

la rivista di **en**gramma  
**2000**

**1-4**

**1**

settembre **2000**

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 1

DIRETTORE  
monica centanni

REDAZIONE  
sara agnoletto, maria bergamo, lorenzo bonoldi, giulia bordignon, monica centanni, giacomo dalla pietà,  
claudia daniotti, silvia fogolin, marianna gelussi, katia mazzucco, giovanna pasini, alessandra pedersoli,  
daniela sacco, valentina sinico, lara squillaro, elizabeth thomson, luca tonin

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

*this is a peer-reviewed journal*

La Rivista di Engramma n. 1 | settembre 2000

© 2018 Edizioni Engramma

SEDE LEGALE | Associazione culturale Engramma, Castello 6634 30122 Venezia, Italia

REDAZIONE | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468 30125 Venezia, Italia

Tel. 041 2571461

[www.egramma.org](http://www.egramma.org)

ISBN pdf 978-88-94840-00-1

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

Bergamo | Bonoldi | Bordignon  
Centanni | Collavo | Daniotti | Mazzucco  
Pasini | Pinotti | Tonin

# La Rivista di Engramma n. 1





# SOMMARIO

- I | Presentazione di Engramma  
MONICA CENTANNI
- 5 | Presentazione della rubrica Saggi  
GIOVANNA PASINI
- 9 | Presentazione della rubrica Peithò&Mnemosyne  
SEMINARIO DI TRADIZIONE CLASSICA
- 11 | Presentazione della rubrica News  
MARIA BERGAMO
- 13 | Presentazione della rubrica EUREKA!  
LUCIA COLLAVO
- 15 | Presentazione dell'Archivio  
CLAUDIA DANIOTTI
- 17 | SAGGI | La medaglia di Isabella d'Este: Nemesi e le sue stelle  
LORENZO BONOLDI E MONICA CENTANNI
- 31 | MNEMOSYNE ATLAS | Aby Warburg e i suoi biografi  
MONICA CENTANNI E GIOVANNA PASINI
- 43 | MNEMOSYNE ATLAS | A Portrait of Aby Warburg  
MONICA CENTANNI AND GIOVANNA PASINI  
TRANSLATED BY ELIZABETH THOMSON
- 55 | MNEMOSYNE ATLAS | Introduzione al metodo di Aby Warburg  
GIOVANNA PASINI
- 59 | MNEMOSYNE ATLAS | Struttura dei saggi e stile di scrittura di  
Aby Warburg  
KATIA MAZZUCCO
- 63 | MNEMOSYNE ATLAS | Lettura dell'Introduzione all'Atlante  
della Memoria  
GIULIA BORDIGNON

- 71 | MNEMOSYNE ATLAS | Introduzione alle tavole di Mnemosyne  
MONICA CENTANNI E KATIA MAZZUCCO
- 73 | MNEMOSYNE ATLAS | Introduction to Mnemosyne Atlas  
MONICA CENTANNI AND KATIA MAZZUCCO  
TRANSLATED BY ELIZABETH THOMSON
- 75 | MNEMOSYNE ATLAS | Mnemosyne Atlas, Tavola 5 con didascalie
- 79 | Madre della vita, madre della morte. Figure e *Pathosformeln*  
A CURA DEL SEMINARIO MNEMOSYNE
- 83 | MNEMOSYNE ATLAS | Mnemosyne Atlas, Panel 5, with captions
- 87 | MNEMOSYNE ATLAS | Letture grafiche di Tavola 5  
A CURA DEL SEMINARIO MNEMOSYNE
- 101 | P&M | Persistenza di una *Pathosformel* dall'antichità classica  
A CURA DEL SEMINARIO DI TRADIZIONE CLASSICA
- 102 | P&M | *Tradere*: tramandare e tradire  
A CURA DEL SEMINARIO DI TRADIZIONE CLASSICA
- 103 | P&M | Ripresa. Uso provocatorio di un' iconografia cristiana  
A CURA DEL SEMINARIO DI TRADIZIONE CLASSICA
- 105 | EUREKA! | Un ordigno di distruzione modello di prudenza eroica  
GIANNA PINOTTI
- 107 | NEWS | Presentazione di: Salustio, *Sugli dei e il mondo*, edizione con testo greco a fronte a cura di Riccardo di Giuseppe, Milano 2000  
GIULIA BORDIGNON
- 108 | NEWS | Presentazione di: Aby Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity. Contribution to the Cultural History of the European Renaissance*, introduction by Kurt W. Forster, Los Angeles 1999  
MONICA CENTANNI
- 109 | NEWS | Presentazione di: TITUS, regia di Julie Taymor, (da Titus Andronicus di William Shakespeare), USA 2000  
PAOLO TONIN
- 110 | NEWS | Presentazione della mostra: Kazmir Malevich e le sacre icone russe, Palazzo Forti, Verona  
MARIA BERGAMO



112 | NEWS | Presentazione di: J. Hillman, *Politica della bellezza*, a cura di  
F. Donfrancesco, Milano 1999  
DANIELA SACCO

# MNEMOSYNE ATLAS | Lettura dell'Introduzione all'Atlante della Memoria

Dall'*Einleitung* al *Bilderatlas Mnemosyne* di Aby Warburg\*

Giulia Bordignon

Lo spazio del pensiero si configura secondo Warburg come un intervallo di oscillazione tra la fantasia e la ragione, tra la visione del mondo religiosa e quella matematica.

“All'uomo artista, che oscilla tra la visione del mondo matematica e quella religiosa, in modo tutto particolare viene in soccorso la memoria, sia quella della personalità collettiva sia quella dell'individuo: non senza creare un accrescimento di spazio del pensiero, ma rafforzandolo — ai poli-limite del comportamento psichico — la tendenza alla quieta contemplazione o all'abbandono orgiastico. Essa fa un uso mnemico del patrimonio ereditario inalienabile, ma non con una tendenza essenzialmente protettrice, poiché anzi nell'opera d'arte interviene tutto il furore della personalità passionatamente fobica, sconvolta dal mistero religioso e impegnata a formare lo stile, come d'altro canto la scienza deputata a registrare conserva e trasmette la struttura ritmica in cui i *monstra* della fantasia diventano maestri di vita che decidono l'avvenire”.

Nell'ambito della creazione artistica la consapevolezza di questa oscillazione è presieduta e accresciuta dalla memoria, sia sociale sia individuale, che non interviene però come elemento di stabilizzazione di un patrimonio tradizionale, ma aumenta ed estremizza la distanza tra l'impulso passionale e religioso dell'artista da un lato e la struttura della realtà che la scienza imposta come razionale, modificandone dall'altro l'aspetto demonico che vi attribuisce la fantasia.

“Questa duplicità tra una funzione anti-caotica — che può essere definita così poiché la forma dell'opera d'arte, scegliendo l'unico, stabilisce contorni netti — e l'abbandono all'idolo creato, preteso ocularmente dall'osservatore e voluto dal culto, genera quegli imbarazzi dell'uomo spirituale che dovrebbero costituire il vero e proprio oggetto di una scienza della cultura che abbia eletto a suo tema la storia psicologica per immagini dello spazio intermedio tra impulso e azione. Il processo di de-demonizzazione dell'eredità di impressioni fobiche abbraccia sul piano del linguaggio gestuale l'intera

gamma delle emozioni, dalla prostrazione meditativa al cannibalismo omicida, e conferisce alle manifestazioni del dinamismo umano — anche negli stadi che stanno tra i due poli-limite, come lottare, camminare, correre, danzare, afferrare — il sigillo di quella esperienza inquietante che l'uomo colto del Rinascimento, cresciuto con un'educazione religiosa medievale, considerava un terreno proibito in cui potevano avventurarsi solo degli empi dal temperamento sfrenato”.

L'atto artistico si pone a metà strada tra contemplazione e “presa sull'oggetto”, coagulando gli aspetti empirici del reale entro una forma unica e precisa, ma anche abbandonandosi a essa come a un idolo: le fasi di questo processo polare si fanno per Warburg oggetto privilegiato di studio, diventando una “storia psicologica per immagini”.

Traccia basilare è il processo di de-demonizzazione della gestualità e del dinamismo umano in tutta la loro gamma emotiva, ripercorrendo il quale si può delineare una “diagnosi dell'uomo occidentale”: questa tematica si manifesta nell'esperienza esaltante ma rischiosa dell'intellettuale del Rinascimento, che, uscito dalla temperie culturale del Medioevo, si appropria di modi rappresentativi “proibiti” ed “empi”, tratti dall'eredità figurativa del mondo pagano.

“L'atlante, nella sua base materiale di immagini, vuole essere innanzitutto solo un inventario delle preformazioni anticheggianti che caratterizzano, concorrendo a plasmare lo stile, la rappresentazione della vita in movimento nell'età rinascimentale. Una prospettiva comparatistica siffatta, soprattutto per l'assenza in questo campo di lavori preparatori che forniscano un quadro sistematico e riassuntivo, ha dovuto limitarsi allo studio dell'opera di pochi tipi principali di artisti, ma in compenso ha dovuto tentare di comprendere con un'indagine socio-psicologica di una certa profondità il senso di questi valori espressivi conservati nella memoria come funzione di una tecnica intellettuale significativa”.

*Mnemosyne* si configura dapprima semplicemente come un inventario per immagini, uno strumento che aiuta nella comprensione della formazione dello stile e delle raffigurazioni rinascimentali tramite l'utilizzo di forme anticheggianti.

In realtà si tratta di un lavoro pionieristico, basato su un metodo comparativo che considera la permanenza del valore espressivo delle immagini non soltanto da un punto di vista storico-artistico ma anche socio-psicologico, soffermandosi su “pochi tipi principali di artisti”, indagando soprattutto sui

presupposti e sulle conseguenze del loro operare artistico, fondamentale per la memoria storica e per il destino culturale dell'Occidente.

Nella regione dell'esaltazione orgiastica di massa va cercata la matrice che inculca nella memoria le forme espressive della massima esaltazione interiore esprimibile nel linguaggio gestuale, con un'intensità tale che questi engrammi dell'esperienza emotiva sopravvivono come patrimonio ereditario della memoria e definiscono esemplarmente il contorno creato dalla mano dell'artista quando i valori massimi del linguaggio gestuale vogliono pervenire alla luce delle forme in virtù di quella stessa mano. Gli esteti edonisti si guadagnano il consenso a buon mercato del pubblico amante dell'arte spiegando tali alternanze di forme con la piacevolezza decorativa della linea più grande. Chi vuole, potrà pur contentarsi di una flora fatta delle piante più profumate e più belle ma da essa non si ricava una fisiologia vegetale della circolazione delle linfe, poiché questa si svela solo a chi esamini la vita nel suo intreccio sotterraneo di radici. Il trionfo dell'esistenza prefigurato plasticamente dall'antichità, si presentò in tutta la sconvolgente antitesi tra l'affermazione della vita e la negazione dell'io dinanzi all'animo dei posteri, che vedevano sui sarcofagi pagani Dioniso nel corteo barcollante del suo seguito orgiastico e sugli archi romani della vittoria il corteo trionfale dell'imperatore. [...] La rigida educazione religiosa medioevale che aveva sperimentato nella divinizzazione degli imperatori il suo acerbo nemico, avrebbe distrutto un monumento come l'arco di Costantino se agli eroismi dell'imperatore Traiano non fosse stato permesso di conservarsi sotto il mantello di Costantino attraverso l'inserimento successivo di alcuni bassorilievi.

Il modulo di lettura fondamentale delle tavole di *Mnemosyne* è il concetto di *Pathosformel*, cioè di identificazione nell'immagine di forma e contenuto in una superiore unità di valenza espressiva al di là delle modificazioni stilistiche, che si può definire con una analogia linguistica come "gesto al grado superlativo", e trova proprio in quella forma — non in altre — la sua rappresentazione esemplare.

L'intensità emotiva che si fa forma diventa engramma, esperienza che si incide nella memoria culturale e che viene a far parte di un patrimonio ereditario che non si limita al segno esteriore, pur godibile da un punto di vista estetico, ma va indagato più in profondità, con uno sguardo da "biologo" (o da "entomologo", come nella metafora crisalide-farfalla = ninfa nella corrispondenza di Warburg con André Jolles).

La massima esaltazione interiore si esemplifica con particolare evidenza gestuale nell'ambito dell'esaltazione orgiastica di massa: il corteo di Dioniso e quello trionfale dell'imperatore divengono entrambi simboli del trionfo dell'esistenza (è il medesimo concetto di "vita" caro a Burckhardt), anche se di segno opposto, come affermazione e negazione dell'individuo.

Qui, ancora una volta, l'oscillazione di significato è fondamentale per Warburg, e si concreta storicamente nel processo di conservazione dei monumenti antichi, come nel caso dei rilievi traianei dell'arco di Costantino, che non furono distrutti solo grazie alla risemantizzazione del "pathos imperiale in pietà cristiana": l'antitesi e la continuità tra mondo pagano e cristiano è un altro tema fondamentale che innerva tutto il percorso di *Mnemosyne*.

"Caratterizzare la restituzione dell'antichità come risultato della nuova consapevolezza della fattualità storica e di un'empatia artistica dalla coscienza libera, resta un evolucionismo descrittivo insufficiente se non si osa al contempo cercare di scendere nella profondità dell'intrico istintuale che lega lo spirito umano alla materia stratificata acronologicamente. Solo lì si scorge la matrice che conia i valori espressivi dell'esaltazione pagana che sorgono dall'esperienza orgiastica quotidiana il tiaso tragico. [...] Ora il Rinascimento italiano cercò di assumere interiormente questa eredità di engrammi fobici, ma con una particolare ambivalenza. Essa da un lato, per i nuovi liberti dal temperamento intramondano, fu un gradito incitamento che a chi lottava contro il destino per la propria libertà personale diede il coraggio di comunicare l'indicibile. Ma poiché questo incitamento avveniva come funzione mnemica, vale a dire già depurato attraverso forme pre-determinate grazie alla creazione artistica, la restituzione restò un atto che prescriveva al genio artistico il suo luogo spirituale tra la rinuncia istintuale all'io e il consapevole lavoro formale sulla limitazione, cioè appunto, tra Dioniso e Apollo, il luogo dove egli poteva tuttavia dare un'impronta autonoma al suo linguaggio formale più personale".

La restituzione dell'antichità da parte degli artisti rinascimentali non fu soltanto frutto di consapevolezza storica o di empatia stilistica, ma anche di una profonda consonanza istintuale con l'esperienza del tragico, tipica dell'esaltazione orgiastica pagana.

Gli inquietanti engrammi del tiaso tragico in cui si esprime "l'umano fobicamente sconvolto" furono assimilati dal Rinascimento in modo ambivalente, fornendo coraggio all'artista che — credendo nella propria libertà e contro il destino — voleva comunicare l'indicibile, ma nello stesso tempo limitando all'intervallo tra Dioniso e Apollo (secondo l'opposizione in cui

Nietzsche fa consistere l'essenza dell'antichità) l'ambito spirituale in cui poteva svilupparsi in modo personale e autonomo il proprio linguaggio formale, all'interno di forme già depositate nella memoria.

“L'obbligo a confrontarsi col mondo formale di valori espressivi predeterminati — vengano questi dal passato o dal presente — segna la crisi decisiva per ogni artista che voglia affermare la propria individualità. Aver scoperto che questo processo ha per la formazione degli stili del Rinascimento europeo un'importanza di rilievo straordinario e finora ignorato, ha condotto al presente tentativo di Mnemosyne. Esso, nella sua base di materiale iconografico, vuole essere anzitutto un inventario delle preformazioni documentali che hanno richiesto al singolo artista il rifiuto o l'assimilazione di questa massa d'impressioni che s'imponeva duplicemente”.

*Mnemosyne* è il risultato della scoperta che fu fondamentale, per la formazione degli stili nel Rinascimento, il confronto degli artisti con le preformazioni espressive: confronto capace di metterne in crisi l'individualità, ma a cui essi non poterono sottrarsi, anche se questo non significò semplicemente sottoporsi passivamente alla tradizione, ma essere in grado di assimilarla o di rifiutarla.

Lo stile pittorico monumentale del Rinascimento italiano ad esempio, dipese dall'accettazione del linguaggio eloquente delle opere legate al nome dell'imperatore Costantino, linguaggio capace di farsi coercitivamente canonico e di “calpestare” le pur innovative e antiretoriche proposte di Piero della Francesca, superate dagli affreschi delle Stanze di Raffaello.

Il nuovo linguaggio gestuale patetico derivato dal mondo delle figure pagane non era penetrato nell'atelier del pittore semplicemente per l'approvazione che gli avevano riservato un raffinato occhio d'artista e un gusto antiquario consonante ed eletto. La caratterizzazione del mondo pagano come un modulo olimpico dalle forme chiare fu conquistata piuttosto dopo un periodo di forte resistenza da parte di coloro che, nonostante la loro barbarica anticlassicità nell'aspetto esteriore, poterono considerarsi a buon diritto custodi fedeli e autorevoli dell'eredità antica. Queste due maschere di origine assai eterogenea che coprivano quell'umana chiarezza di contorni del mondo degli dèi greci erano da una parte i simboli mostruosi sopravvissuti dell'astrologia ellenistica e dall'altra il mondo delle figure antiche alla francese che si presentava nel realismo bizzarro dell'epoca contemporanea, incentrato sulle espressioni del volto e sull'abbigliamento. La riscoperta dell'antichità nel Rinascimento, oltre a concretarsi nel recupero degli autori classici, restituisce agli dei e ai personaggi del mito l'aspetto loro dovuto da

un punto di vista stilistico, non tanto per motivi estetizzanti o di gusto antiquario, quanto come reazione a una trasmissione fortemente disomogenea della classicità, incatenata a una tradizione che ne minava profondamente la valenza espressiva e contenutistica.

L'acquisizione di una nuova prospettiva nei confronti dell'antico fu una vera e propria conquista: il mondo pagano infatti subì due "smascheramenti" fondamentali prima di essere visto nella sua chiarezza "olimpica": la prima nei confronti delle creature mostruose sopravvissute nell'astrologia ellenistica orientale, la seconda nei confronti delle figure antiche abbigliate in costumi contemporanei alla francese. Queste "maschere" avevano costituito due veicoli di trasmissione che, per quanto anticlassici nella forma, erano sempre stati fino ad allora considerati legittimi e scrupolosi custodi dell'eredità antica, ma che venivano ora sentiti come camuffamenti inaccettabili: altra tematica fondamentale di *Mnemosyne* è proprio quella di sottolineare le tappe di questo processo di stratificazione sulla forma originaria dell'antico.

"La storia della cultura, a dire il vero, non è avveza a considerare insieme la concezione orientale pratica, quella nordica cortese e quella italiana umanistica dell'antichità come elementi convergenti nel percorso della formazione dello stile. [...] L'impeto con cui irrompe il linguaggio gestuale anticheggiante si spiega dunque in modo indiretto con questa energia reattiva, doppiamente sollecita, che pone l'esigenza di ristabilire i valori espressivi nettamente contornati dell'antichità liberandoli dalle catene di una tradizione priva di omogeneità. Se perciò si considera la formazione di stili del punto di vista dello scambio di tali valori espressivi, allora sorge la necessità imprescindibile di studiare la dinamica di questo processo in riferimento alla tecnica dei suoi mezzi di trasporto. Il periodo tra Piero della Francesca e la scuola di Raffaello è un'epoca in cui inizia un'intensa migrazione internazionale di immagini tra Nord e Sud, la cui violenza elementare tanto sul piano della forza d'impatto quanto sul piano dell'estensione territoriale resta coperta all'occhio dello storico degli stili europei come 'vittoria' ufficiale del Rinascimento maturo romano. [...] La tendenza a ristabilire la chiarezza di contorni del linguaggio gestuale, solo in apparenza puramente esteriore e artistica — condusse da sé, cioè in conformità con la logica interna della rottura delle catene, a un linguaggio formale adeguato al fatalismo dell'antichità tragica e stoica già sepolta".

In *Mnemosyne* la concezione orientale, nordica e italiana dell'antichità vengono considerate per la prima volta all'unisono nella formazione dello stile rinascimentale, che è il risultato di uno scambio di valori espressivi la cui migrazione internazionale tra Nord e Sud va studiata sia da un

punto di vista intensivo sia da un punto di vista estensivo, nonostante la predominanza ufficiale del Rinascimento maturo romano.

I “mezzi di trasporto” dei valori espressivi furono, per la loro mobilità e riproducibilità, l’arazzo fiammingo e il foglio con immagini a stampa, ma anche e soprattutto i quadri su tela, per la novità dei modi di espressione. Da un punto di vista contenutistico, inoltre, all’adeguamento formale ai temi antichi si accompagnò la consapevole nostalgia di una spiritualità pagana, che già in precedenza le formule classiche “camuffate” avevano veicolato, allegorizzandola in senso cristiano.

Questa contraddittorietà della coscienza individuale sul piano dell’espressione esteriore richieste dalla visione del tardo medioevo, sempre legato alla rappresentazione, un confronto etico parallelo tra il modo di sentire la personalità pagano-battagliero e quello cristiano-remissivo. Va annoverato tra i processi creativi propriamente artistici dell’età del cosiddetto Rinascimento il fatto che, quando si trattava di raffigurare il movimento della vita umana, la superiorità della chiarezza dei contorni dei singoli antichi gesti trionfali dell’epoca traianea rispetto alla confusa epica di massa degli epigoni di Costantino fosse non solo sentita distintamente, ma anche messa esemplarmente in circolazione addirittura come ‘formule del pathos’ canoniche per il linguaggio formale del Rinascimento europeo dal XV al XVII secolo.

Ancora una volta, Warburg sottolinea che la reintegrazione di forme classiche come veicoli di valenze espressive che investono i poli-limite dell’emozione umana, “dalla accettazione passiva fino all’alacrità vittoriosa”, portò sotto il profilo storico all’inevitabile confronto etico tra una visione del mondo pagana e una cristiana. A partire dall’Italia, dove le testimonianze antiche visibili mantenevano vive le medesime vibrazioni dell’animo e il contrasto — ma anche l’integrazione — con i monumenti cristiani fu più evidente, ci fu un peculiare riconoscimento della superiore chiarezza della gestualità antica nella resa della vita in movimento, che fece del linguaggio gestuale classico il linguaggio canonico del Rinascimento europeo dal XV al XVII secolo, messo in circolazione tramite le formule di pathos.

\*vedi, in Engramma, l’edizione integrale del testo di Warburg. La traduzione utilizzata in questo saggio è quella pubblicata in *Mnemosyne. L’atlante della memoria di Aby Warburg*, a cura di Italo Spinelli e Roberto Venuti, Roma 1988.





pdf realizzato da Associazione Engramma  
e da Centro studi classicA Iuav  
Venezia • settembre 2018



la rivista di **engramma**  
anno **2000**  
numeri **1-4**

**Raccolta della rivista di engramma del Centro studi classicA | luav, laboratorio di ricerche costituito da studiosi di diversa formazione e da giovani ricercatori, coordinato da Monica Centanni. Al centro delle ricerche della rivista è la tradizione classica nella cultura occidentale: persistenze, riprese, nuove interpretazioni di forme, temi e motivi dell'arte, dell'architettura e della letteratura antica, nell'età medievale, rinascimentale, moderna e contemporanea.**