

**138**

settembre/ottobre

**2016**

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 138

DIRETTORE  
monica centanni

REDAZIONE  
mariaclara alemanni, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, emily verla bovino, giacomo calandra di rocolino, olivia sara carli, giacomo cecchetto, silvia de laude, francesca romana dell'aglio, simona dolari, emma filipponi, anna ghiraldini, nicola noro, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson

COMITATO SCIENTIFICO  
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, giovanni morelli, lionello puppi

*this is a peer-reviewed journal*

La Rivista di Engramma n. 138 | settembre-ottobre 2016

IMPAGINAZIONE: luca guerini

©2016 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.engramma.org](http://www.engramma.org)

Bergamo | Centanni | Cirlot | Ghelardi



Dal cosmo all'uomo e ritorno.  
Mnemosyne Atlas, Tavola B  
a cura del Seminario Mnemosyne



## SOMMARIO

- 7 | Aby Warburg, Mnemosyne. Einleitung  
nuova edizione critica e traduzione di MAURIZIO GHELARDI
- 27 | Dal cosmo all'uomo e ritorno.  
a cura del Seminario Mnemosyne, coordinato da MONICA CENTANNI  
E MARIA BERGAMO
- 45 | La visión cósmica de Hildegard von Bingen (folio 9r del manuscri-  
to de Lucca)  
VICTORIA CIRLOT

# Aby Warburg, Mnemosyne. Einleitung

Introduzione al Bilderatlas (1929)

nuova edizione critica e traduzione di Maurizio Ghelardi

L'*Introduzione a Mnemosyne* è l'unico testo compiuto di Aby Warburg sul progetto Bilderatlas. Warburg scrisse questa *Einleitung* nel 1929, ai fini della presentazione editoriale dell'Atlante, per l'edizione che era in programma presso l'editore Teubner. Su questo breve saggio, traspunto in redazione dattiloscritto da Gertrud Bing, sembra non esservi stata un'ulteriore revisione da parte dell'autore. Di seguito si pubblica il testo in lingua originale, in edizione critica e traduzione condotta da Maurizio Ghelardi *ex novo* sul dattiloscritto conservato al Warburg Institute (WIA 102.1.1): questa edizione ha tenuto conto delle correzioni e delle integrazioni autografe di Warburg e tutte le integrazioni del curatore sono state poste in parentesi quadra.



[A1] Bewusstes Distanzschaffen zwischen sich und der Aussenwelt darf man wohl als Grundakt menschlicher Zivilisation bezeichnen; dieser Zwischenraum das Substrat künstlerischer Gestaltung, so sind die Vorbedingungen erfüllt, dass dieses Distanzbewusstsein zu einer sozialen Dauerfunktion werden kann die durch den Rhythmus vom Einschwingen in die Materie und Ausschwingen zur Sophrosyne jenen Kreislauf zwischen bildhafter und zeichenmässiger Kosmologik bedeutet, deren Zulänglichkeit oder Versagen als orientierendes geistiges Instrument eben das Schicksal der menschlichen Kultur bedeutet.

[A2] Dem zwischen religiöser und mathematischer Weltanschauung schwankenden künstlerischen Menschen kommt nun das Gedächtnis sowohl der Kollektivpersönlichkeit wie des Individuums in einer ganz eigentümlichen Weise zur Hilfe: nicht ohne weiteres Denkraum schaffend, wohl aber an den Grenzpolen des psychischen Verhaltens die Tendenz zur ruhigen Schau oder orgiastischen Hingabe verstärkend. Es setzt die unverlierbare Erbmasse mnemisch ein, aber nicht mit primär schützender Tendenz, sondern es greift die volle Wucht der leidenschaftlich-phobischen, im religiösen Mysterium erschütterten gläubigen Persönlichkeit im Kunstwerk mitstilbildend ein, wie andererseits aufzeichnende Wissenschaft das rhythmische Gefüge behält und weitergibt, in dem die monstra der Phantasie zu zukunftsbestimmenden Lebensführern werden.

[A3] Um die kritischen Phasen im Verlauf dieses Prozesses durchschauen zu können, hat man sich des Hilfsmittels der Erkenntnis von der polaren Funktion der künstlerischen Gestaltung zwischen einschwingender Phantasie und ausschwingender Vernunft noch nicht im vollen Umfang der durch ihre Dokumente bildhaften Gestaltens möglichen Urkunden-deutung bedient. Zwischen imaginärem Zugreifen und begrifflicher Schau steht das hantierende Abtasten des Objekts mit darauf erfolgender plastischer oder malerischer Spiegelung, die man den künstlerischen Akt nennt.

Diese Doppelheit zwischen antichaotischer Funktion, die man so bezeichnen kann, weil die kunstwerkliche Gestalt das Eine auswählend umrissklar herausstellt, und der augenmässig vom Beschauer erfordereten, kulturell erheischten Hingabe an das geschaffene Idolon schaffen jene Verlegenheiten des geistigen Menschen, die das eigentliche Objekt einer Kulturwissenschaft bilden müssten, die sich illustrierte psychologische Geschichte des Zwischenraums zwischen Antrieb und Handlung zum Gegenstand erwählt hätte.



[A1] Si può probabilmente designare quale atto fondativo della civilizzazione umana la creazione di una distanza consapevole tra sè e il mondo esterno. Se questo spazio intermedio [è] il substrato della creazione artistica, allora sono pienamente soddisfatte le premesse grazie alle quali la consapevolezza di questa distanza può diventare una funzione sociale duratura. Il destino della civiltà umana è segnato dall'adeguatezza o dal fallimento dello strumento spirituale di orientamento, grazie al ritmo dell'accordo tra la materia e l'oscillazione verso Sophrosyne, dal ciclo tra cosmologia delle immagini e quella dei segni.

[A2] La memoria, sia collettiva sia individuale, viene dunque in aiuto, in modo del tutto peculiare, all'uomo-artista che oscilla tra una concezione religiosa e una matematica del mondo. Essa 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. In tal senso, la memoria non tende a un orientamento protettivo, ma cerca invece di accogliere tutto l'impeto della personalità passionale-fobica, scossa dai misteri religiosi, per creare uno stile artistico. Per parte sua la scienza descrittiva conserva e trasmette le strutture ritmiche nelle quali i *monstra* della fantasia diventano le guide vitali decisive per il futuro.

[A3] Per penetrare le fasi critiche di un simile processo non ci si è ancora serviti a sufficienza della conoscenza delle testimonianze della creazione figurativa. Esse ci permettono di comprendere la funzione polare dell'atto artistico, che oscilla tra un'immaginazione tendenzialmente identificata con l'oggetto, e una razionalità che cerca invece di distanziarsene. Quello che chiamiamo atto artistico non è dunque altro che una manipolazione tattile dell'oggetto, che ha il fine di rispecchiarlo plasticamente o pittoricamente – atto equidistante sia dalla comprensione per via immaginativa, sia dalla contemplazione concettuale.

Questa duplicità che si istituisce tra una funzione anti-caotica – così potremmo dire, dato che l'opera d'arte definisce nettamente il contorno dell'oggetto scegliendone uno unico – e la pretesa di far accettare allo spettatore il culto dell'idolo che gli viene posto di fronte, crea quel disagio all'uomo spirituale che dovrebbe rappresentare l'oggetto proprio di una scienza della cultura che sia una storia psicologica illustrata – una storia capace di mostrare la distanza tra l'impulso e l'azione verso l'oggetto.

[A4] Der Entdämonisierungsprozess der phobisch geprägten Eindruckserbmasse, der die ganze Skala des Ergriffenseins gebärdensprachlich umspannt, von der hilflosen Versunkenheit bis zum mörderischen Menschenfrass, verleiht der humanen Bewegungsdynamik auch in den Stadien, die zwischen den Grenzpolen des Orgasmus liegen dem Kämpfen, Gehen, Laufen, Tanzen, Greifen, jenen Prägrand unheimlichen Erlebens, das der in mittelalterliche[r] Kirchengzucht aufgewachsene Gebildete der Renaissance wie ein verbotenes Gebiet, wo sich nur die Gottlosen des freigelassenen Temperaments tummeln dürfen, ansah.

[A5] Der Atlas zur Mnemosyne will durch seine Bildmaterialien diesen Prozess illustrieren, den man als Versuch der Einverseelung vorgeprägter Ausdruckswerte bei der Darstellung bewegten Lebens bezeichnen könnte.

[B1] Die „Mnemosyne“ will in seiner bildmaterialen Grundlage, die der beigegebene Atlas in Reproduktionen charakterisiert, zunächst nur ein Inventar sein der antikisierenden Vorprägungen, die auf die Darstellung des bewegten Lebens im Zeitalter der Renaissance mitstilbildend einwirkten.

Eine solche vergleichende Betrachtung musste sich, besonders da systematisch zusammenfassende Vorarbeiten auf diesem Gebiet fehlen, auf die Untersuchung des Gesamtwerkes von wenigen Hauptkünstlertypen beschränken, dafür aber versuchen, durch eine tiefer eindringende sozialpsychologische Untersuchung den Sinn dieser gedächtnismässig aufbewahrten Ausdruckswerte als sinnvolle geistestechnische Funktion zu begreifen.

[B2] Schon 1905 war dem Verfasser bei solchen Versuchen die Schrift von Osthoff über das Suppletivwesen der indogermanischen Sprache zu Hilfe gekommen: er wies zusammenfassend nach, dass bei Adjektiven und Verben ein Wortstammwechsel in der Komparation oder Konjugation eintreten kann, nicht nur ohne dass die Vorstellung der energetischen Identität der gemeinten Eigenschaft oder Aktion darunter leidet, obwohl die formale Identität des wortgeformten Grundausdrucks wegfällt, sondern dass der Eintritt eines fremdstämmigen Ausdrucks eine Intensifikation der ursprünglichen Bedeutung bewirkt.

[B3] Mutatis mutandis lässt sich ein ähnlicher Prozess auf dem Gebiet der kunstgestaltenden Gebärdensprache feststellen, wenn etwa die tanzende Salome der Bibel wie eine griechische Mänade auftritt, oder wenn eine

[A4] Il processo di de-demonizzazione dell'eredità delle impressioni fobiche comprende, dal punto di vista gestuale, l'intera scala delle emozioni, dalla prostrazione inerme al cannibalismo omicida, e conferisce alla dinamica del movimento umano – anche a quegli stadi che si collocano tra i poli-limite dell'orgiasmo, come il combattere, il camminare, il correre, il danzare, l'afferrare – la cifra dell'esperienza inquietante che l'uomo colto del Rinascimento, educato alla disciplina della Chiesa medievale, riteneva un terreno interdetto sul quale potevano scorrazzare solo spiriti empi dal temperamento dissoluto.

[A5] L'Atlante Mnemosyne, grazie al suo materiale di base costituito da immagini, intende illustrare questo processo che potrebbe essere definito come il tentativo di incorporare valori espressivi pre-coniati al fine di rappresentare la vita in movimento.

[B1] 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.

Proprio l'assenza in questo ambito di sistematici lavori preparatori di insieme ha fatto sì che una siffatta considerazione comparativa si sia limitata all'indagine dell'opera complessiva di pochi tipi fondamentali di artisti. Questa considerazione comparativa ha però cercato di comprendere, attraverso uno studio socio-psicologico approfondito, il senso di questi valori espressivi conservati nella memoria che rappresentano le funzioni più significative di una ispirazione tecnica.

[B2] Già nel 1905 l'autore era stato aiutato in questi suoi tentativi dal saggio di Osthoff sulla natura suppletiva delle lingue indo-germaniche, laddove Osthoff aveva sintetizzato il fatto che un mutamento della radice lessicale – per gli aggettivi nella comparazione e per i verbi nella coniugazione – benché venisse meno l'identità formale della espressione lessicale fondamentale, non pesava affatto sulla concezione dell'identità energetica della qualità o dell'azione indicate, ma l'ingresso di una radice diversa produceva un'intensificazione del significato originario della parola.

[B3] Mutatis mutandis: si può constatare un processo analogo nell'ambito del linguaggio gestuale che conforma l'arte, ad esempio quando la Salomè danzante della Bibbia compare come una Menade greca, oppure quando una

fruchtkorbtragende Dienerin Ghirlandajos im Stil einer ganz bewusst nachgeahmten Victoria eines römischen Triumphbogens herbeieilt.

[B4] In der Region der orgiastischen Massenergriffenheit ist das Prägerwerk zu suchen, das dem Gedächtnis die Ausdrucksformen des maximalen inneren Ergriffenseins soweit es sich gebärdensprachlich ausdrücken lässt, in solcher Intensität einhämmert, dass diese Engramme leidenschaftlicher Erfahrung als gedächtnisbewahrtes Erbgut überleben und vorbildlich den Umriss bestimmen, den die Künstlerhand schafft, sobald Höchstwerte der Gebärdensprache durch Künstlerhand im Tageslicht der Gestaltung hervortreten wollen.

[B5] Hedonistische Aestheten gewinnen die wohlfeile Zustimmung des kunstgenießenden Publikums, wenn sie solchen Formenwechsel aus der Plärierlichkeit der dekorativen grösseren Linie erklären. Mag wer will sich mit einer Flora der wohlriechenden und schönsten Pflanzen begnügen, eine Pflanzenphysiologie des Kreislaufs und des Säftesteigens kann sich aus ihr nicht entwickeln, denn diese erschliesst sich nur dem, der das Leben im unterirdischen Wurzelwerk untersucht.

[B6] Der Triumph der Existenz trat, von der Antike plastisch praefiguriert, in der ganzen erschütternden Gegensätzlichkeit von Lebensbejahung und Ich-Verneinung vor die Seele der Nachfahren, sie auf den Heidensarkophagen Dionysos im Taumelzuge seines orgiastischen Gefolges erblickten und auf den römischen Siegesbögen den Triumphzug des Imperators.

In beiden Symbolen Massenbewegung in der Gefolgschaft eines Herrschers; aber während die Mänade das im Wahnsinn zerrissenen Böcklein zu Ehren des Rauschgottes schwingt, liefern römische Legionäre die abgeschnittenen Köpfe der Barbaren dem Caesar wie einen fälligen Tribut im geordneten Staatswesen ein, (wie denn auch der Kaiser auf den Reliefs als Vertreter kaiserlicher Fürsorge für seine Veteranen gefeiert wird).

[B7] Freilich das Colosseum, wenige Schritte vom Constantinsbogen, erinnert den Römer des Mittelalters und der Renaissance unerbittlich daran, dass der menschenopfernde Urtrieb im heidnischen Rom seine Kultstätte erzwungen hatte und bis auf den heutigen Tag bleibt Roma die unheimliche Doppelheit des Siegerkranzes des Imperators und der Märtyrer.

[B8] Mittelalterliche Kirchengzucht, die in der Kaiservergottung ihren gnadenlosen Feind erlebt hatte, würde ein Monument wie den Constan-

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.

[B4] Proprio nell'ambito della esaltazione orgiastica collettiva è da rintracciare la matrice che imprime nella memoria le forme espressive della massima esaltazione interiore, per quanto è possibile esprimerla con gesti, con una tale intensità che questi engrammi della esperienza emotiva sopravvivono come patrimonio ereditario della memoria, determinando in modo preciso il contorno creato dalla mano dell'artista nel momento in cui i sommi valori del linguaggio gestuale intendono emergere alla luce, prendere forma attraverso la sua mano.

[B5] Gli edonisti estetizzanti si guadagnano a buon mercato il consenso del pubblico degli amatori d'arte spiegando un tale mutamento di forme in ragione della gradevolezza della linea decorativa più marcata. Chi vuole può pure accontentarsi di una flora costituita da piante profumate e più belle, ma è certo che da essa non si evince una fisiologia vegetale della circolazione della linfa: questa si rivela soltanto a chi è capace di indagare la vita nell'intreccio delle sue radici sotterranee.

Il trionfo dell'esistenza, prefigurato plasticamente dall'Antichità, si presenta in tutta la sua sconvolgente antitesi di affermazione della vita e negazione dell'Io di fronte all'anima dei posteri, i quali, sui sarcofagi pagani scorgevano Dioniso nel corteo barcollante del suo seguito orgiastico e sugli archi di vittoria romani il corteo trionfale dell'Imperatore.

In entrambe le simbologie si tratta di un movimento di masse al seguito di un dominatore. Ma, mentre la Menade sventola in onore del dio dell'ebbrezza il capretto dilaniato nella follia, i legionari romani consegnano all'imperatore le teste dei barbari come un tributo dovuto allo Stato (del resto pure nei bassorilievi l'Imperatore è festeggiato quale rappresentante della premura imperiale verso i veterani).

[B7] In realtà il Colosseo, situato a pochi passi dall'Arco di Costantino, ricorda impietosamente ai Romani del Medioevo e del Rinascimento che nella Roma pagana l'impulso primordiale al sacrificio umano aveva ottenuto a forza il suo luogo di culto, e fino ad oggi Roma continua a mostrarsi in una perturbante duplicità: la corona trionfante dell'Imperatore e, insieme, il martire.

[B8] Nel Medioevo l'educazione ecclesiastica, che nella divinizzazione degli imperatori aveva individuato il suo acerrimo nemico, avrebbe distrutto

tinsbogen zerstört haben, wenn sich nicht, durch später hineingesetzte Reliefstreifen begründet, die Heroismen des Kaisers Trajan unter dem Mantel des Constantin hätten erhalten dürfen.

Die Kirche selbst hatte durch eine Sage, die noch bei Dante lebt, die gloriose Selbstherrlichkeit der Trajan-reliefs in christliche Gesinnung umgewandelt. In der berühmten Erzählung von der Pietà des Kaisers gegen die Witwe, die um Recht flehte, ist wohl der feinsinnigste Versuch gemacht, durch energietisch invertierte Sinnggebung das imperatorische Pathos in christliche Pietät zu verwandeln; der daher-sprengende Kaiser auf dem Relief im Innern, der einen Barbaren überreitet, wird zum Rechtsprecher, der seinem Gefolge Halt gebietet, weil das Kind der Witwe unter die Hufe der römischen Reiter gekommen war.

[C1] Die Restitution der Antike als ein Ergebnis des neueintretenden historisierenden Tatsachenbewusstseins und der gewissenfreien künstlerischen Einfühlung zu charakterisieren, bleibt unzulängliche deskriptive Evolutionslehre, wenn nicht gleichzeitig der Versuch gewagt wird, in die Tiefe triebhafter Verflochtenheit des menschlichen Geistes mit der achronologisch geschichteten Materie hinauzusteigen. Dort erst gewahrt man das Prägwerk, das die Ausdruckswerte heidnischer Ergriffenheit münzt, die dem orgiastischen Urerlebnis entstammen: dem tragischen Thiasos.

[C2] Um das Wesen der Antike im Symbol einer Doppel-Herme des Apollo-Dionysos zu erblicken, bedarf es seit Nietzsches Tagen keiner revolutionierenden Attitude mehr. Im Gegenteil verhindert eher der oberflächliche Tagesgebrauch dieser Gegensätzlichkeitslehre bei der Betrachtung paganer Kunstgebilde insoweit ernst zu machen, dass man Sophrosyne und Ekstase vielmehr in der organischen Einheitlichkeit ihrer polaren Funktion bei der Prägung von Grenzwerten menschlichen Ausdruckswillens begreift.

[C3] Die ungehemmte Entfesselung körperlicher Ausdrucksbewegung, wie sie besonders in Klein-Asien im Gefolge der Rauschgötter sich vollzog, umfängt die ganze Skala kinetischer Lebensäußerung phobisch-erschütterten Menschentums von hilfloser Versunkenheit bis zum mörderischen Taumel und alle mimischen Aktionen [, die] dazwischen liegen, wie sie im thiasotischen Kult gehen, laufen, tanzen, greifen, bringen, tragen, lassen in der kunstwerklichen Darstellung den Nachhall solch abgründiger Hingabe verspüren. Der thiasosische Prägrand ist geradezu ein wesentliches und unheimliches Kennzeichen dieser Ausdruckswerte wie sie etwa auf antiken Sarkophagen, zum Auge der Renaissance-Künstler sprachen.

un monumento come l'Arco di Costantino se gli eroismi dell'imperatore Traiano non fossero stati preservati sotto il mantello di Costantino, grazie al successivo inserimento di alcuni bassorilievi.

Attraverso una leggenda, viva ancora in Dante, la Chiesa aveva trasformato la gloriosa autocelebrazione dei rilievi traianei in un sentimento cristiano. Nel famoso racconto della pietà dell'Imperatore verso la vedova che implora giustizia, si riflette molto bene il tentativo raffinatissimo di volgere, mediante un'energica inversione del significato, il pathos imperiale in pietà cristiana. In un bassorilievo all'interno dell'Arco, l'Imperatore a cavallo che, galoppando, travolge un barbaro, si trasforma nel garante di una giustizia: egli ordina al suo seguito di fermarsi, perché il figlio della vedova è finito sotto gli zoccoli della cavalleria romana.

Caratterizzare la restaurazione dell'Antico come un risultato della consapevolezza fattuale nuovamente emergente e storicizzante, e di una empatia artistica di libere coscienze, significa restare entro la dottrina di un evolucionismo descrittivo inadeguato, se allo stesso tempo non si cerca di calarsi nella profondità dell'intreccio di impulsi che lega lo spirito umano alla materia stratificata in modo a-cronologico. Difatti, solo qui è possibile scorgere la matrice che conia i valori espressivi dell'esaltazione pagana – valori che sorgono dall'esperienza originaria orgiastica: il tiaso tragico.

Dopo Nietzsche, per scorgere il carattere dell'Antico nel simbolo dell'erma bifronte Apollo-Dioniso non è più necessaria nessuna attitudine rivoluzionaria. Anzi, 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.

[C3] Lo scatenamento sfrenato del movimento espressivo corporeo, così come si è realizzato in particolare nell'Asia Minore al seguito degli dèi dell'ebbrezza, include 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. Nell'arte figurativa si percepisce l'eco di questo abissale abbandono proprio del culto del tiaso, quando gli individui camminano, corrono, danzano, afferrano, portano, trasportano. Il contorno dello stampo tiasotico costituisce un contrassegno essenziale e perturbante di questi valori espressivi che parlavano agli occhi degli artisti rinascimentali, ad esempio dai sarcofagi antichi.

[C4] In einer eigentümlichen Zwiespältigkeit versuchte nun die italienische Renaissance sich diese Erbmasse phobischer Engramme einzuver-seelen. Sie war einerseits eine willkommene Anstachlerin für die neuen Freigelassenen des weltzugewandten Temperaments, die dem um seine persönliche Freiheit dem Schicksal gegenüber Kämpfenden den Mut zur Mitteilung des Unaussprechlichen verlieh.

Dadurch aber, dass diese Aufstachelung als mnemische Funktion vor sich ging, d. h. durch vorgeprägte Formen bereits einmal durch künstlerische Gestaltung geläutert war, blieb die Restitution ein Akt, der zwischen triebhafter Selbstentäußerung und bewusster bändigender formaler Gestaltung, d. h. eben zwischen Dionysos-Apollo, dem künstlerischen Genius den seelischen Ort anwies, wo er seiner persönlichsten Formensprache dennoch zur Eigenausprägung verhelfen konnte.

[D1] Der Zwang zur Auseinandersetzung mit der Formenwelt vorgeprägter Ausdruckswerte, – sie mögen nun aus Vergangenheit oder Gegenwart stammen – bedeutet für jeden Künstler, der seine Eigenart durchsetzen will, die entscheidende Krisis. Die Einsicht, dass dieser Prozess für die Stilbildung der europäischen Renaissance eine ungewöhnlich weittragende und bisher übersehene Bedeutung hat, führte zu dem vorliegenden Versuch der „Mnemosyne“, die in ihrer bildmateriellen Grundlage zunächst nichts anderes sein will, als ein Inventar der nachweisbaren Vorprägungen, die vom einzelnen Künstler Abkehr oder Einverseelung dieser zwiefach herandrängenden Eindrucks-masse forderten.

Die entscheidende Phase in der Entwicklung des malerischen Monumentalstils der italienischen Renaissance spiegelt sich mit einer symbolischen Deutlichkeit, wie sie uns nur die wirkliche Geschichte vergönnt, in jenen Kunstwerken wieder, die sich aus heidnischer und christlicher Zeit an die Gestalt Kaiser Konstantins knüpfen.

Von den trajanischen Reliefs an dem Triumphbogen, der Konstantins Namen trägt, obgleich nur wenige Reliefstreifen seiner Zeit angehören (vgl. Wilpert), geht jenes imperatorische [D2] Pathos aus, das noch der Gebärden-sprache später Nachfahren durch ihre rauschende und bestechende Eloquenz Weltgeltung verlieh, vor der freilich die feinsten Pfadweisen- den Werke des italienischen Auge[s] ihr Recht auf folghafte Führerschaft einbüßten. Die Konstantinschlacht des Piero della Francesca in Arezzo, die für innerliche menschliche Ergriffenheit eine neue unrhetorische Größe der Ausdrucksform entdeckt hatte, wurde gleichsam unter den Hu-



[C4] Il Rinascimento italiano ha cercato di interiorizzare questa eredità di engrammi fobici, con una particolare ambivalenza: da un lato, per i nuovi soggetti emancipati del temperamento mondano, essa ha rappresentato un gradito incitamento, permettendo di comunicare ciò che era indicibile a quanti lottavano contro il destino e per la propria libertà personale.

Dall'altro lato, visto che un simile incitamento si svolgeva come una funzione mnemica – dato che esso era stato purificato attraverso forme coniate precedentemente attraverso una creazione artistica – la restituzione 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.

[D1] La costrizione a confrontarsi con il mondo delle forme costituito da valori espressivi pre-coniati – provengano essi dal passato o dal presente – segna la crisi decisiva per ogni artista che intenda imporre la propria personalità. L'idea che proprio un tale processo abbia un significato straordinario e fino ad ora ignorato per la formazione degli stili nel Rinascimento europeo, ci ha condotto al tentativo che abbiamo definito "Mnemosyne". Esso, con la sua base di materiale di immagini, intende essere anzitutto non più che un inventario di pre-coniazioni documentabili, le quali esigevano nel singolo artista il distacco o l'assimilazione di questa pressante massa di impressioni.

La fase decisiva nello sviluppo dello stile pittorico monumentale del Rinascimento italiano si riflette con una chiarezza simbolica, come solo la storia reale consente, in quelle opere d'arte che in epoca pagana e cristiana si legano alla figura dell'imperatore Costantino.

Dai bassorilievi traianei dell'Arco di trionfo che reca il nome di Costantino, nonostante siano pochi quelli che risalgono all'epoca di quell'imperatore (cfr. Wilpert), scaturisce quel [D2] pathos imperiale che, con la sua eloquenza rumoreggiante e seducente, conferisce di nuovo al linguaggio gestuale dei tardi epigoni una validità universale, di fronte alla quale perfino le opere più raffinate e innovative dell'occhio italiano finiscono per smarrire la loro funzione di guida. La *Battaglia di Costantino* di Piero della Francesca ad Arezzo, che per l'interiore commozione umana rivela una nuova grandezza antiretorica della forma espressiva, è per così dire calpestata dagli zoccoli dell'orda selvaggia, che con il pretesto

fen des wilden Heeres zerstampft, das auf den Wänden der Stenzen unter dem Vorwande des Konstantinsieges einhergaloppieren darf.

Wie war in der Nachbarschaft Raffael's und Michelangelo's ein solcher Leerlauf der künstlerischen Formensprache möglich? Dass die Freude an der grossartigen Geste der antiken Skulptur im Zusammentreffen mit einem gleichgestimmten wiedererwachenden Sinn für das archaeologisch[e] Echte zu einer so aufdringlichen Vorherrschaft der dynamischen Pathosformel all'Antica führte, gibt für die Vehemenz des Vorganges eine lediglich ästhetische [D3] Erklärung.

Die neue pathetische Gebärdensprache der heidnischen Gestaltenwelt war ja nicht etwa einfach unter dem Beifall eines feinsinnigen Künstlerauges und eines gleichgestimmten erlesenen antiquarischen Geschmacks ins Atelier eingezogen.

Die Charakterisierung der Heidenwelt als formenklarer Olympier war vielmehr einer Periode mächtigen Widerstandes abgerungen worden, der von zwei ganz verschiedenen Kräften ausging, die trotz ihrer barbarischen Antiklassizität im äusseren Auftreten sich mit Recht als treue und autoritative Hüter[in] des antiken Erbes ansehen durfte. Diese zwei Masken sehr heterogener Herkunft, die jene humane Umrissklarheit der griechischen Götterwelt verdeckten, waren die nachlebenden monströsen Symbole der hellenistischen Astrologie und die im zeitgenössischen bizarren Realismus des Mienenspiels und der Tracht auftretende Gestaltenwelt der Antike *alla Francese*.

Unter den Praktiken der hellenistischen Astrologie hatte sich die lichte Natürlichkeit des griechischen Pantheons zu einer Rotte monströser Gestalten zusammengeballt, [D4] die aus ihrer Undurchsichtigkeit als fratzenhafte Schicksals-hieroglyphen zu humaner Glaubwürdigkeit zu erwecken die nachdrückliche Forderung einer Zeit sein musste, die zum wiederentdeckten Wort der Antike nunmehr auch in der äusseren Erscheinung stilgemässe organische Übersehbarkeit forderte.

Die zweite Demaskierung, die man vom heidnischen Altertum zu fordern hatte, musste sich gegen eine nur anscheinend harmlosere Vermummung richten, gegen den Trachtenrealismus *alla Francese*, in dem sich auf flandrischen Bildteppichen oder Buchillustrationen ovidianische Dämonie oder livianische Römergrösse vortrug.

della vittoria di Costantino ha potuto irrompere al galoppo sulle pareti delle Stanze [vaticane].

Ma come è stato possibile questo correre a vuoto del linguaggio delle forme artistiche quando era ancora vicina la presenza di Raffaello e di Michelangelo? Che il compiacimento per il gesto grandioso della scultura antica, combinato con il ridestarsi di una affine sensibilità per l'autenticità archeologica, abbia condotto a un dominio così invadente della formulazione di pathos dinamica all'antica, [D3] rende evidente la veemenza di questo processo solo dal punto di vista estetico.

In effetti, il nuovo linguaggio gestuale patetico del cosmo delle forme pagane non era penetrato nell'atelier [dell'artista] soltanto perché aveva avuto il plauso di un raffinato occhio artistico e di un gusto antiquario raffinato, a lui consonante.

La caratterizzazione del mondo pagano come cosmo olimpico dalle forme chiare era stata acquisita dopo un periodo di strenua resistenza da parte di due forze che, nonostante la loro barbara anticlassicità nel contegno esteriore, si potevano ritenere a buon diritto gli autentici e autorevoli tutori dell'eredità antica. Queste due maschere, di provenienza assai eterogenea, che velavano l'umana chiarezza di contorni del mondo degli dèi greci, erano per un verso i sopravvissuti simboli mostruosi dell'astrologia ellenistica, per l'altro il cosmo delle forme dell'Antico "alla francese", così come esse si presentavano nel bizzarro realismo di quel tempo – un realismo tutto incentrato sul gioco delle espressioni del volto e sull'abbigliamento.

Nella pratica dell'astrologia ellenistica la limpida naturalezza del pantheon greco era stata ammassata in una masnada di figure mostruose. [D4] Ridestare tali figure dalla loro imperscrutabilità di deformi geroglifici del destino per ricondurle a una credibilità umana, è stata appunto l'esigenza pressante di un'epoca che oramai, oltre alla riscoperta della parola dell'Antico, esigeva, anche nell'aspetto esteriore, un dominio organico stilisticamente adeguato.

Il secondo smascheramento richiesto alla Antichità pagana doveva volgersi contro un camuffamento solo apparentemente più innocuo, cioè verso il realismo dell'abbigliamento "alla francese", con il quale si presentavano negli arazzi fiamminghi o nelle illustrazioni dei libri i demoni ovidiani o la liviana grandezza dei Romani.

Die Kunstgeschichte ist freilich nicht gewohnt, die orientalisch-praktische, die nordisch-höfische und die italienisch-humanistische Auffassung der Antike als gleichstrebige Komponenten im Prozess der neuen Stilbildung zusammenzusehen. Man macht sich eben nicht klar, dass die Astrologen, die ihren Abumashar ganz richtig als getreuen Ueberlieferer ptolemäischer Kosmologie erkannten, mit subjektivem Recht behaupten konnten, dass sie peinlich getreue Ueberlieferungsbewahrer seien, wie ebenso die gelehrten Berater der Bildweber und Miniaturisten im Kulturkreis der Valois [D5] glauben durften, – sie mochten gute oder schlechte Uebersetzungen der antiken Schriftsteller vor sich haben –, dass sie die Antike in peinlicher Treue wieder auferstehen liessen.

Die Wucht des Eintritts der antikisierenden Gebärdensprache erklärt sich also indirekt aus dieser zweifach angeforderten reaktiven Energie, die die Wiederherstellung der umrissklaren Ausdruckswerte der Antike aus den Fesseln einer nicht homogenen Ueberlieferung beanspruchte.

Fasst man demgemäss Stilbildung als ein Problem des Austausches solcher Ausdruckswerte auf, so stellt sich die unerlässliche Forderung ein, die Dynamik dieses Prozesses in Bezug auf die Technik seiner Verkehrsmittel zu untersuchen.

Die Zeit zwischen Piero della Francesca und der Raffaelschule ist eine Epoche der beginnenden intensiven internationalen Bilderwanderung zwischen Norden und Süden, deren elementare Gewalt, sowohl was die Wucht des Einschlags wie den Umfang ihres Wandergebiets angeht, dem europäischen Stilhistoriker verdeckt wird durch den offiziellen „Sieg“ der römischen Hochrenaissance. [D6] Der flandrische Teppich ist der erste noch kolossalische Typus des automobilen Bilderfahrzeuges, der, von der Wand losgelöst, nicht nur in seiner Beweglichkeit sondern auch in seiner auf vervielfältigende Reproduktion des Bildinhaltes angelegten Technik ein Vorläufer ist des bildbedruckten Papierblättchens, d. h. des Kupferstiches und des Holzschnittes, die den Austausch der Ausdruckswerte zwischen Norden und Süden erst zu einem vitalen Vorgang im Kreislaufprozess der europäischen Stilbildung machten.

Mit welchem Nachdruck und in welchem Umfange diese vom Norden importierten Bildträger in den italienischen Palazzo eindrangen, dafür nur ein Beispiel: um 1475 schmückten etwa 250 laufende Meter flandrischer Bildteppiche mit Darstellungen des bewegten Lebens aus Vorzeit und Gegenwart die Wände im stattlichen Bürgerhause der Medici, dem sie

La storia dell'arte non è solita considerare unitariamente la concezione pratico-orientale, quella nordica-cortese e quella italiano-umanistica dell'Antico come componenti che convergono nel processo di una nuova costituzione dello stile. Non ci si rende conto che gli astrologi, i quali riconoscevano giustamente nel loro Abu Ma'sar il vero erede della cosmologia tolemaica, potevano sostenere, a ragione dal loro punto di vista, di essere i custodi autentici e scrupolosi della tradizione, così come gli eruditi consulenti dei tessitori di arazzi e dei miniaturisti della cerchia intellettuale dei Valois [D5] potevano ritenere, buone o cattive che fossero le traduzioni degli scrittori antichi che avevano a disposizione, di far risorgere l'Antico con una loro pedante precisione.

L'impeto con il quale irruppe il linguaggio gestuale anticheggiante si spiega dunque indirettamente con questa energia reattiva doppiamente sollecitata e che pretese di ristabilire i valori espressivi chiaramente delineati dell'Antico, liberandoli dalle catene di una tradizione disomogenea.

Se concepiamo la formazione dello stile dal punto di vista dello scambio di questi valori espressivi, allora sorge la necessità imprescindibile di indagare la dinamica di un simile processo relativamente alla tecnica dei suoi mezzi di diffusione.

L'epoca tra Piero della Francesca e la scuola di Raffaello segna l'inizio di una intensa migrazione internazionale di immagini tra Nord e Sud, la cui violenza elementare, tanto riguardo alla forza dell'impatto, quanto riguardo all'estensione della circolazione, resta velata all'occhio dello storico degli stili europei dalla "vittoria" ufficiale del pieno Rinascimento romano. [D6] L'arazzo fiammingo è il primo tipo, ancora colossale, di trasporto di immagini che, una volta tolto dalla parete, non solo per la sua mobilità, ma anche per la tecnica che rende possibile riprodurre lo stesso contenuto iconografico in esemplari tra loro uguali, rappresenta un predecessore del foglio cartaceo con immagini stampate, cioè dell'incisione su rame e della xilografia. Esse permisero lo scambio dei valori espressivi tra Nord e Sud, evento vitale nel processo ciclico di formazione dello stile europeo.

Un solo esempio è sufficiente a illustrare con quale rilievo e ampiezza questi veicoli di immagini importati dal Nord invasero i palazzi italiani: attorno al 1475 circa 250 metri lineari di arazzi delle Fiandre, con rappresentazioni della vita in movimento del passato e del presente, decoravano le pareti della sontuosa dimora dei Medici, conferendole l'agognato

den ersehnten Glanz höfisch-fürstlicher Pracht verliehen. Aber neben ihnen durfte sich bereits eine unscheinbarere Kunstgattung zeigen, die ihre innere Ueberlegenheit als stilbildende Macht noch unter ihrem bescheidenen Auftreten [D7] als wohlfeile Leinwandbilder verbergen konnte; sie ersetzten durch die *novità* der Ausdrucksweise, was ihnen an Materialwert abging. Das von keiner burgundischen Ritterrüstung beschwerte Gebärdenspiel Pollaiuolo's trug die Heraklestaten in ihrem hinreissenden Enthusiasmus *all'antica* auf solchen Leinwandbildern vor.

[D8] Eine ins Urreich der heidnischen Religiosität wurzelnde Wiederherstellungssehnsucht kommt hinzu. Waren denn nicht die hellenistischen Sternbilder Symbole eines endzeitlichen *raptus in caelum*, wie dementsprechend auch die ovidianischen Märchen, die den Menschen in die *Hyle* zurückwandeln, den *raptus ad inferos* versinnbildlichen? Die nur anscheinend rein äusserliche künstlerische Tendenz der Wiederherstellung der gebärdensprachlichen Umrissklarheit führte von selbst, d. h. der inneren Logik der gesprengten Fesseln entsprechend, zu einer Formensprache, die de[m] verschütteten tragischen, stoischen [a]ntike[n] Fatalismus angemessen war.

[E1] Durch das Wunderwerk des normalen Menschauges bleiben in Italien im starren Steinwerk der antiken Vorzeit, Jahrhunderte überdauernd, den Nachfahren gleiche seelische Schwingungen lebendig.

Die Bildersprache der Gebärde, häufig durch Inschriften um die Sprache des Wortes, die sich auch ans Ohr wendet, verstärkt, zwingen durch solche gedächtnismässige Funktion auf Architekturwerken (z. B. Triumphbogen, Theater) und Plastik (vom Sarkophag bis zur Münze) durch die unzerstörbare Wucht ihrer Ausdrucksprägung zum Nacherleben menschlicher Ergriffenheit in dem ganzen Umfange ihrer tragischen Polarität vom passiven Erdulden bis zur aktiven Sieghaftigkeit.

In der Triumphplastik feierte sich das Jasagen zum Leben in pomphafter Form, während die Sagen auf de[n] Relief[s] der Heldensärge de[n] verzweifelten Kampf um den Aufstieg der Menschenseele zum Himmel in mythischen Symbolen vortrugen.

[E2] Wie nachdrücklich solche kirchenfeindlichen Elemente sich einprägen durften, beweist jene Reihe von über 12 Sarkophagen die eingemauert in der Treppenwange von S. Maria Aracoeli, wie Traumbilder aus der verbotenen Region heilloser paganer Dämonie, de[n] frommen Pilger bei seinem Aufstieg zur Kirche begleiten durften.

splendore dello sfarzo principesco e di corte. Ma accanto agli arazzi già emergeva un genere artistico meno appariscente, in grado di dissimulare la sua interiore superiorità in quanto potenza capace di creare uno stile sotto la modesta apparenza [D7] di economici quadri su tela che compensavano, con la novità dei modi espressivi, quello che mancava loro dal punto di vista del valore materiale. Il gioco gestuale del Pollaiuolo, non appesantito dalle armature cavalleresche borgognone, narrò così in queste pitture su tela il travolgente entusiasmo all'antica delle fatiche di Ercole.

A tutto ciò bisogna aggiungere la nostalgia di una restaurazione radicata nel regno primordiale della religiosità pagana. Le costellazioni ellenistiche non erano forse simboli di un *raptus in caelum* escatologico, così come le favole ovidiane, che trasformano l'uomo in *hyle*, simboleggiavano il *raptus ad inferos*? La tendenza a ristabilire la chiarezza dei contorni del linguaggio gestuale – che solo in apparenza era puramente esteriore e artistica – condusse di per sé, in conformità alla logica interna della liberazione dalle catene, a un linguaggio formale adeguato all'antico fatalismo stoico e tragico che era stato sepolto.

[E1] Grazie all'opera miracolosa del normale occhio umano, per secoli in Italia le vibrazioni dell'animo rimasero vive per le generazioni successive nella salda opera in pietra dell'antico passato.

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.

Nella scultura trionfale si autocelebra pomposamente l'affermazione della vita, mentre le leggende nei bassorilievi delle tombe pagane narrano, attraverso simboli mitici, la disperata lotta per l'ascesa al cielo dell'anima umana.

[E2] Con quale forza si impressero questi elementi ostili alla Chiesa, lo dimostra la serie dei dodici sarcofagi murati nel fianco della scalinata di Santa Maria in Aracoeli, i quali, come visioni oniriche che scaturiscono dalla regione proibita della indegna demonicità pagana, accompagnano il pellegrino devoto che sale verso la chiesa.

Diese Gegensätzlichkeit des Ichbewusstseins im äusseren Ausdruck verlangte von der stoffgebundenen Anschauungsweise des ausgehenden Mittelalters eine parallele ethische Auseinandersetzung zwischen pagan-kämpfender und christlich-ergebener Persönlichkeits-Empfindung.

[E3] Es gehört zu den eigentlich künstlerisch-schöpferischen Vorgängen im Zeitalter der sogenannten Renaissance, dass die Ueberlegenheit der dramatischen Umrissklarheit der antik sieghaften Einzelgebärden aus der Trajans-Epoche über die unklare Massenepik konstantinischer Epigonen nicht nur herausgeföhlt, sondern geradezu als kanonische Pathosformeln in die Formensprache der europäischen Renaissance vom 15. bis 17. Jahrhundert unmittelbar vorbildlich in Umlauf gesetzt [werden], sobald die Darstellung menschlich-bewegten Lebens als Aufgabe vorlag.



Rispetto all'espressione esteriore, questo carattere contraddittorio della consapevolezza individuale pretendeva dal modo di pensare del tardo Medioevo, così legato ai contenuti della rappresentazione, un parallelo confronto etico tra il modo di percepire la personalità pagana abituata alla lotta e quella cristiana portata alla remissività.

[E3] Nell'epoca del cosiddetto Rinascimento all'interno dei processi propriamente artistico-creativi rientra il fatto che, nel momento in cui esso si pose il compito di rappresentare il movimento della vita umana, il predominio della chiarezza dei lineamenti drammatici dei singoli, antichi, gesti vittoriosi dell'epoca traiana non solo fosse percepita distintamente rispetto alla confusa epica di massa degli epigoni di Costantino, ma fosse proposta in modo esemplare come la formulazione di pathos adeguata al linguaggio formale del Rinascimento europeo dal XV al XVII secolo.

\*Una prima versione italiana della *Einleitung* di Aby Warburg è stata proposta da Giovanni Sampaolo in *Mnemosyne. Atlante della Memoria*, a cura di Italo Spinelli e Roberto Venturi, Roma 1998, pp. 37-43. Una edizione ridotta e commentata del testo è stata pubblicata nel primo numero di *Engramma* (settembre 2000), a cura di Giulia Bordignon. Una versione di Maurizio Ghelardi è stata pubblicata nella edizione dell'*Atlante della Memoria* pubblicata da Aragno, Torino 2002.



pdf realizzato da Associazione Engramma  
e da Centro studi classicA luav

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