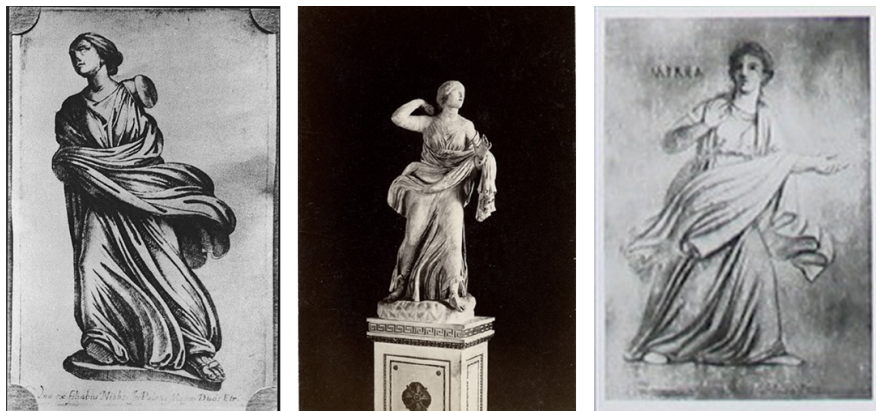
76.3 | Hercules P. Seghers (da Hendrick Goudt e Adam Elsheimer), *Tobia e l’angelo*, acquaforte, post 1613.

76.6 | *La fuga in Egitto*, lastra per l’acquaforte *Tobia e l’angelo* di Hercules P. Seghers rielaborata da Rembrandt, 1653 ca.

Pur nelle variazioni di soggetto, il tema prevalente nel montaggio è la “protezione del bambino” (già affrontata da Warburg in Tavola 47). Le immagini presentano infatti la scena del fanciullo accompagnato per mano dai genitori (la Sacra Famiglia che torna dal Tempio: Figg. 76.7, 76.8, 76.9; la Fuga in Egitto: Figg. 76.6, 76.13, 76.14), o da una figura adulta (Tobia e l’arcangelo Raffaele: Figg. 76.1, 76.3). Questi episodi biblici hanno una stagione di fortuna a cavallo tra XV e XVI secolo (cfr. ancora Tavola 47), fortuna che continua nella pittura del “secolo d’oro” olandese in ambito gesuita, in connessione con le pratiche devozionali.

Le figure apparentemente eccentriche rispetto al tema principale sono chiamate in causa nel montaggio in quanto modelli antichi a cui le opere secentesche fanno riferimento (Fig. 76.5: *Ecclesia*; Fig. 76.11: *Alessandro nell’atelier di Apelle*; Fig. 76.12: la *Vestale* della Loggia dei Lanzi).

Centrata in alto nel pannello, in una posizione di rilievo, campeggia la figura di una Niobide, disegnata dall'esemplare ellenistico degli Uffizi [Fig. 76.2], presente in Tavola 5; la medesima postura ricompare ancora in Tavola 5 come formula figurativa che caratterizza Mirra in fuga, nella pittura parietale conservata ai Musei Vaticani [Fig. 5.24].



76.2 | *Niobide*, dal gruppo fiorentino dei *Niobidi*, copia romana da un modello greco del tardo IV sec.a.C., I sec. a.C. (Firenze, Galleria degli Uffizi), illustrazione da Johanne Baptista de Cavalleriis, *Antiquarum statuarum Urbis Romae liber tertius et quartus*, Roma 1594, tav. 19.

5.4 | *Figlia di Niobe*, dal gruppo scultoreo dei *Niobidi*, marmo, copia romana da originale greco, IV-I sec. a.C., Firenze, Gallerie degli Uffizi (si intenda Mnemosyne Atlas, Tavola 5, Fig. 4).

5.24 | *Mirra in fuga*, pittura parietale, da Tor Marancia, III sec. d.C., Roma, Musei Vaticani, Sala delle Nozze Aldobrandini.

La figlia di Niobe presta dunque la propria postura alla figura della madre (sia essa la stessa Niobe oppure Mirra): da figlia in fuga dagli dèi assassini, essa diviene prototipo della madre in ansia per i figli.

Il montaggio di Tavola 76 evidenzia come, nella riemersione della *Pathosformel* della fuga e del terrore, la figura del modello antico si presta a essere utilizzata per qualsiasi madre timorosa per il figlio, in particolare per la Madre *par excellence* - Maria in ansia per Gesù; perciò, negli scarni appunti di Warburg e collaboratori relativi al pannello leggiamo "Mutter als Niobe". Maria, dunque, come una reincarnazione di Niobe - una 'Niobe barocca'. È questo il motivo per cui in Tavola 76 troviamo il disegno archeologico della Niobide-Niobe, antecedente pagano e controfigura di Maria, proposto come *incipit* e fuoco compositivo del montaggio.

Un particolare dell'illustrazione *Gesù tra i dottori* di Pieter van der Borcht [Fig. 76.4], estrapolato dall'insieme, è presentato anche *en reversè* [Figg. 76.8, 76.9] come possibile nesso all'immagine di Niobe da un lato, e di Maria nell'incisione di Rembrandt dall'altro [Fig. 76.7]. Ma la Vergine dell'incisione di Rembrandt – nel suo “ipertono di calma forza di resistenza” rispetto alla mimica anticheggiante importata dall'Italia (così Warburg a proposito di un altro campione dell'arte nordica, Albrecht Dürer) – trova un più preciso riscontro archeologico nella Vestale/Sabina [Fig. 76.12], a sua volta citata come ‘pezzo da museo’ nell'atelier, tutto fiammingo e attualissimo, di Apelle [Fig. 76.11].



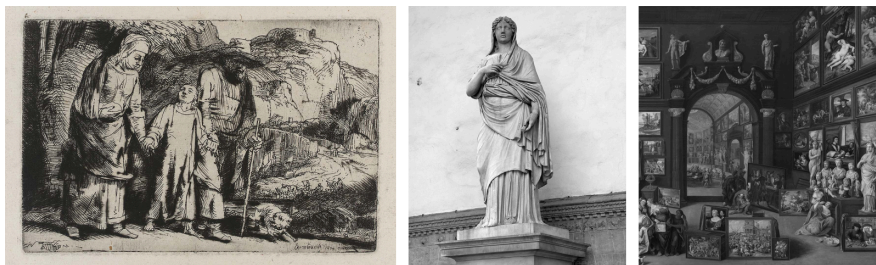
76.4 | Pieter van der Borcht, *Gesù tra i dottori*, illustrazione da Hendrik Jansen van Barrefelt, *Imagines et figurae Bibliorum*, apparso col nome di Jacobus Villanus (= Christoffel Plantijn), Leiden 1580-1588.

76.8 | Pieter van der Borcht, *Gesù torna dal tempio coi suoi genitori* (dettaglio rovesciato da Fig. 76.4).

76.9 | Pieter van der Borcht, *Gesù torna dal tempio coi suoi genitori* (dettaglio da Fig. 76.4).

76.7 | Rembrandt, *Gesù accompagnato dai genitori fa ritorno dal tempio*, acquaforte, 1654.

Qui, per altro, alla *gravitas* della vestale romana vediamo contrapporsi la “vita in movimento” incarnata da una fanciulla raffigurata nell'antica postura di terrore di un'altra Niobide presentata in Tavola 5 [Fig. 5.5]: la ragazza del dipinto non si sta però volgendo, in preda al panico, verso gli dei vendicatori, bensì sta maneggiando con cura alcune porcellane di Delft, preziose quanto le *antiquitates* dell'atelier. La *Pathosformel* dionisiaca serve soltanto, in questo caso, a confermare l'erudizione dell'artista, che lì accanto pone – quasi a *exergo* e a guardia dei due modelli antichi: la pudica Vestale e la Niobide-domestica ‘in carne e ossa’ – un'opera esemplare del realismo nordico, il *Cambiavalute* di Quentin Massys, forse a suggellare simbolicamente quello “scambio di valori espressivi” (tra passato e presente, tra Sud e Nord, tra vita e arte) tanto caro a Warburg.



76.7 | Rembrandt, *Gesù accompagnato dai genitori fa ritorno dal tempio*, acquaforte, 1654.

76.12 | *Vestale (Sacerdotessa, Sabina)*, copia romana in marmo da un originale greco del tardo sec. IV a.C., 100-130 d.C., Firenze, Loggia dei Lanzi.

76.11 | Willem van Haecht, *Alessandro Magno nell'atelier di Apelle*, dipinto (a destra, la *Vestale* della Loggia dei Lanzi), 1628, Den Haag, Mauritshuis.

L'immagine antica della 'madre in ansia' - come quella della ninfa che nel Rinascimento italiano si era liberata mediante la propria energia espressiva dai vincoli della *grisaille* (ad es. cfr. Tavola 44 e Tavola 49), e che continua a trovare linfa vitale nel soggetto cristiano - riemerge qui, irrigidita però nella "sterilizzazione archeologica" della collezione seicentesca fiamminga.

La [Fig. 76.5] compare nel montaggio come 'cammeo', dettaglio ritagliato e ripreso dalla [Fig. 47.1] di Tavola 47, secondo quel meccanismo di inserzione di figure-prologo nelle tavole dell'Atlante che indicano temi e forme presentate come soggetto principale nel montaggio: in questo caso, la personificazione di *Ecclesia* come figura per antonomasia della 'protezione'. Non va per altro dimenticato che l'identificazione di *Ecclesia* con Maria è un elemento sottolineato dalla speculazione teologica fin dall'età tardo antica.



76.5 | *Ecclesia*, disegno di un frammento da un sarcofago del sec. IV d.C., Perugia, San Bernardino, altare maggiore, già tomba di Sant'Egidio.

47.1 | *Cristo, Ecclesia e apostoli*, fronte di sarcofago del sec. IV d.C. riutilizzato per la tomba di Sant'Egidio, Perugia, Chiesa di San Bernardino, dettaglio (si intenda Mnemosyne Atlas, Tavola 47, Fig. 1).

47.1 | *Cristo, Ecclesia e apostoli*, fronte di sarcofago del sec. IV d.C. riutilizzato per la tomba di Sant'Egidio, Perugia, Chiesa di San Bernardino.

Il meccanismo di trasmissione dei modelli è denunciato anche mediante un espediente compositivo che Warburg adotta anche altrove nell'Atlante: sulla fascia laterale sinistra del pannello uno scarto movimentata la sequenza, quasi cinematografica, del progressivo allontanamento di campo rispetto al soggetto dell'opera.



76.1 | Hendrick Goudt (da Adam Elsheimer), *Tobia e l'angelo*, acquaforte su rame, 1613.

76.3 | Hercules P. Seghers (da Hendrick Goudt e Adam Elsheimer), *Tobia e l'angelo*, acquaforte, post 1613.

76.6 | *La fuga in Egitto*, lastra per l'acquaforte *Tobia e l'angelo* di Hercules P. Seghers rielaborata da Rembrandt, 1653 ca.

76.10 | Bartholomäus Breenbergh, *Paesaggio fluviale*, acquaforte su rame, 1639.

Nella successione di immagini l'episodio biblico (*Tobia e l'angelo*; *La Fuga in Egitto*), fornisce il pretesto per una pittura di genere che sfocia presto nella pittura di paesaggio *tout court* [Fig. 76.10]. Il paesaggismo fiammingo italianizzante – portato al Nord ad esempio da Breenbergh (già influenzato dallo stile di Elsheimer, presente per copia in [Fig. 76.3]) dopo il suo soggiorno in Italia – stigmatizza quella “nostalgia della natura [che] esige l'adempimento del suo diritto originario”, già sperimentata da

Giorgione e da Raffaello e che giunge infine a Rembrandt e a Manet (così Warburg in *Manet' "Déjeuner sur l'herbe". Die vorprägende Funktion heidnischer Elementargottheiten für die Entwicklung moderner Naturgefühls*, 1928-1929 [WIA III.116]; trad. it *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; vedi Tavola 55). Un sentimento che si pone in contrasto con la vita dell'uomo "prigioniero nella comunità consolidata", che potremmo pensare rappresentata dal 'museo' di Apelle, luogo artificiale (e barocco) per eccellenza, con il suo gioco meta-artistico del 'quadro nel quadro'.

Nel montaggio Warburg sembra suggerire che la stessa riemersione della formula della "protezione del bambino" in età barocca avviene non più e non tanto per il genuino erompere di un'istanza espressiva: se nel Rinascimento italiano le figure della Ninfa, dell'Angelo, della Cacciatrice di teste, della Madre in ansia, riemergono dal passato in quanto rappresentanti di "una vita più movimentata", nel Seicento queste stesse immagini, pur restando "prodotti di un felice innesto del ramo sempreverde dell'antichità pagana sull'albero inaridito della pittura borghese", sono l'esito di una scelta che guarda a distanza i modelli dell'antichità, e che porterà infine agli esiti oleografici della 'canonizzazione' classicista dell'arte antica [Figg. 76.13, 76.14].

In età barocca le divinità pagane hanno già riguadagnato, mediante un processo di "ascensione", ovvero di emancipazione dalle loro forme demonico-astrologiche (anche grazie al progresso scientifico che proprio nel XVII secolo trova la sua più libera espressione: cfr. Tavola C), le altezze olimpiche della loro forma "classicamente serena", tanto da potersi permettere di tornare sulla terra, *en plein air* (cfr. ancora Tavola 55, e tutto il gruppo delle Tavole 50-56 "Ascensione in cielo e ricaduta in terra degli dei"). È dunque un nuovo stile, non quello "ipernervoso" degli artisti fiorentini che avevano scelto anche la furia di Giuditta/Salomè come epifania dell'antica Ninfa, ma quello "antiretorico" di Rembrandt, che nella Sacra Famiglia vede una famiglia di contadini in viaggio - meglio: *en promenade* (per usare le parole di Warburg relativa alla "ricaduta sulla terra" degli Olimpi) - a porsi come "fidato", ma rivoluzionario, "amministratore dell'eredità della tradizione" (secondo l'illuminante

definizione che di Manet dà lo stesso Warburg nel citato *Manet's "Déjeuner sur l'herbe"*, 1928-1929).



76.13 | Pittore fiammingo, *Ritorno della sacra famiglia dall'Egitto*, dipinto, 1620 ca., New York, Metropolitan Museum of Art.

76.14 | F. J. Kaufmann, *La sacra famiglia torna dall'Egitto*, copia da un dipinto di Januarius Zich (Koblenz, collezione privata), dipinto, 1791, Mainz, Mittelrheinisches Museum.

Didascalie di Mnemosyne Atlas, Tavola 76

* La numerazione delle immagini presenti nella tavola segue quella dell'edizione di *Mnemosyne* pubblicata in *Bildersammlung zur Geschichte von Sternglaube und Sternkunde*, "Aby Warburg Mnemosyne". *Eine Ausstellung der Transmedialen Gesellschaft Daedalus in der Akademie der bildenden Künste* [1925-1930, 1984], catalogo della mostra (Wien 25 gennaio-13 marzo 1993), a c. di U. Fleckner, R. Galitz, C. Naber, H. Nöldeke, Dölling und Galitz, Hamburg 1993.

76.1 | Hendrick Goudt (da Adam Elsheimer), *Tobia e l'angelo*, acquaforte su rame, 1613.

76.2 | *Niobide*, dal gruppo fiorentino dei *Niobidi*, copia romana da un modello greco del tardo IV sec. a.C., I sec. a.C. (Firenze, Galleria degli Uffizi), illustrazione da Johanne Baptista de Cavalleriis, *Antiquarum statuarum urbis Romae liber tertius et quartus*, Roma 1594, tav. 19.

76.3 | Hercules P. Seghers (da Hendrick Goudt e Adam Elsheimer), *Tobia e l'angelo*, acquaforte, post 1613.

76.4 | Pieter van der Borcht, *Gesù tra i dottori*, illustrazione da Hendrik Jansen van Barrefelt, *Imagines et figurae Bibliorum*, apparso col nome di Jacobus Villanus (= Christoffel Plantijn), Leiden 1580-1588.

76.5 | *Ecclesia*, disegno di un frammento da un sarcofago del sec. IV d.C., Perugia, San Bernardino, altare maggiore, già tomba di Sant'Egidio.

76.6 | *La fuga in Egitto*, lastra per l'acquaforte *Tobia e l'angelo* di Hercules P. Seghers rielaborata da Rembrandt, 1653 ca.

76.7 | Rembrandt, *Gesù accompagnato dai genitori fa ritorno dal tempio*, acquaforte, 1654.

76.8 | Pieter van der Borcht, *Gesù torna dal tempio coi suoi genitori* (dettaglio rovesciato da Fig. 76.4).

76.9 | Pieter van der Borcht, *Gesù torna dal tempio coi suoi genitori* (dettaglio da Fig. 76.4).

76.10 | Bartholomäus Breenbergh, *Paesaggio fluviale*, acquaforte su rame, 1639.

76.11 | Willem van Haecht, *Alessandro Magno nell'atelier di Apelle*, dipinto (a sinistra, la *Vestale* della Loggia dei Lanzi), 1628, Den Haag, Mauritshuis.

76.12 | *Vestale (Sacerdotessa, Sabina)*, copia romana in marmo da un originale greco del tardo sec. IV a.C., 100-130 d.C., Firenze, Loggia dei Lanzi.

76.13 | Pittore fiammingo, *Ritorno della sacra famiglia dall'Egitto*, dipinto, 1620 ca., New York, Metropolitan Museum of Art.

76.14 | *La sacra famiglia torna dall'Egitto*, copia di F.J. Kaufmann da un dipinto di Januarius Zich (Koblenz, collezione privata) dipinto a olio, 1791, Mainz, Mittelrheinisches Museum.

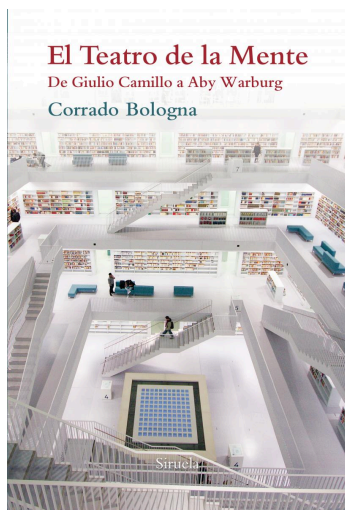
English abstract

Plate 76 is the last montage of the Atlas that presents images of works of art, more or less known: in the following panels, beginning with Plate 77, the focus shifts on the re-emergence of engrams in contemporary documents, and also in advertising. A drawing taken from the statue of a daughter of Niobe – proposed as compositional focus of the montage – lends its *Pathosformel* to the figure of her mother, be it Niobe or Mirra: from being the child fleeing from divine murderers, she also becomes the model for the prototype of the mother anxious for her children. Plate 76 illustrates how, in the process of deduction from ancient models, the *Pathosformeln* of flight and panic, the formula is finally used as a model for the Mother par excellence: Mary anxious for Jesus. In fact, in the notes by Warburg and collaborators on Plate 76, we read “Mutter als Niobe”: Mary as a reincarnation of Niobe – a ‘baroque Niobe’. For this reason, in Plate 76 we find the archaeological drawing of the Niobid/Niobe, a pagan antecedent and counter-figure of the Virgin.

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

Corrado Bologna, con una presentazione di Victoria Cirlot

Presentación de la edición española, de Victoria Cirlot*



El libro de Corrado Bologna, *El teatro de la mente. De Giulio Camillo a Aby Warburg*, ha aparecido recientemente en la colección “Árbol del Paraíso” de la editorial Siruela de Madrid. Reúne los trabajos que este gran estudioso, profesor de literaturas románicas medievales y modernas en la Scuola Normale Superiore de Pisa, ha dedicado a lo largo de treinta años a la fascinante figura de Giulio Camillo, a la que ha situado en una encrucijada de caminos y red de relaciones desde el siglo XVI al siglo XX, que hacen que sea confrontado con un Ignacio de Loyola, Carlo Emilio Gadda, Aby Warburg, Ernesto

de Martino o Enrico Castelli, de modo que el proyecto de Camillo, el teatro de la memoria, alcanza en esta obra nuevos relieves y significados. Es por vez primera en lengua española que han visto la luz estos trabajos reunidos y revisados por Corrado Bologna para construir el libro.

Si bien es más que probable que el público italiano conozca algunos de estos artículos y los hallazgos que éstos contienen, que van desde el descubrimiento del manuscrito de Giulio Camillo en Manchester hasta el planteamiento del proyecto de la Galería Francesco I en Fontainebleu como ‘teatro de la memoria’ – por citar tan sólo dos ejemplos de muy distinta cualidad –, hay que destacar que la nueva forma alcanzada como libro

intensifica el significado y la coherencia de esta investigación. Como el propio autor comenta

Ha sido estimulante e instructivo releerme al cabo de tanto tiempo, reconocer los nexos y nudos mentales, metodológicos y epistemológicos que fueron esclareciéndose de una investigación a otra para construir nuevas aportaciones, significados apenas intuídos al principio que fueron madurando solos.

En efecto, cuando el libro se forma no por una reunión arbitraria de estudios motivados sólo por un interés erudito y profesional, sino por una íntima necesidad de comprensión que ha orientado toda una vida, entonces “sucede como en una galaxia cuando se forman soles y planetas con sus satélites y todos rotan en armonía” para repetir el bello símil de Bologna, en el que resuenan como un eco versos dantescos. Las inquietudes intelectuales y vitales que han guiado la investigación de Corrado Bologna y que le han llevado necesariamente a una sistemática ampliación de horizontes alcanzan aquí una perfecta y rica expresión, justificándose además su continua errancia por las diversas disciplinas, pues es en virtud de ese incesante movimiento como han podido brotar nuevas interpretaciones y comprensiones de los temas de análisis.

* Directora de la colección “Árbol del Paraíso”.

Il sogno della mente universale. Prologo

Corrado Bologna

Un fantasma si aggira per l'Europa dell'età moderna. Non si tratta di un fantasma ossessivo, e di per sé non è neppure ideologicamente pericoloso. È, piuttosto, un sogno culturale ad occhi aperti, fantastico, utopico quanto tenace, elaborato da intellettuali e artisti, da poeti e filosofi, come progetto individuale, poi esteso a gruppi sempre più vasti, di plasmare e trasformare la propria interiorità fino a riuscire a ottenere un controllo sull'esteriorità: dalle parole alle cose, dalle idee ai gesti, dai progetti alle azioni.

Il sogno è di dar vita a *una mente universale*, a una macchina per pensare capace di cogliere, rappresentare, connettere tutte le parole, le immagini, le idee, le cose che popolano il tempo e lo spazio, tutto il mondo e tutta la storia umana. Nello sfondo c'è il progetto estremistico di divenire Dio, mente onnipresente e onnipotente, che 'contiene' ogni cosa reale e solo immaginata e la trasforma. Questa 'deificazione' può essere conquistata esercitando le potenze dell'anima a una pratica di metamorfosi: ma esiste anche una dimensione laica e molto riduttivamente pragmatica (chissà quanto diabolica), che prende sempre più piede, inavvertitamente, intridendo ogni momento del nostro pensare e agire.

Questo fantasma, infatti, si aggira ancora oggi in tutto il mondo, sempre più camuffato, sempre più possente. È inavvertitamente presente nella nostra vita quotidiana, giacché circola nelle vene della civiltà digitale-informatica che ci aiuta a dominare i frammenti innumerevoli, apparentemente infiniti, di un sapere multiplo e sconfinato, ma nel contempo ci controlla, ci domina ininterrottamente in qualsiasi punto dello spazio e del tempo, esigendo che per esistere chiunque sia *connesso*. Ed *essere connesso*, *connettersi*, significa inserirsi in una *rete di nessi*, crearne altri nuovi, istituendo relazioni virtuali fra idee, immagini, parole, dunque anche fra le cose, virtualizzate anch'esse: in questo modo la macchina universale, che non a caso chiamiamo *rete*, inghiotte tutte le

menti individuali, trasformandosi in una mente collettiva, cascane ultimo ed estremo dell'antica idea aristotelica della fusione definitiva fra intelletto agente e intelletto possibile, su cui duellarono per secoli averroisti e tomisti, filosofi e poeti.

La cultura induista chiamò *sampad* il rigoroso equilibrio insieme numerico e geometrico, fisico e mentale ottenuto nel raccogliersi della mente in una conoscenza di rapporti non deteriorabili, così forti e limpidi, così profondamente terapeutici da consentire la conquista di un ordine misurato, prudente ortopedia della vasta dispersione di ciò che vive e muore. Il *sampad* è la visione della mente che coglie un nesso, un legame cosmico fra ciò che 'abbiamo dentro' e ciò che 'vediamo e facciamo fuori': e quando lo vede, la mente lo vede per sempre. Lo fa suo, *diviene lei stessa* quella visione, quel legame.

Nella cultura raffinata, complessa, del Rinascimento europeo, nella civiltà di Amerigo Vespucci e di Niccolò Copernico, dell'Ariosto e di Michelangelo, di Erasmo da Rotterdam e di Ignazio di Loyola, di Tiziano e dell'Aretino, un umanista italiano amico di poeti e di medici, di pittori e di sovrani, Giulio Camillo, sognò un organismo artificiale infinito, una macchina mentale per afferrare le idee universali e radicali, facendone un teatro interiore (però anche realizzato come un piccolo anfiteatro di legno). Questa macchina-teatro era popolata da parole, immagini e idee possibili: era anche un'enciclopedia di tutti i saperi, una biblioteca sterminata di testi classici capace, mediante una combinatoria controllata e orientata dalla mente dell'operatore, di generare altri testi e altri saperi fondati su relazioni ordinate e visibili fra quelle idee, quelle immagini, quelle parole. Nato come modello in miniatura dell'universo, ostensione visiva di un'enciclopedia totalizzante fondata sulle relazioni tra idee, immagini, parole, il *Teatro* assunse presto la forma dell'Anfiteatro di Vitruvio riscoperto e edito da Giovanni da Verona, detto Fra Giocondo. E, quanto sembra, Camillo concretizzò un piccolo *Teatro della Sapienza*, realizzato come oggetto in legno intorno agli anni Venti-Trenta del Cinquecento, prima a Padova poi a Parigi. Sul fondo dello schema epistemologico volta per volta ripensato e ritoccato da Camillo ci sono, appunto, l'Enciclopedia e l'Anfiteatro, ma anche la Galleria, lo Studiolo dipinto, il Libro illustrato.

Mentre passeggiava con un potenziale allievo iniziatico nel *teatro di memoria* edificato realmente attraverso il modellino ligneo, Camillo usava definire con strane formule quel suo 'luogo' intimo e stregonesco, spirituale e artistico, colmo di parole e di dipinti disposti in un ordine combinatorio perfettamente previsto e controllato. Lo chiamava "mens humana", "animus fabrefactus", "animus fenestratus": mente umana dotata di 'finestre' sul mondo sterminato della memoria, mente e animo ricostruiti con l'artificio e con l'arte; e diceva che "tutto ciò che la mente dell'uomo pensa e crea, ma che non può esser visto con gli occhi del corpo, può invece venire espresso attraverso un'attenta, complessa attività di riflessione e concentrazione mentale e quindi con segni corporei, di modo che ciascuno possa immediatamente vedere con i propri occhi tutto ciò che è sommerso nelle profondità della mente umana".

Il sogno prese così la forma di un'arte spirituale, nella quale svolse un ruolo centrale la mirabile cultura di Agostino e degli agostiniani del Medio Evo, soprattutto, nel XII secolo, il monaco Ugo, priore del monastero parigino di San Vittore, il quale nel *De archa Noe* descrisse un edificio spirituale da costruire nell'interiorità concentrando la propria mente su un modello virtuale 'esterno'. E forse anche Dante lo lesse e studiò mentre concepiva la *Commedia*, libro dell'universo. Sicuramente alle mnemotecniche spirituali del Medio Evo si richiamò Ignazio di Loyola quando, nel 1528, incominciò a scrivere i suoi *Ejercicios spirituales*, proprio nella Parigi in cui (altra coincidenza emozionante) Giulio Camillo incominciava a collaborare con i pittori e gli stuccatori italiani convocati a Fontainebleau per illustrare come un libro e scandire come un complesso, articolato percorso iniziatico la Galleria ideata dal 're cristianissimo' Francesco I, desideroso di esaltare le proprie virtù di sovrano illuminato, difensore dell'unità dello stato e della protezione dell'ortodossia.

Il grande sogno è dunque così riassumibile: mutare la propria mente e quella di ogni uomo in un edificio interiore in perenne crescita, in una stupenda macchina organica di memoria e di creatività in grado di compiere una metamorfosi di sé e contemporaneamente del mondo attraverso la concentrazione, l'esercizio spirituale, il dominio dell'abissale rete della Sapienza, trasferendola nella concretezza della vita degli individui, e perfino delle collettività e degli Stati.

Ai primi del Novecento, studiando anche le opere di Camillo, Aby Warburg, storico dell'arte, formidabile erudito e antropologo, elaborò una straordinaria "scienza senza nome" che oggi è divenuta soprattutto un metodo di ricerca sul rapporto fra immagini e testi, collegati da quelli che con una formula magnifica Warburg chiamava "guardiani dei confini": non sentinelle che impediscono i passaggi, ma ponti che li agevolano e li inducono, invitando a *sconfinare* da una disciplina all'altra, da un tempo e una civiltà ad altri lontani e diversi. Nel suo teatro della memoria, la Biblioteca su cui campeggiava l'iscrizione *Mnemosyne*, e costruita secondo il modello di Vitruvio e di Camillo a cui si ispirò l'architetto Schumacher, Warburg raccoglieva libri intrecciati fra loro da un mirabile dinamismo epistemologico e immagini di un atlante delle forme in movimento che il pensiero umano ha secolarmente ideato e trasposto in arte: in questo modo intendeva costruire "un corpo di pensiero vivente", proteso in "una battaglia per la vita contro le forze delle tenebre e dell'inferno".

Warburg, infatti, cercava nell'arte e nei testi di ogni età le tracce dinamiche (il *dinamogramma*) dell'immaginario, i segni e i gesti sepolti nell'oblio della storia umana, per restituirli a vita attraverso quella che Vjačeslav Ivanov ed Ernst Robert Curtius, molto interessato al lavoro Warburg, definirono *memoria iniziatrice*. Mai come dopo la guerra che spazzò via, a metà del Novecento, interi mondi e sistemi di sapere, il valore terapeutico della memoria attiva divenne il fulcro della metamorfosi di una civiltà. Grazie a questa potente maga del risveglio che scioglie l'incantesimo perverso da cui tutto è reso maceria, rovina, nella *waste land* del dopo-il-diluvio, dice Curtius pensando a Eliot, "un mondo sommerso è stato risvegliato a vita nuova".

Il modello di Warburg non è molto distante da quello messo a punto da Carl Gustav Jung. Compito della ricerca non è per Warburg, come per Jung, riconoscere e classificare una storia delle forme archetipiche, ma individuare in ogni gesto culturale un *sintomo* collettivo rivissuto dagli individui. Come ha ben visto Georges Didi-Hubermann, lo scioglimento delle immagini-sintomo warburghiane rappresenta la ricostruzione di un immenso Atlante della Memoria, edificio-libro che è anche un'ermeneutica storica della civiltà umana ed ha un'alta potenza terapeutica.

Il Libro-Teatro-Galleria dell'anima fra Cinquecento e Novecento si trasformano adattandosi agli schemi epistemologici che mutano: ma si fondano su una medesima struttura operativa, la *dispositio* coordinata di immagini, parole, idee, nell'edificio-contenitore che è la mente umana. Appunto: il *teatro della mente*.

Il libro. Teatro della mente

Questo libro condensa una serie di ricerche da me condotte negli ultimi trent'anni intorno a temi molto diversi, cinquecenteschi e novecenteschi, storici, storico-artistici, storico-letterari, antropologici, che a poco a poco si sono incrociati e talvolta fusi, fino ad assumere una forma coerente, come in una galassia nella quale si formino dei soli e dei pianeti con i loro satelliti che ruotano in armonia. È emozionante ed anche istruttivo rileggersi tanto tempo dopo, e riconoscere i nessi e i nodi mentali, metodologici, epistemologici che da una ricerca all'altra si sono chiariti e hanno costituito aggregazioni nuove, significati appena intuiti all'inizio, e maturati quasi da soli.

Si scopre che la mente è attraversata da correnti sotterranee, simili ai fiumi del Carso che si inabissano in montagna e riemergono lontano, quasi irriconoscibili. E ci si accorge che la forma simbolica più adeguata a un libro di questo tipo, scaturito quasi spontaneamente dal confluire sinfonico di tanti temi e variazioni scandite nel ritmo del tempo, è proprio quella del *teatro della mente*, di cui il libro stesso parla. La forma-libro trasforma le idee, le parole e le immagini dei singoli studi originari e imprime una metamorfosi radicale non solo ai contenuti, ma proprio al loro *formarsi* in un discorso continuo e coerente attraverso i frammenti di un pensare unitario ma interrotto, ripreso e riplasmato volta per volta intorno ad aree culturali e a dettagli anche lontanissimi, apparentemente eterogenei.

Solo a libro finito, quando si colgono gli sconfinamenti e le arcate della memoria, si capisce davvero che cosa si intendeva dire, si intuisce che cosa si cercava nell'andare e venire, come nella Brocéliande dei cavalieri erranti, in quel teatro della mente che, curiosa, lanciava reti, acciuffava minuzie e le componeva in sistema, anche ad anni di distanza. La mente stessa è cambiata, e coglie ora, come nel *sampad* degli induisti, il senso del sistema. In questo momento si desidera semplicemente offrire al

lettore, quasi come dono umanistico, il risultato di questa lunga *quête* che ci ha appassionati e trasformati, sperando di appassionare e magari anche un poco di trasformare persone che non si conosceranno forse mai, ma con le quali si intreccia da lontano una relazione sottile e silenziosa, affidando loro il 'testimone' da trasmettere ad altri, nel futuro.

I ringraziamenti, come sempre, dovrebbero essere tanti. Io, invece, voglio limitarmi ad uno solo: senza l'intelligente generosità e la tenacia paziente di Victoria Cirlot questo libro non avrebbe, nel pieno senso della parola, 'visto la luce'. Se qualche luce riesce oggi ad emanare, molto è dovuto a lei.

Questo l'elenco dei saggi originari, che nel libro sono stati rivisti, spesso riscritti, ampliati, aggiornati, fino a sistemarsi ordinatamente come i pezzi di un *puzzle* che evidentemente doveva essere già da sempre composto, in qualche luogo della mente.

Primera parte | El *Theatro della Sapientia* de Giulio Camillo

1 | La memoria como iniciación y metamorfosis

Iniziazione e metamorfosi nel Theatro di Giulio Camillo, in *Tradizione letteraria, iniziazione, genealogia*, a cura di C. Donà e M. Mancini, Milano-Trento 1998, 152-165.

2 | El *Arca de la Mente*

L'Arca della Mente. Iniziazioni spirituali nel Theatro della Sapientia di Giulio Camillo, in *Cenacoli. Circoli e gruppi letterari, artistici, spirituali (=Viridarium, 4)*, a cura di F. Zambon, Milano 2007, 177-198.

3 | Ejercicios de memoria: Giulio Camillo e Ignacio de Loyola

Esercizi di memoria. Dal Theatro della Sapientia di Giulio Camillo agli Esercizi spirituali di Ignazio di Loyola, in *La cultura della memoria*, a cura di L. Bolzoni e P. Corsi, Bologna 1992, 169-221.

Segunda parte | Una galería espiritual

1 | El retorno de los dioses antiguos

Le retour des dieux anciens: Giulio Camillo et Fontainebleau, "Italique" 5 (2002), 109-138.

2 | Giulio Camillo en Fontainebleau

Giulio Camillo e il progetto della Galleria Francesco I come Teatro della Memoria, in *Le noyau et l'écorce. Les arts de l'allégorie XV-XVIII siècles*, sous la direction de C. Nativel, Paris 2009, 189-208.

Tercera parte | El teatro de la memoria como reescritura del mundo

1 | Imágenes de la memoria

Immagini della memoria. Variazioni intorno al "Theatro" di G. Camillo e al "Romanzo" di C.E. Gadda, "Strumenti critici" III/1 (gennaio 1988), 19-68.

2 | La supervivencia de las imágenes

La sopravvivenza delle immagini, in *Per un sapere dei sensi. Immagini ed estetica psicoanalitica*, a cura di D. Chianese e A. Fontana, Roma 2012, 215-239.

3 | Mnemosyne, el teatro de la memoria de Aby Warburg

Mnemosyne, el "Teatro della Memoria" de Aby Warburg, in *Lo sguardo di Giano. Aby Warburg fra tempo e memoria*, a cura di B. Cestelli Guidi, M. Forti, M. Pallotto, Torino 2004, 277-304.

4 | Documento y hermenéutica: el papel de la imagen

Documento e ermeneutica: Warburg, De Martino, Castelli, in *Aby Warburg e la cultura italiana. Fra sopravvivenze e prospettive di ricerca*, a cura di C. Cieri Via e M. Forti, Milano 2009, 275-294.

English abstract

Presentation edited by Victoria Cirlot of the first Spanish edition of *El teatro de la mente. De Giulio Camillo a Aby Warburg* by Corrado Bologna. The book condenses a series of research conducted by the scholar in the last thirty years around different themes that are based on the same operative structure: the coordinated *dispositio* of images, words, ideas, in the building-container that is the human mind: the theater of the mind.

La página web de la Warburg Library: una aproximación arqueológica

Pedro Incio

Agradecemos al Dr. François Quiviger, responsable de la página web de la Warburg Library entre 2000 y 2016, la información que nos ha facilitado para este trabajo, que consiste en parte en la revisión de las labores que desarrolló hasta 2016 (una exposición actual de la Warburg Library, sobre todo en lo referido a la gestión de la colección, la tenemos en Mouren 2015; sobre la aplicación de las ideas de Warburg al entorno web véase Quiviger, Patti 2014; una primera y somera aproximación al tema la tenemos en Incio 2014).

El objetivo del trabajo es ensayar una lectura crítica de la web de la Warburg Library desde 2006, para ello se ha revisado la página actual en relación a las versiones anteriores, gracias a la ayuda de las capturas de pantallas y los enlaces que desde 2006 nos ofrece el tan meritorio Internet Archive. La página web fue lanzada en la primavera de 2000, pero en el Internet Archive sólo disponemos de información desde 2006.

Entre 2006-2011 la página principal del Warburg Institute es un listado de las actividades más importantes del Instituto; esta información se va manteniendo durante los años posteriores, si bien es ampliada y mejorada. La Warburg Library, por su parte, ya presenta algunos aspectos muy importantes durante esos primeros años, especialmente dos recursos bibliográficos: su original esquema de clasificación, creado por Aby Warburg a principios de siglo, en su intento de resumir la historia de la cultura; y además la Gateway, pasarela que enlaza por un lado a los fondos bibliográficos de la Warburg Library pero también a los recursos académicos de internet.

En 2011 la página web cambia de un modelo estático a un modelo dinámico; a nivel de usuario la página pasa de ser un listado de las actividades más importantes del Warburg Institute a conformar una página con una estructura clara, propia del diseño web del momento: Encabezado con las secciones de la página, Columna de exploración, Área de contenido, Pie de página.

En 2016 la página cambia al estado actual con una nueva interficie de usuario. A principios de 2017 se reforma la nueva página y se eliminan una serie de enlaces; y a mediados de 2017 siguen desapareciendo enlaces; aunque, por otro lado, aparecen una serie de páginas de ayuda denominadas Libguides, las cuales no llegan a ocupar, ni mucho menos, el importante papel que tenían las guías temáticas y los recursos digitales de anteriores versiones de la página.

Un segundo objetivo de este trabajo es estudiar la página web de la Warburg Library a la luz de las humanidades digitales y calibrar cómo las principales ideas metodológicas de su fundador han sido plasmadas en el entorno de la web. Sobre todo dos de ellas: la ley de la buena vecindad, y sus ideas de hipertexto e hipervínculo “avant la lettre”, las cuales podemos condensar en la frase biblioteca magnética.

La ley de la buena vecindad se ha implementado en la página web, de manera que podemos utilizar el sistema de ordenación con sus signaturas para navegar por las colecciones, lo cual significa en cierta manera que recorreremos las estanterías. Así, a partir de la signatura de un libro podemos conocer los títulos vecinos, así como las secciones correlativas; por otro lado, el sistema de clasificación, con enlaces en sus diferentes secciones, nos permite ver listados de los libros pertenecientes a cada sección. Se calibra así la capacidad de la biblioteca de Warburg para agrupar los libros en una ordenación viva y en constante movimiento, con el fin de ofrecer al lector nuevas posibilidades de estudio, nuevos problemas. Además, la biblioteca utiliza las funcionalidades que permite la digitalización para dar acceso a todo tipo de materiales para la investigación en la historia del arte, para establecer relaciones de vecindad entre textos, contextos e imágenes.

Tenemos también las opciones del hipertexto e hipermedia. En la biblioteca magnética podemos navegar entre diferentes textos, así como vincular todas las variantes tipológicas de la literatura artística, desde los grandes tratados a los folletos y ephimera; pero también podemos enlazar los textos con las imágenes, con los medios visuales, a través de la base de datos iconográfica.

Todas estas opciones las vemos plasmadas en cuatro grandes apartados de la página web: Recursos web, Colecciones digitales, Sistema de clasificación y Guías. De ellos haremos un resumen para analizarlos después en su desarrollo cronológico por las distintas etapas que ha atravesado la página web de la biblioteca.

I. Recursos web

Desde su primera aparición, la página ha sido un gestor de recursos; desde las clases de su sistema de ordenación se nos han mostrado los sitios web más adecuados para cada una de ellas. Lamentablemente, la riqueza y la erudición que nos ofrecían se han perdido en las últimas versiones y gran parte de los enlaces han desaparecido.

II. Colecciones digitales

La oferta de colecciones digitales ha ido siempre en aumento, desde el acceso online a las primeras obras digitalizadas hasta las colecciones digitales monográficas de versiones posteriores. Estas colecciones, organizadas siempre según el sistema de clasificación de Warburg, han permitido el estudio de sus temas y plantear la Warburg Library como biblioteca de problemas, como ya aventuró Ernst Cassirer a principios del siglo XX. En la última versión la página sólo nos ofrece dos colecciones digitales: una dedicada a la magia y la ciencia, y otra formada por una selección de folletos de ópera. Ambas nos dan acceso a un índice de libros digitalizados con una imagen de cada portada, la cual enlaza con el texto completo.

III. Sistema de clasificación

La biblioteca no ha abandonado nunca el primigenio sistema de clasificación de Warburg, aunque ha sido adaptado a las condiciones físicas del edificio. Imagen, Palabra, Orientación, Acción son las áreas para el estudio de la historia de la cultura.

IV. Guías temáticas

Desde sus primeras versiones la página nos ha ofrecido guías de sus colecciones. Las guías unen los distintos mundos de la biblioteca, la visita virtual a los cuatro pisos se complementa al principio con el enlace al sistema de clasificación; continúa por las grandes áreas y termina con el acceso a la base de datos y la colección iconográfica, pero también a los textos. Desde la primera guía hasta la estupenda dedicada a los dioses planetarios presentes en los fondos de la biblioteca, en un trabajo amplificado del que pueden verse sus mejores resultados en el erudito estudio "Linking Venus" (Quiviger, Patti 2014). En este postrero trabajo, y basándose en el concepto de rizoma de Deleuze y en las nuevas opciones que nos dan los llamados datos enlazados y la web semántica, se desarrolla un sesudo estudio de adaptación de las ideas de Warburg a la realidad virtual, y de las posibilidades que la red otorga a las teorías de Warburg.

Vemos entonces que la Warburg Library intenta, desde el principio, aunar la web a las ideas del estudioso hamburgués. Por un lado, recupera toda la fuerza de los hipervínculos en la Gateway, y por otro encaja el sistema de clasificación de Aby Warburg en la página; en el medio se nos muestran los textos, las colecciones digitales, en un movimiento bidireccional de la red a la teoría artística de Aby Warburg y viceversa.

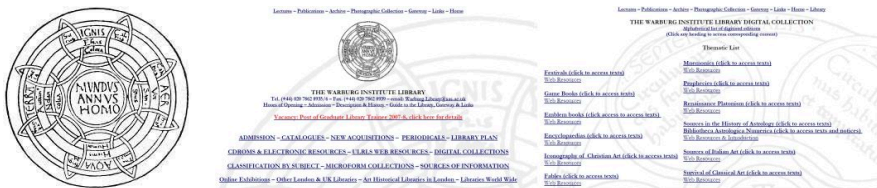
V. Historia de la biblioteca

La Warburg Library es la biblioteca que posee la colección más importante del mundo en lo relativo a la pervivencia, contra el tiempo y las dificultades, del clasicismo en el mundo moderno y también en relación a los estudios de la tradición clásica. Comprende más de 360.000 libros; con un incremento anual de unos 3.000 títulos durante los últimos años, según los datos que nos ofrece la Memoria anual del Warburg Institute. Cabe resaltar la importancia de los miles de ejemplares anteriores a 1800, libros únicos, raros y valiosos. De la calidad de su colección da cuenta el dato de que, cuando se cotejaron sus títulos con el catálogo de la British Library para evaluar la incorporación de la colección – los 50.000 libros llegados de Hamburgo tras la ascensión del nazismo, junto con el mobiliario de la biblioteca, sus técnicos y sus investigadores – a la Universidad de Londres, se pudo comprobar que más de un tercio de los

libros no formaba parte de los fondos de la British Library. Algo inaudito en la que era entonces la biblioteca más grande del mundo.

La riqueza de esta colección conlleva que su digitalización sea uno de los principales objetivos de la biblioteca y que el uso de estos libros digitales vaya en aumento. Durante el año 2014 los libros digitalizados y accesibles en formato PDF han sido descargados 750.000 veces y el sitio web fue visitado 200.000 veces por 110.000 visitantes, generando 600.000 páginas vistas. La Warburg Library es también importante por su base de datos iconográfica, con decenas de miles de fotografías ordenadas en sus 18.000 carpetas temáticas, las cuales contienen medio millón de items (la búsqueda avanzada en la web nos ofrece 40.000 resultados, en una nota explicativa se nos informa de que sólo el 12% del material está digitalizado, con los que su colección podría alcanzar el medio millón). Su colección digitalizada creció de 43.000 a 49.000 imágenes en 2015, siendo visitada por 48.000 usuarios individuales, quienes utilizaron 585.000 páginas. Todos los datos han sido recogidos de la Memoria anual del Instituto Warburg.

2006



1 | Página web The Warburg Institute Library, 2006.

2 | Página web The Warburg Institute Library, “Digital Collection”, 2006.

En el 2006 la página del Warburg Institute es, como hemos dicho, un sencillo listado de las diferentes secciones, entre las cuales aparece la biblioteca. Desde esta primera página, la biblioteca ha estado unida a las secciones que la complementan, como son la Colección Fotográfica y su clasificación iconográfica, y el Warburg Archive; también encontramos diversos recursos digitales: la pasarela – Gateway –, página que sigue el sistema de clasificación de la Warburg Library; la sección denominada

Links, un conjunto de enlaces que presentan la misma información que la pasarela pero en orden alfabético; y por último las Colecciones digitales. En la última versión de la página, la biblioteca aparece en una unidad con el epígrafe Library & Collections, que nos envía a las páginas de la biblioteca, el archivo y la colección fotográfica, las tres colecciones interrelacionadas. Los primeros recursos web en los que encontramos un acercamiento a Warburg y su mundo son dos secciones, la dedicada a las Colecciones Digitales y el célebre Sistema de Clasificación.

II. Colecciones Digitales

Las colecciones digitales aparecen ya en la primera versión de la página de la Warburg Library. Entre esta primera serie de colecciones [Fig. 2] sobresale la titulada Festivals; lamentablemente, la mayoría de los enlaces han desaparecido en la última versión de la web. Estas colecciones constituyen el primer acercamiento a lo digital de la Warburg Library, y cada una de ellas consta de un enlace al catálogo de la Warburg Library, así como a un listado con una excelente selección de páginas web relacionadas con el tema de la colección. Además, desde cada registro catalográfico podemos acceder al texto completo de la obra, pues los documentos han sido digitalizados.

El objetivo de estas colecciones digitales es hacer que las fuentes de los estudios medievales y renacentistas estén disponibles en línea. Los libros se escanean, se imprimen en papel de archivo, las copias se encuadernan y se colocan en los estantes, mientras que los originales se guardan en la sala de libros de reserva. Una versión en formato PDF se coloca en la web y se pone a disposición a través del catálogo, pues el registro catalográfico de cada libro contiene un enlace al documento digital. Esta primera intención de la Warburg Library de digitalización de sus colecciones ha sido una política continuada durante estos años, siendo en la actualidad una de las mejores bibliotecas digitales para el estudio de la historia del arte. Esta política de mejora de la accesibilidad se enmarca en las llamadas Humanidades digitales, emergente disciplina basada en las múltiples opciones que el uso de las bibliotecas virtuales ofrece a los estudiosos. El ejemplo más completo de esta tarea lo vemos en la colección denominada Festivals. De algunos ejemplos de estas colecciones digitales preparadas por François Quiviger se han traducido y resumido los textos pues suponen la visualización de la teoría bibliotecaria, pero también artística,

warburgiana, además de tener el interés adicional de documentos cuasi perdidos. Pécios que conviene sacar a la luz.

II.1 Festivals

Se trata de una colección digital que nos da acceso a los primeros libros digitalizados por la Warburg Library, de los que se ofrece una versión en PDF, así como una pequeña historia de esta colección dedicada a los festivales y también una serie de enlaces a recursos web que completan el estudio, y por supuesto, a los libros vecinos en el catálogo.

Las colecciones de festivales de la Biblioteca del Instituto Warburg abarcan el período 1450-1800, centrándose principalmente en las fiestas italianas, con apartados de otros países. La sección de festivales viene después de las dedicadas al teatro y música y es parte de una sección más amplia de fuentes documentales en caballerías, banquetes, caza, cetrería, torneos, esgrima, lucha y baile. El material digitalizado abarca una amplia gama de fiestas seculares y sagradas: nacimientos, matrimonios, funerales, carnavales y otros espectáculos. La colección fue inicialmente reunida por Aby Warburg y refleja su primera investigación sobre las fiestas florentinas, especialmente la conocida como el *Intermezzi* de 1589. Aunque el estudio de Warburg sobre este Festival fue publicado en 1895, él continuó recogiendo material sobre festivales durante toda su vida; así tenemos el conjunto de folletos y grabados que describen la boda de Cosme de Medicis y María Magdalena de Austria en 1608, que se adquirió de hecho en 1929, poco antes de su muerte.

El interés de Warburg por los festivales es una faceta más de su fascinación por la persistencia de la antigüedad clásica; y sobre todo de los aspectos llamados menores por la historiografía clásica, desde la orfebrería a la moda (la frase "Dios está en los detalles", atribuida de siempre a Giovanni Morelli, podría haber sido enunciada por Warburg). Mientras que otras secciones de la biblioteca permiten a los investigadores rastrear la supervivencia de los dioses paganos en campos tan variados como el arte, la astrología o los libros de adivinación, la sección de festivales proporciona materiales muy diversos y de difícil recuperación: desde carros triunfales, ejemplos de arquitectura efímera, exponentes del arte moderno temprano, con sus detalles grecorromanos, hasta eventos como procesiones y obras de teatro donde los participantes desfilaron

ataviados de dioses del panteón grecorromano. Como coordinador del proyecto aparece François Quiviger, responsable de digitalización de la Warburg Library entre 2000 y 2016.

Lamentablemente estos trabajos no están disponibles. En su lugar, en 2017 la página del Warburg Institute anuncia la nueva “The new Warburg Institute Digital Library” que, de momento sólo nos lleva a dos colecciones digitales: Ex Libris Aby Warburg, Magic and Science e Italian Baroque Opera Libretti, las cuales reseñamos *in extenso*.

II.2 Ex Libris Aby Warburg: Magic and Science

Esta colección cubre los temas de magia y ciencia de la biblioteca personal de Warburg. Estos libros formaron la base de la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, que se inauguró oficialmente en 1926 y emigró a Londres en 1933. Tal como sugiere el nombre de la Biblioteca que lleva su nombre, Warburg tenía intereses amplios en la llamada Kulturwissenschaft, un término difícil de traducir, usualmente convertido en “estudios culturales”, entendidos en su sentido más amplio de historia de la cultura. El concepto está bien ilustrado aquí por la colección sobre Magia y Ciencia, que junto con la Filosofía y la Religión conforma la categoría más amplia de Orientación, la tercera división de la Warburg Library, que trata de los intentos del hombre de dar sentido a su lugar en el mundo.

II.3 Italian Baroque Opera Libretti

En 1931, el librero anticuario Leo S. Olschki, con sede aún hoy en día en Florencia, ofreció una colección de libretos italianos del Barroco a la Biblioteca Warburg. Los libretos son folletos que contienen el texto de una ópera, opereta, mascarada, oratorio, cantata o musical, a veces incluso un ballet; siendo a veces estos textos menores la única fuente escrita de representaciones perdidas.

III. Sistema de clasificación

Warburg ideó su sistema tras muchos años de trabajo: pruebas y errores, conjeturas y refutaciones. El cuarteto Acción, Orientación, Palabra e Imagen constituye las cuatro divisiones de la biblioteca y delimita su objetivo: estudiar la pervivencia y transformación de los patrones antiguos en las costumbres sociales y las instituciones políticas (Acción); la

transición gradual, en el pensamiento occidental, de las creencias mágicas a la religión, la ciencia y la filosofía (Orientación); la persistencia de motivos y formas en lenguas y literaturas occidentales (Palabra); y la tenacidad de símbolos e imágenes clásicas en el arte y la arquitectura europeos (Imagen). Es importante señalar que en este cuarteto la división Palabra se correspondía con el primer nivel en la primera versión del sistema, pero pronto fue sustituida por Imagen, lo cual da cuenta de cuáles eran los principales intereses de Aby Warburg: en el principio era la imagen. Al final de su vida la primacía de la imagen es total y toda la teoría artística del Warburg tardío – atlas y ninfas, pathos y engramas – se basa en la psicología de la imagen más que en la del verbo, pues la palabra es efímera mientras que la imagen permanece. Tenemos el esquema, el cuarteto y las grandes áreas en [Fig. 4] – la imagen es el homenaje de François Quiviger a la Warburg Library en su jubilación.

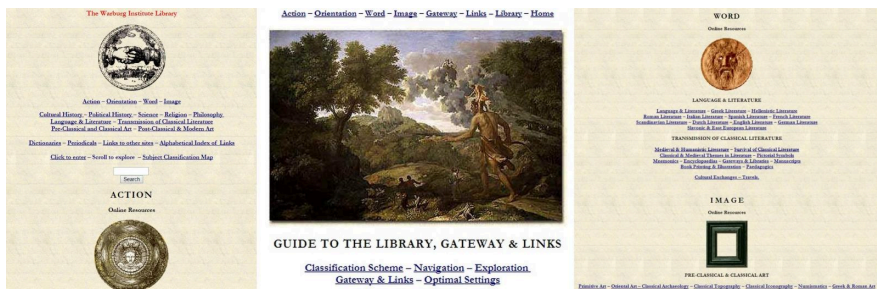


3 | Página web The Warburg Institute Library, “Classification Scheme”, 2006.

4 | Página web The Warburg Institute Library: las grandes áreas “Image”, “Word”, “Orientation”, “Action”, 2006.

Al enlazar clic en cada una de las categorías se abre una ventana a través de la cual se puede examinar la secuencia de temas de cada piso y acceder a partir de estos temas tanto al catálogo como a los recursos en línea correspondientes.

El archivo de cada división comienza con una imagen, un título y una tabla de contenidos [Fig. 5, 6 y 7].



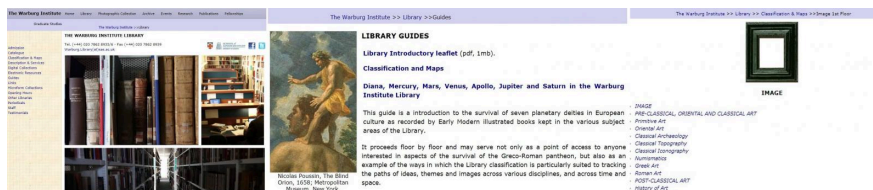
5, 6, 7 | Sistema de clasificación de las categorías “Image”, “Word”, “Orientation”, “Action” de la página web The Warburg Institute Library, 2006.

El comienzo de cada tema ofrece dos opciones: Biblioteca y Recursos en línea. En el lado izquierdo se pueden explorar los fondos haciendo clic en cualquier código de la clasificación, con lo que se abre una ventana del catálogo. Este enlace lleva al comienzo de la secuencia de la clase, y se listan los títulos en el orden en que aparecen en los estantes. Es decir, se nos muestra el sistema de ordenación de los libros, su tejuelo, que se corresponde con el sistema de clasificación. Al hacer clic en Recursos en línea se abre un archivo de enlaces a los recursos correspondientes.

El Gateway es similar en apariencia a la tabla de contenidos de la biblioteca, la cual como hemos dicho sigue el orden alfabético. Al hacer clic en cada entrada se abre un archivo de hipervínculos correspondientes a los recursos en línea. Por lo tanto, se puede utilizar la Biblioteca Warburg, junto con su catálogo, como una herramienta bibliográfica, pero sobre todo de descubrimiento de problemas, y como una puerta de acceso a los recursos académicos en Internet.

Vemos entonces que, desde el principio, o al menos desde lo que contamos como principio, la Warburg Library ha intentado desplegar en la web todo el potencial de las ideas del estudioso, sobre todo su sistema de clasificación. Este primer sistema de clasificación ha continuado hasta hoy, pero se ha perdido, eso sí, la extraordinaria explicación que nos ofrecía cada guía temática. Y en la nueva versión también se ha perdido el Gateway.

2011



- 8 | Página web The Warburg Institute Library, 2011.
- 9 | Página web The Warburg Institute Library, sección “Library Guides”, 2011.
- 10 | Página web The Warburg Institute Library, sección “Classification & Maps”: categoría “Image”, 2011.

Este año la página cambia, de una estructura estática se pasa a una estructura dinámica, y ya no es una hoja con sus apartados tabulados sino una página web al uso: dentro de la Biblioteca Warburg tenemos en el menú de la izquierda sus diferentes páginas [Fig. 8].

El apartado Guides es el más importante para revisar la implementación de las ideas de Warburg, con una aplicación, tan interesante como completa, de las ideas de Warburg en la guía dedicada a los dioses planetarios, sin menoscabo de las otras guías [Fig. 9].

III.1 Clasificación y Mapas

Nos ofrece una guía general a dos niveles y un mapa por cada piso con el sistema de ordenación, lo cual se corresponde con las cuatro divisiones de la biblioteca. Cada piso tiene su sistema de clasificación y envía a sus libros en el catálogo; p.e. BCA, History of Dogma 2000, Pilgrimage. Algunos apartados enlazan con recursos online [Fig. 10].

III.2 Mapas

Un mapa nos ofrece una guía general; y también tenemos un mapa de cada piso. Cada mapa tiene primero su área, luego un segundo nivel del sistema de clasificación con tres letras y en algunos casos subdivisiones de tercer nivel con tres o más números, los cuales se corresponden con temas o lugares [Fig. 11].

Diana, Mercurio, Marte, Venus, Apolo, Júpiter y Saturno en la Biblioteca del Instituto Warburg²

La Biblioteca Warburg está diseñada específicamente para reconstruir los muchos caminos a través de los cuales la tradición clásica nos ha sido transmitida desde la Antigüedad. Así podemos ver la supervivencia de estas siete deidades en la cultura europea según lo registrado por los libros ilustrados de las divisiones temáticas de la biblioteca. La guía avanza piso a piso y puede servir no sólo como punto de acceso a cualquier persona interesada en aspectos de la supervivencia del panteón grecorromano, sino también como un ejemplo de las formas en que la clasificación de la Biblioteca es particularmente adecuada para el seguimiento de los rumbos tomados por ideas, temas e imágenes a través de varias disciplinas, pero también a través del tiempo y el espacio. La guía se acompaña de cuatro planchas, una por cada piso, con imágenes de las obras seleccionadas. Cada una de estas cuatro planchas corresponde a uno de los pisos de la Biblioteca.

Diana, Mercurio, Marte, Venus, Apolo, Júpiter y Saturno son a veces referidos como los siete dioses planetarios, ya que su nombre también designa a los siete planetas del cosmos antiguo y renacentista, pero no son sólo divinidades de planetas, sino también figuras clave del panteón olímpico. Su pervivencia, facilitada por la astronomía y la astrología, abarca una amplia gama de actividades y disciplinas que podemos estudiar a través de la página.

En cada plancha, las imágenes más grandes son representaciones de grupo de los dioses. Los otros conjuntos de imágenes provienen de libros ilustrados digitalizados de cada piso. Están dispuestos en el orden tradicional de los planetas: Luna o Diana, Mercurio, Venus, el Sol o Apolo, Marte, Júpiter y Saturno. En astrología y sus campos relacionados, las ilustraciones de los dioses planetarios vienen casi invariablemente en grupos de siete. En todas las otras disciplinas, las imágenes de los dioses planetarios aparecen de maneras muy irregulares a lo largo de innumerables ilustraciones. Casi ningún libro ilustrado proporciona un "conjunto" completo de los siete. Por lo tanto, estas planchas proporcionan muestras representativas de la vida posterior de las siete deidades. También ofrecen herramientas para configurar estas imágenes en un contexto histórico más amplio. De este modo, al hacer clic en cada

título, se abre el registro bibliográfico de cada libro, desde el cual puede navegar por tema, palabra clave, autor, etc., y acceder también al facsímil en PDF.

Las planchas también incluyen enlaces a la base de datos iconográfica del Instituto Warburg. Estos enlaces se pueden utilizar para mostrar los fondos correspondientes de la colección fotográfica y proporcionan medios para situar estas ilustraciones en el contexto de la tradición visual. Las colecciones de la biblioteca abarcan desde el siglo XV en adelante con apenas material medieval original; esto se refleja en las planchas, que muestran ilustraciones que van desde el siglo XV hasta el siglo XVIII.

Imagen

El resurgimiento postclásico de las imágenes de los dioses es particularmente notorio en dos grandes secciones del primer piso que cubren el redescubrimiento del arte clásico y las principales escuelas europeas de pintura desde finales del medioevo hasta el siglo XVIII. Mientras que las fuentes escritas de la mitología antigua circularon más o menos ininterrumpidamente desde la época clásica hasta la época moderna, sus imágenes clásicas sólo volvieron a aparecer, lentamente, a partir de finales del siglo XIV. Ya en el siglo XVI, los restos de la Antigüedad se estudiaban ávidamente, se recogían y se difundían en bocetos, grabados y dibujos. El libro *Proportions du corps humain* de Gérard Audran es representativo de la recepción del arte clásico en la educación académica, en él se nos muestra a la Venus de Medici y el Apolo de Belvedere como modelos de estilo y proporción para estudiar e imitar.

Una gran sección de la biblioteca documenta las diversas etapas del redescubrimiento y la difusión del arte antiguo a través del libro impreso e ilustrado. Abarca temas tales como monumentos antiguos, catálogos de colecciones modernas de antigüedades, monedas, gemas, escultura y pintura.

Los Antiguos honraron a Diana, Mercurio, Marte, Venus, Apolo, Júpiter y Saturno con templos e imágenes que frecuentemente aparecen en antologías de grabados con los principales monumentos de Roma. También se encuentran en el *Deorum Capite*, una colección de las cabezas de los dioses tomadas de monedas y medallas antiguas, cada una rodeada

de una elaborada ornamentación renacentista *all'antica*. Apolo y Venus son los únicos dioses que aparecen en el libro de Enea Vico sobre gemas y camafeos. Los encontramos también en las lámparas de aceite antiguas, otro medio modesto recopilado por su interés iconográfico. Coleccionistas privados con menos recursos adquirieron figurillas más modestas, pero a veces muy interesantes; por eso aparecen Mercurio, Apolo, Júpiter y Venus en colecciones privadas de objetos antiguos en medio de una mezcla de estatuillas, gemas, lámparas antiguas y menaje. La *Raccolta di Statue Antiche* de Domenico de Rossi es una antología de grabados basados en las estatuas más famosas y copiadas de la Antigüedad; en esta obra las imágenes de algunos de los dioses antiguos aparecen al azar en compañía de esculturas clásicas tan famosas como el Espinario, Laocoonte, el Hércules Farnesio e incluso algunas obras maestras contemporáneas como el Moisés de Miguel Ángel.

La segunda sección principal del primer piso sigue la historia del arte occidental desde fines de la Antigüedad hasta la época medieval. Una vez que la secuencia cronológica de los libros llega año 1000 se divide topográficamente, pasando de la Edad Media europea a las escuelas nacionales de pintura.

A través de estas secciones es posible estudiar los diversos avances de la mitología en el arte occidental, desde las miniaturas hasta los grandiosos ciclos pictóricos renacentistas, que proporcionaron modelos durante siglos en el arte europeo. Los frescos de Rafael y su escuela en la Villa Farnesina destacan como la recreación más influyente de los dioses antiguos, y así imágenes tan célebres como el Consejo de los Dioses muestran la forma en que Rafael y su equipo absorbieron el arte clásico y produjeron el estilo que moldeó la educación artística europea a través de los siglos. Otros ejemplos ilustran la difusión europea de imágenes mitológicas en ciclos políticos y cívicos; así el Marie of Medici Cycle de Rubens, por ejemplo, presenta al Rey Henri IV como Júpiter y a Mercurio como mensajero.

La última sección del primer piso muestra las artes aplicadas y proporciona más hilos para estudiar a los dioses en otros tipos de materiales, los llamados menores, como muebles, cassoni, cerámica,

vidrio, textiles, bordados, encajes, tapices, cuero y orfebrería, esmalte, trabajos en metal, armas y armaduras, gemas grabadas, y medallas.



GREEK & ROMAN ART

Online Reference - Online Texts - Library Holdings
Museum and University Collections - Online Image Collections
Online Forums



DIGITAL COLLECTIONS

FULL ALPHABETICAL LIST - RECENTLY DIGITISED TITLES

11 | Página web The Warburg Institute Library, sección “Classification & Maps”. Mapa de “1st Floor & Basement”, categoría “Image”, 2011.

12 | Página web The Warburg Institute Library, sección “Links”, 2011.

13 | Página web The Warburg Institute Library, sección “Digital collections”, 2011.

Palabra

El segundo piso comprende dos grandes secciones. La primera cubre las literaturas nacionales europeas desde la antigua Grecia a la Alemania premoderna; la segunda sección abarca una gran variedad de temas. La secuencia principal es la siguiente: literatura medieval y humanística, supervivencia de la literatura clásica, temas clásicos y medievales en literatura, símbolos pictóricos, mnemónica, enciclopedias, bibliotecas, manuscritos, impresión e ilustración de libros, historia de la educación, intercambios culturales, viajes. Las alusiones y usos de la mitología clásica están presentes en la mayoría de estas subsecciones. Las imágenes se muestran principalmente en cuatro apartados: Ediciones ilustradas de las *Metamorfosis* de Ovidio; Mitógrafos; Mnemónica; Símbolos pictóricos.

La sección más importante es la dedicada a los mitógrafos, cuyos principales títulos han sido digitalizados. No todos los textos están ilustrados, así la *Genealogia* de Boccaccio incluye tablas genealógicas pero no imágenes. Las ediciones posteriores de *Imagini* de Vincenzo Cartari y *Mythologiae* de Natale Conti comparten el mismo conjunto de xilografías. Las ilustraciones de *Imagini* de Cartari registran las características estándar de los dioses, así como sus variaciones en el mundo antiguo transmitidas por la literatura y el arte.

El universo de los símbolos pictóricos, principalmente Empresas y Emblemas, es otro campo donde los dioses antiguos hacen apariciones esporádicas. Apolo y Diana se muestran con frecuencia como el Sol y la

Luna; Mercurio y Venus parecen estar presentes con mayor frecuencia, mientras que Marte y Saturno están prácticamente ausentes. La Empresa, un emblema compuesto de texto e imagen, tiende a evitar la figura humana; sin embargo, las imágenes de los planetas y de los atributos de algunos dioses, como el caduceo de Mercurio, aparecen ocasionalmente en algunas empresas.

La sección sobre Mnemónica contiene imágenes de los dioses. El más importante de estos sistemas memorísticos es el Teatro de la Memoria de Giulio Camillo, ilustrado aquí en la reconstrucción de Frances Yates. Los siete dioses anuncian cada una de las siete formas del conjunto en un anfiteatro antiguo subdividido en siete grados correspondientes a las siete capas del Universo, desde la de los dioses y los planetas hasta el mundo sublunar humano.

La Crónica de Nuremberg presenta a los dioses antiguos como gobernantes medievales. Su autor, Hartmann Schedel, sigue una tendencia de la Antigüedad tardía llamada efemerismo, al describir a los dioses antiguos como figuras históricas importantes deificadas por generaciones posteriores. Estas imágenes, sin embargo, no son específicas de cada dios ya que el mismo grabado en madera sirvió para otros reyes y gobernantes. Junto con algunas ilustraciones astrológicas tempranas, estos son ejemplos raros de imágenes medievales de los dioses planetarios, pronto reemplazadas por formas más inspiradas en el mundo clásico.

Las ediciones ilustradas de las *Metamorfosis* de Ovidio son el género literario más importante por proporcionar gran variedad y abundancia de imágenes de dioses, que varían de un país a otro y a través del tiempo. La biblioteca posee una extensa colección en gran parte digitalizada. En contraste con las ilustraciones de los diccionarios mitológicos, que tienden a ser estáticos, las de Ovidio representan a los dioses en acción.

Orientación

El tercer piso cubre la Religión y la Filosofía.

De interés para el estudio de los dioses planetarios son las áreas temáticas que abarcan las religiones de Roma y Grecia, subdivididas en secciones dedicadas al culto de las deidades individuales. Allí, Júpiter, Venus y Apolo

se codean con el panteón cosmopolita de otras divinidades del Imperio Romano tardío como Deméter, Mitra o Isis. Luego sigue el cristianismo que, al menos en los primeros siglos, destruyó las imágenes de los dioses antiguos. La sección se extiende desde el cristianismo temprano hasta la Contrarreforma. La tradición generó mucha polémica con las religiones antiguas, pero muy pocas imágenes de sus dioses; sin embargo, en la Contrarreforma aparecen imágenes de los Dioses esporádicamente.

Las divinidades planetarias aparecen en la astrología árabe e india, pero no en su religión. Sin embargo, a través de un estilo basado en el arte clásico, algunas de las primeras imágenes de religiones no europeas se transmitieron mediante las *Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde*. La representación de una boda amerindia muestra una figura claramente derivada de las imágenes de Mercurio, mientras que la del indio Ganesh le da al dios elefante la postura de un Apolo y el atributo lunar de Diana; lo clásico tuvo tal impacto en el arte que se convirtió en el medio para representar las religiones no clásicas.

La otra sección principal del tercer piso, Filosofía, implica mucha elaboración sobre mitologías clásicas, especialmente del Renacimiento, con el auge del neoplatonismo en la Florencia del siglo XV. Si bien se ha escrito mucho sobre el neoplatonismo y las artes, es un hecho que la literatura filosófica rara vez se ilustra. Giordano Bruno es quizás uno de los pocos filósofos cuyas obras cuentan con imágenes impresas. Su *Spaccio della Bestia* es un diálogo imaginario que expulsa a los dioses del cielo, mientras que la gran rueda de su *De Umbris Idearum* es un sistema mnemónico que utiliza todos los recursos de las mitologías antiguas para expandir o sintetizar el conocimiento.

El cuarto piso alberga la última parte de Orientación (historia de la ciencia) y Acción (historia cultural y política).

En alquimia y química, los dioses planetarios prestan sus nombres a los metales. Sus interacciones son representativas de fenómenos metálicos en *Atalanta fugiens* de Michael Maier, con emblemas que describen diversas operaciones alquímicas.

Los planetas a veces son interlocutores con los practicantes de la adivinación y la profecía, y también aparecen en el universo lúdico de los libros de adivinación. En *Trionfo di Fortuna*, de Sigismondo Fanti, los nombres de los profetas y astrólogos que irradian alrededor de las imágenes de cada dios guían a los jugadores hacia la etapa final del juego, donde algunos versículos oraculares revelarán su futuro. Alrededor de estas representaciones de los dioses hay imágenes de escultores, arquitectos, filósofos, soldados y escritores famosos.

La sección de Astrología cubre textos relacionados con la ciencia de las estrellas, desde sus fuentes babilónicas, pasando por Roma y la Antigua Grecia, hasta el mundo árabe, su resurgimiento en el mundo medieval occidental y su supervivencia hasta el siglo XX. Las ilustraciones seleccionadas incluyen extractos de *Flores Astrologiae* de Abu Maschar, popular trabajo de un erudito árabe acreditado para fusionar la filosofía y la astrología, mientras que el período medieval está representado por el frontispicio de *Concordantia astronomiae cum theologia* de Pierre d'Ailly.

Acción

Cuatro dioses planetarios, Diana, Marte, Júpiter y Saturno, ocupan un lugar destacado en la primera sección, la psicología, gracias a su asociación con los cuatro temperamentos: la teoría médica antigua de los temperamentos relaciona la identidad psicológica y fisiológica con la influencia de Saturno, Júpiter, Marte y la Luna.

Las siguientes secciones sobre Antropología y Folclore tienen muchas deidades no clásicas. La música y el teatro incluyen algunos libros ilustrados, muchos libretos de ópera sobre temas mitológicos, pero muy pocos con imágenes de los dioses planetarios. Sin embargo, el tema de la armonía de las esferas inspiró algunas imágenes importantes, ejemplificadas en el frontispicio de *Pratica Musice* de Gaffurius.

La sección de Festivales, muy bien cubierta en la biblioteca, es un testimonio elocuente de la vida medieval y moderna de los dioses. Proporciona registros de numerosas procesiones triunfales y obras de teatro donde los participantes desfilaron como dioses del panteón. Los ejemplos ilustrados muestran la naumaquia que tuvo lugar en el Arno en 1612 con la flota de Diana, Mercurio, Apolo y Júpiter.

El estudio sobre los Dioses Planetarios se muestra incardinado con la base de datos fotográfica, pues todas las imágenes de los libros aparecen enlazadas a la base de datos iconográfica donde se pueden examinar en el contexto de las tradiciones visuales.

III.3 Links

Esta sección se define como una pasarela a los recursos online siguiendo el sistema de clasificación de Warburg. Nos envía a la pasarela de recursos, y en cada tema aparecen varios tipos de material: Obras de referencia, Textos, Fondos de la biblioteca, y también otras tipologías documentales. En el apartado de Arte greco-romano aparecen los que es posible ver en figura 12 [Fig. 12].

III.4 Colecciones digitales

El apartado Digital collections ha crecido y abarca los siguientes temas: Astrology & Astronomy, Bibliotheca Bruniana Electronica, Early Modern Academies, Emblem books, Engraved Gems, Encyclopedias, Fables, Festivals, Game Books, Iconography of Christian Art, Mnemonics, Mythological Literature, Prophecies, Renaissance Platonism, Sources of Italian Art, Sources of European Architecture, Survival of Classical Art, Survival of Classical Authors: Ovid – Virgil [Fig. 13].

2015



14 | Página web The Warburg Institute Library, 2015.

15 | Página web The Warburg Institute Library, sección “Digital collections”, 2015.

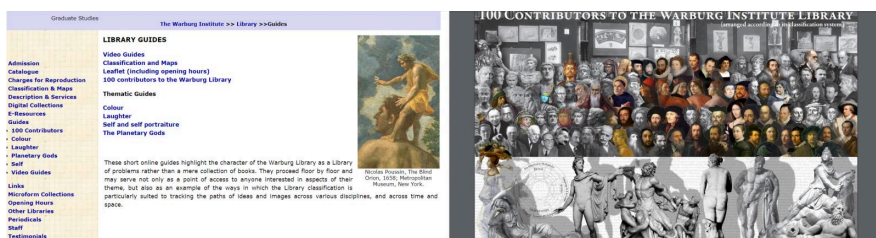
Para revisar la versión 2015 ya no hemos hecho uso del Internet Archive sino del enlace desde la Warburg Library de 2016; esto nos da una visión mejor, pues las versiones del Archive son copias incompletas.

Lamentablemente, a mediados de 2017 desaparece el enlace a la versión vieja del Instituto y de la Biblioteca, con lo que algunos recursos se pierden. Por otra parte, la página principal amplía sus contenidos. Además, es reseñable la aparición de videos como guías de la biblioteca, un tipo de ayuda que continuará hasta hoy. Otra importante novedad son las guías temáticas, que aunque ya habían aparecido, en el año 2016 alcanzan su máxima expresión bajo el epígrafe de Library Guides. Especial mención merece el homenaje a los hacedores de la Warburg Library [Fig. 14 y 15].

Las guías temáticas en línea resaltan el carácter de la Biblioteca Warburg como una factoría de problemas en lugar de una mera colección de libros. Proceden de piso en piso y pueden servir no sólo como punto de acceso a cualquier persona interesada, sino también como un ejemplo de las formas en que la clasificación es adecuada para el seguimiento de las trayectorias de ideas e imágenes a través de diversas disciplinas, del tiempo y el espacio [Fig. 16].

IV.1 100 Contributors to the Warburg Institute Library

Imagen con 100 personajes siguiendo el esquema de cuatro divisiones y cuatro pisos; este centenar de contribuciones supone una especie de resumen de la historia de la biblioteca [Fig. 17]. Así en Imagen tenemos, entre una centena, a Velázquez y a Walter Benjamin, en el segundo piso la Palabra de Cervantes y Goethe, en el tercer piso la Orientación la disponen Raimundo Lulio o F.A. Yates y en el cuarto la Acción aparece con Cristóbal Colón y un sorprendente Aleister Crowley.



16 | Página web The Warburg Institute Library, sección “Library Guides”, 2015.
 17 | Página web The Warburg Institute Library, sección “Library Guides”: “100 Contributors to The Warburg Institute Library”, 2015. Imagen con 100 personajes siguiendo el esquema de cuatro divisiones y cuatro pisos.

IV.2 Colour

La biblioteca incluye varias secciones relacionadas con el tema del color³ en temáticas variadas: la pintura y la escultura, el traje, la retórica, la heráldica, la alquimia, las ciencias naturales, la filosofía, la psicología, los festivales y la tecnología. Se destaca el carácter de la biblioteca como factoría de problemas en lugar de una colección de libros.

IV.3 Laughter

La Biblioteca incluye varias secciones relacionadas con el tema de la risa en muchos apartados: la iconografía cristiana, las imágenes de la muerte, la caricatura, el arte holandés y flamenco, la literatura y la teoría literaria, la religión, la filosofía, la psicología, los festivales, la música y la retórica.

IV.4 Self and self portraiture

La Biblioteca contiene fondos relacionados con el tema del individuo, el yo y el autorretrato.

2016

Opening Times
October to July
Mon to Thu: 9:00 am - 5:00 pm
Friday: 9:00 am - 4:00 pm
Saturday: 10:00 am - 5:00 pm
May Bank Holiday
The Library will be closed on Sat 27 and Mon 30 May
August and September
Mon to Thu: 9:00 am - 4:00 pm

Contact the Library
Warburg Library
Tel: +44 (0)20 7662 8935
Fax: +44 (0)20 7662 8939
Twitter: @Warburg_Library

Classification of the Warburg Institute Library
- a unique vision (video guide) of
The categories of Image, Word, Orientation and Action constitute the main divisions of the Warburg Institute Library and encompass its aim to study the treasury of symbols and images in European art and architecture (Image, 1st floor), the persistence of motifs and forms in Western language and literature (Word, 2nd floor), the gradual transition, in Western thought, from magical beliefs to religion, science and philosophy (Orientation, 3rd & 4th floor) and the survival and transformation of ancient patterns in social customs and political institutions (Action, 4th floor).

The Library was to lead from the visual image, as the first stage in human's awareness (Image), to language (Word) and then to religion, science and philosophy, all of these products of humanity's search for Orientation which influences patterns of behaviour and actions, the subject matter of history (Action).

WRITING AND USING THE LIBRARY
NAVIGATING THE LIBRARY
LIBRARY P: RESOURCES AND DATABASES
WARBURG LIBRARY FELLOWSHIP TRAVEL GRANTS ARE NOW AVAILABLE

Find out more about the early history of the library

About People Library Collections Research Study Publications What's on
Home - Library - Links - Image

Image

IMAGE: PRE-CLASSICAL TO MODERN ART is located on the first floor and basement of the library

A VIDEO GUIDE TO THE IMAGE CATEGORY

- Primitive Art
- Oriental Art
- Classical Archaeology
- Classical Topography
- Classical Iconography
- Numismatics

18 | Página web The Warburg Institute Library, con la opción “Navigating the Library”, 2016.

19 | Página web The Warburg Institute Library, categoría “Image”, 2016.

La página principal de 2016 es similar a la de 2015: la descripción de la biblioteca y las principales áreas, además del acceso al catálogo, un folleto de uso de la biblioteca, el enlace a los recursos electrónicos y bases de datos, y la opción más importante: Navigating the Library [Fig. 18]. Merece señalarse también una estupenda historia de la Warburg Library hasta los

años 30, así como una historia de la emigración de la Warburg desde Alemania a Londres.

V.1 Catalogue search

Como ya hemos dicho, es interesante la búsqueda por signatura pues nos permite recorrer virtualmente los depósitos de la biblioteca y acercarnos así a la plasmación de la ley warburguiana de la buena vecindad.

V.2 Classification

La biblioteca 2016 repite en la página principal la información que aparecía en 2011, ya no está el brillante dibujo del esquema, pero sí explica la división cuadripartita y las principales áreas.

Aparece una videoguía, que en cierto modo sustituye a las guías anteriores, que eran las que ocupaban el primer lugar en versiones previas. La fórmula del video se repite en cada una de las cuatro divisiones-pisos de la biblioteca. La sección Navigate by... nos permite enlazar a un video sobre cada una de las cuatro categorías. Estos videos desaparecerán en la versión del año siguiente, en donde solo permanece el video general.

Las categorías de Imagen, Palabra, Orientación y Acción constituyen las principales divisiones de la Biblioteca Warburg y encapsulan su objetivo: estudiar la tenacidad de los símbolos e imágenes en el arte y la arquitectura (Imagen, primer piso); la persistencia de motivos y formas en lenguas y literaturas occidentales (Palabra, segundo piso); la transición gradual, en el pensamiento occidental, de las creencias mágicas a la religión, la ciencia y la filosofía (Orientación, tercer y cuarto piso) y la supervivencia y transformación de patrones antiguos en las costumbres sociales y las instituciones políticas (Acción, cuarto piso). La Biblioteca conduce desde la imagen visual, como primera etapa de la conciencia humana, al lenguaje y luego a la religión, la ciencia y la filosofía, como productos de las búsquedas de la Humanidad en su orientación, la cual influye en los patrones de comportamiento y acciones, bajo la forma de la historia.

Han desaparecido los Mapas que tenían las páginas anteriores, uno general con las materias de la Warburg Library y carteles para cada una de

las cuatro divisiones. Como en las versiones anteriores, cada una de las secciones del sistema de clasificación enlaza con las colecciones propias y con las páginas de interés sobre el tema de la sección. En algunas secciones se enlaza con Obras de referencia y en otras con los libros digitalizados por la Warburg Library. También se enlaza en ocasiones con la base de datos iconográfica [Fig. 19].

V.3 Colecciones temáticas digitales

Las colecciones temáticas continúan sobresaliendo por su calidad dedicada a Giordano Bruno.

Desde su comienzo, el propósito en la compilación de estas colecciones digitales ha sido que las fuentes documentales para los estudios medievales y renacentistas estén disponibles en línea a través del catálogo y del sistema de clasificación. Así la colección Academias nos lleva al catálogo, mientras que la dedicada a Astrología y Astronomía enlaza con una página de varios apartados como son la búsqueda en el catálogo, la búsqueda en la base de datos iconográfica, pero también diversos enlaces a bibliografías; la guía de Botticelli nos enlaza con la url de la búsqueda en el catálogo y con otros libros. La colección dedicada a Dioses y Mitos enlaza con los Holdings y con la base de datos iconográfica, además de a un estupendo folleto que reproduce la guía anterior.

V.4 Las obras completas de Giordano Bruno⁴

Cada erudito tiene un sueño; y para los especialistas en Bruno, seguramente el mejor es disponer de los fondos contenidos en la Biblioteca Warburg. Hoy en día, este sueño se ha convertido en realidad con la inauguración de la Bibliotheca Bruniana Electronica (N. Ordine y F. Quiviger).

La colección incluye las ediciones estándar del siglo XIX de las obras completas italianas y latinas de Bruno, las biografías más importantes, así como un gran número de folletos raros y de material descatalogado. La intención es proporcionar material para la lectura, textos para las nuevas bibliotecas portátiles del siglo XXI donde miles de páginas pueden ahora ser transportadas en la comodidad de un pincho usb.

El propio Bruno, hablando de su experiencia como filósofo que cruzó toda Europa para preservar su libertad, escribió que «para el verdadero filósofo, cada tierra es hogar». En el mismo espíritu, la Bibliotheca Bruniana no sólo promueve estudios e investigaciones sobre “il Nolano”, sino que contribuye modestamente a la construcción de un espacio más allá de las barreras geográficas y lingüísticas, de una comunidad de lectores capaz de encontrar su verdadero hogar en textos clásicos y en bibliotecas.

2017

Opening Times
 October to July
 Mon to Thu: 9.00 am - 8.00 pm
 Friday: 9.00 am - 6.00 pm
 Saturday: 10.00 am - 5.00 pm
 August and September
 Mon to Fri: 10.00 am - 6.00 pm

Classification of the Warburg Institute Library
 - a unique vision (video guide) [↗](#)
 The categories of Image, Word, Orientation and Action constitute the main divisions of the Warburg Institute Library and encapsulate its aim: to study the tenacity of symbols and images in European art and architecture (Image, 1st floor); the persistence of motifs and forms in Western languages and literatures (Word, 2nd floor); the gradual transition, in Western thought, from magical beliefs to religion, science and philosophy (Orientation, 3rd & 4th floor) and the survival and transformation of ancient patterns in social customs and political institutions (Action, 4th floor).

Contact the Library
 Warburg.Library@stan.ac.uk
 Tel: (+44) 020 7862 8915/6
 Fax: (+44) 020 7862 8939
 Twitter: @Warburg_Library [↗](#)
 Facebook: @WarburgLibrary [↗](#)

Classification of the Warburg Institute Library
 The Library was to lead from the visual image, as the first stage in human's awareness (Image), to language (Word) and then to religion, science and philosophy, all of them products of humanity's search for Orientation which influences patterns of behaviour and actions, the subject matter of history (Action).

CATALOGUE [↗](#)
ACCESSING THE LIBRARY [↗](#)
CLASSIFICATION [↗](#)
DIGITAL LIBRARY... [↗](#)
ELECTRONIC RESOURCES AND DATABASES [↗](#)
RESEARCH GUIDES [↗](#)

Visit
 Using the Library
 Opening Hours and Holiday Closures
 Paper/Cut Copying, Scanning and Printing Guide
 Paper/Cut Sign In
 Interlibrary Loans
 Resources for Warburg Institute Students

Find
 Search our catalogue
 Web Catalogue Homepage Advanced Search
 Classification
 Catalogue
 Print Periodicals

Explore
 Warburg Digital Library
 Online Resources and Databases
 E-Books
 Warburg Institute Photographic Collections
 Iconographic Database
 Warburg Institute Library Page
 Subject Guide: Art History

20 | Página web The Warburg Institute Library, 2017.

21 | Página web The Warburg Institute Library: los tres bloques de la guía de investigación: “Visit”, “Find”, “Explore”, 2017.

En la actualización de verano de 2017 [Fig. 20] hemos de decir que han desaparecido muchas de las páginas de interés, pues parece que se ha abandonado el propósito de plasmar en la web las ideas de Warburg y tan sólo permanece su sistema de clasificación. Se han ido elaborando unas Library guides con el propósito de guiar a los usuarios; pero no se reconoce el intento de utilizar las características de la web como plasmación de las ideas de Warburg, sobre todo lo referido al hipertexto y al hipermedio; así como la idea de hipervínculo como conexión web de la filosofía de Warburg. El catálogo continúa funcionando por signatura, la cual nos permite navegar por el sistema de clasificación y su ley de la buena vecindad. Para ello podemos utilizar el sistema de clasificación, que es el mismo que teníamos en años anteriores.

VI.1 Warburg Digital Library

Aparecen dos colecciones, que ya se han descrito al principio de este documento: Ex Libris Aby Warburg: Magia y Ciencia y Libretti de la ópera barroca italiana. Como ya se ha dicho, la biblioteca ya no cuenta con las colecciones digitales anteriores.

VI.2 Guías de investigación

La riqueza de la Warburg Library ha sido sustituida por una serie de guías, que en su primera versión aparecían separadas pero que en la última versión de la página vienen acompañadas de otros recursos de ayuda al investigador y al usuario. Así vemos una estructura en tres bloques: Visita, Búsqueda y Exploración [Fig. 21].

En el tercero, Exploración, encontramos la única guía que tiene la biblioteca en la actualidad, dedicada a la historia del arte, en general. Cabe destacar la sección Iconografía y Aby Warburg, donde aún permanecen grandes homenajes a Warburg, como la Warburg-Haus de Hamburgo, los paneles Mnemosyne de Cornell, la iconografía política del Warburg Electronic Library Project, la revista Engramma y el Gombrich Archive.

Notas

[1] En la página de 18 de junio de 2017 tenemos acceso a la vieja página del WI: <https://web.archive.org/web/20161127162919/http://warburg.sas.ac.uk:80/> la cual nos lleva a <https://web.archive.org/web/20161006162517/http://warburg-archive.sas.ac.uk:80/home> y desde el Warburg Institute podemos visitar la vieja Warburg Library: <https://web.archive.org/web/20161025020407/http://warburg-archive.sas.ac.uk:80/library/>.

[2] También en este caso se ha traducido y resumido el texto de la Warburg Library, pues supone la visualización de la teoría bibliotecaria del fundador, además de tener el interés adicional de documentos cuasi perdidos.

[3] Otros ejemplos para lo que repetimos lo dicho en la nota anterior.

[4] Se repite lo dicho.

Nota bibliografica

Mouren 2015

R. Mouren, *De la bibliothèque de Warburg à la bibliothèque Warburg: l'institutionnalisation d'une idée*, Dossier "Dons et legs", "La Revue de la BNU" (2015), 50-59.

Quiviger, Patti 2014

F. Quiviger, E. Patti, "Linking Venus". *New Technologies of Memory and the Reconfiguration of Space at the Warburg Library*, "Between" 4/8 (November 2014).

Incio 2014

P. Incio, *Warburg Library*, "Murguía: revista galega de historia" 29-30 (2014), 121-124.

English abstract

This study consists of a critical reading of the Warburg Library website starting in 2006. The narration of successive modifications of the digital page recounts how the modality of cataloging and interrelationship of hypertexts evoke Warburg, the method of the founder of the Kulturwissenschaftliche Bibliothek, in particular the law of 'good neighborliness'. This modality offers the reader ever new possibilities of study and research that open in a rhizomatic manner.

Bibliography. Works by Aby Warburg and secondary literature (updated June 2018)

edited by Marilena Calcara and Monica Centanni

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



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

www.engramma.org



la rivista di **engramma**

luglio/agosto **2018**

157 • Mnemosyne. Palinsesti

Editoriale

Anna Fressola, Anna Ghiraldini

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

Seminario Mnemosyne

I documenti relativi al Geburtstagsatlas di Ernst H. Gombrich

Thays Tonin

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

Clio Nicastro

La danza delle Pathosformeln

Anna Fressola

Riemersione del pathos dell'annientamento

Giulia Bordignon

Maria 'Niobe barocca': deduzione formale e riemersione engrammatica

Seminario Mnemosyne

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

Corrado Bologna, Victoria Cirlot

La página web de la Warburg Library: una aproximación arqueológica

Pedro Incio

Bibliography. Works by Aby Warburg and secondary literature

Marilena Calcara, Monica Centanni