

la rivista di **en**gramma
2004

30-33

La Rivista di Engramma
30-33

La Rivista di
Engramma
Raccolta

numeri 30-33
anno 2004

direttore
monica centanni

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal
www.engramma.it

Raccolta numeri **30-33** anno **2004**

30 gennaio/febbraio 2004

31 marzo 2004

32 aprile 2004

33 maggio 2004

finito di stampare novembre 2019

sede legale
Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

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

© 2019
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-94840-74-2
ISBN digitale 978-88-98260-45-4

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

- 6 | *30 gennaio/febbraio 2004*
- 66 | *31 marzo 2004*
- 102 | *32 aprile 2004*
- 156 | *33 maggio 2004*

32

aprile 2004

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 32

Bordignon | Cavallo | Dalla Pietà | Mazzucco | Pedersoli | Pellati
Pisani

ENGRAMMA 32

A CURA DEL SEMINARIO MNEMOSYNE

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
daniela sacco, linda selmin, katia mazzucco, alessandra pedersoli, lorenzo bonoldi, federica pellati,
maria bergamo, claudia daniotti, elizabeth thomson, giulia bordignon, giacomo dalla pietà, sara
agnoletto, luana lovisetto, valentina rachiele, luca tonin, giovanna pasini, valentina rachiele, monica
centanni

COMITATO SCIENTIFICO
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, lionello puppi

© 2019

edizioni**engramma**

La Rivista di Engramma n. 32 | aprile 2004

www.engramma.it

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

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

Tel. 041 2571461

this is a peer-reviewed journal

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 | L'ESPRESSIONE ANTITETICA IN ABY WARBURG
Giulia Bordignon
- 19 | ORIENTAMENTO: COSMOLOGIA, GEOGRAFIA, GENEALOGIA. LETTURA DI
MNEMOSYNE ATLAS, TAVOLA A
a cura del Seminario Mnemosyne
- 33 | *ARANEA*
a cura di Giacomo Dalla Pietà e Alessandra Pedersoli
- 35 | *P&M* | L'EMBLEMA DEI TRE ANELLI: DALL'IMMAGINARIO RINASCIMENTALE
A UN ACETO BALSAMICO MODENESE
Federica Pellati
- 39 | DALL'IMPULSO EMOTIVO ALL'ESECUZIONE SUBLIME: IL GENIO DI ANTONIO
CANOVA
Laura Cavallo
- 43 | MNEMOSYNE IN ITALIA
Katia Mazzucco
- 47 | *IL RITORNO* DI RUTILIO NAMAZIANO: UN TESTO IN RIBALTA
Giacomo Dalla Pietà
- 49 | LA VITA E IL MONDO DI LEON BATTISTA ALBERTI
Daniele Pisani

L'ESPRESSIONE ANTITETICA IN ABY WARBURG

La polarità semantica dei gesti dalle *Pathosformeln* all'arte del Rinascimento

Giulia Bordignon

A partire dal XIV secolo gli artisti cominciarono a utilizzare nelle proprie opere immagini tratte dalle vestigia dell'antichità: sarcofagi, frammenti di statue, monete, strutture architettoniche e iscrizioni; reimpiegati nell'arte rinascimentale, questi elementi avevano in primo luogo la funzione di citazioni.

Il riuso dei 'prototipi' antichi nel Rinascimento si basava dunque certamente sul fatto che essi erano considerati come modelli insigniti dell'*auctoritas* derivante dalla classicità, ma non solo. D'altro canto non è neppure possibile affermare che gli artisti riutilizzassero le immagini di origine classica conservando sempre la consapevolezza del loro originario significato iconografico. Pittori e scultori intendevano piuttosto isolare, astraendoli dal loro contesto, figure particolarmente espressive e gesti caratteristici.

Il primo studioso che riconobbe che il riuso dei modelli antichi era dettato soprattutto dalla valenza espressiva delle singole figure e dei gesti è stato forse Aby Warburg. Secondo Warburg "la scultura antica ha avuto l'effetto accademico di un manuale illustrato della espressione intensificata dell'uomo patetico" (WARBURG [1914] 1996). Agli artisti del Rinascimento soprattutto interessava la carica espressiva delle figure classiche, capaci di veicolare con i loro movimenti intensificati "esperienze dell'emotività umana nell'intera gamma della sua tragica polarità dall'atteggiamento passivo della sofferenza fino a quello attivo della vittoria" (*Mnemosyne. Einleitung* Warburg [1929] 2002; Warburg [1929] 2003; Bordignon 2000).

Tali immagini, sopravvissute in virtù della loro energia gestuale come patrimonio ereditario nella memoria culturale, si configurano come vere e proprie *Pathosformeln*: le formule di pathos risultano comunque riemergenti nella pratica artistica occidentale.

Ma secondo lo studioso la modalità e il senso dell'uso dei modelli antichi andavano indagati in maniera ancora più approfondita. Nell'inverno del 1888, mentre era ancora studente a Firenze, Warburg s'imbatté nel libro di Charles Darwin, *The Expression of Emotions in Man and Animals*, che era stato pubblicato qualche anno prima a Londra. Le osservazioni di Darwin, nelle quali il biologo inglese ricorda le origini animali istintive della gestualità umana, includono anche il principio dell'"espressione antitetica", secondo il quale a stimoli emotivi opposti corrispondono opposti movimenti corporei. Questo concetto ha una grande importanza per la comunicazione delle emozioni: secondo Darwin, finché gli esseri umani non padroneggiarono la postura eretta e l'applicazione intenzionale della forza corporea, non poterono sviluppare, per esempio, "il gesto antitetico di stringersi nelle spalle, come segno di impotenza o di pazienza" (Darwin [1872] 1999).

Warburg applica il principio darwiniano dell'"espressione antitetica" alla storia della vita postuma delle antiche formule di pathos, ma ne ribalta il significato. Nel delineare una "diagnosi" per immagini dell'*homo occidentalis*, lo studioso chiarisce come alcune *Pathosformeln* tratte dalla classicità siano sottoposte nella loro trasmissione a un processo di polarizzazione del senso. Tale polarizzazione può variare l'originaria portata semantica del modello figurativo fino a giungere a esiti espressivi opposti, di totale "inversione energetica", pur mantenendone sostanzialmente inalterata l'identità formale:

Attraverso scostamenti all'apparenza del tutto insignificanti nella rappresentazione delle movenze e del volto, si viene radicalmente trasformando l'intera dinamica psicologica nella rappresentazione del tipo umano. Il gesto compiuto nell'antico bassorilievo dai demoni naturali, divinità subordinate e impaurite dal lampo, ancora si radica nelle pratiche rituali, ma è tale gesto, dopo essere stato trasmesso attraverso le incisioni italiane, a creare l'immagine di un'umanità liberata che ormai sicura di sé si muove alla luce del sole (Warburg [1929] 1998).



Giudizio di Paride, sarcofago, 180-200 d.C.,
Roma, Villa Medici



Giulio Bonasone, *Il Giudizio di Paride*,
incisione, 1565 ca.



Marcantonio Raimondi (da Raffaello), *Il giudizio di Paride*, incisione, 1530 ca.

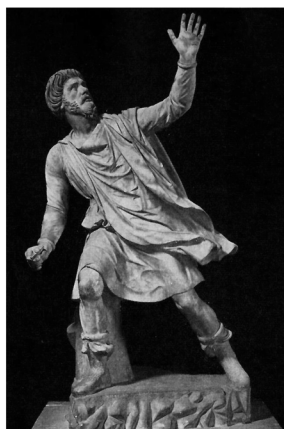


Edouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863,
Paris, Musée d'Orsay

La figura semidivina che in un sarcofago pagano “leva estaticamente adorante il capo verso le meraviglie dell’alto” come anelito di redenzione per la propria fisicità sub-olimpica, nell’incisione del Rinascimento maturo si volge a dialogare con l’osservatore terreno della scena, e diviene così il simbolo “di un abbandono senza paura alla bontà e alla bellezza primigenie della natura”, sino a trasformarsi nel *Déjeuner sur l’herbe* di Manet nell’uomo che, come la “ninfa francese” accanto a lui, “guarda con occhi saldamente energici fuori del quadro” (Warburg [1929] 1998).

Per Warburg l’arte moderna esprime i suoi nuovi valori spirituali svincolandosi dall’ineluttabile prepotenza della manifestazione del sacro (nel sarcofago antico l’epifania celeste che avoca a sé lo sguardo in verticale dei demoni e degli uomini) e proponendo quindi, nella versione di Manet, lo sguardo ‘orizzontale’ della “ninfa” e del suo compagno. Ma questa emancipazione non implica il rifiuto del lessico figurativo tratto dagli esempi antichi: anzi, l’arte moderna dimostra la capacità di cogliere il mandato della tradizione, accettandone e rielaborandone l’alfabeto gestuale in nuove forme, dotate di nuovo significato: l’opera moderna è tanto più persuasiva quanto più riesce a esprimere, superandolo, il contrasto insito nel dialogo tra il vincolo di fedeltà formale al modello antico e la libertà di reinterpretazione semantica nella copia.

Così l’atteggiamento di fuga e di difesa della statua ellenistica del Pedagogo dei Niobidi, diviene nel Rinascimento il portamento eroico del giovane David che lancia il sasso: “la medesima posizione delle gambe, il medesimo gesto della mano, il medesimo panneggio fino al particolare della svolazzante cocca del mantello” accomunano le figure, ma l’espressione del



Andrea del Castagno, *David*, 1540 ca., Washington, National Gallery of Art.

Pedagogo (dal gruppo dei Niobidi), copia romana da originale greco del tardo IV o I sec. a.C., Firenze, Gallerie degli Uffizi.

volto “paurosamente eccitato” del personaggio biblico (Warburg [1914] 1996), creata *ex novo* dall’artista rinascimentale (la statua antica, precisa Warburg, fu rinvenuta senza testa; sull’errore del maestro riguardo alla data di ritrovamento vedi la nota di Bing, già commentata da Monica Centanni (Centanni 2003), conferisce alla postura del corpo un significato affatto opposto a quello originario.

Analogamente, l’archetipo figurativo della figura femminile incedente dalle vesti mosse, ninfa o menade coscienziosamente imitata dai rilievi antichi, è in grado di esprimere “quella vita che anima la Giuditta o Raffaele che accompagna Tobiolo o la Salomè danzante” (Warburg [1914] 1996): la medesima intensa vitalità che anima il modello antico si declina in figure che incarnano di volta in volta la saldezza morale del giustiziere, la salvezza dell’anima, la seduzione mondana.



Menade, bassorilievo neoattico, (part.), II sec. a.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale

Menade, bassorilievo neoattico, (part.), II sec. a.C., Roma, Palazzo dei Conservatori



Anonimo fiorentino, *Giuditta con la testa di Oloferne*, acquaforte su rame, 1465 ca., London, The British Museum.

Sandro Botticelli, *Il ritorno di Giuditta*, 1470 ca., Firenze, Gallerie degli Uffizi



Guercino, *Tobia e l'angelo*, 1624-1626, Roma, Galleria Colonna

Donatello, *Salomè al banchetto di Erode*, 1423-1427, Siena, Battistero



Filippo Lippi, *Salomè danza dinanzi a Erode*, 1464 ca., Prato, Duomo

Ernst Gombrich, nella sua *Biografia intellettuale* ha motivato questo processo di 'inversione' con una assimilazione a un contesto "più affine agli ideali cristiani" (Gombrich [1970] [1983] 2003). Warburg esemplifica come "un'inversione del senso energetico" avesse trasformato "il pathos imperiale in pietà cristiana" (Warburg [1929] 2002): l'immagine di Traiano al galoppo che travolge un barbaro viene interpretata in età medievale come l'episodio in cui l'imperatore ferma il cavallo dinanzi a una vedova il cui figlio è stato travolto dal corteo imperiale; l'impeto della formula figurativa del "travolgere cavalcando", colto nell'istantanea di marmo del rilievo romano, appare, agli occhi degli osservatori medievali e poi rinascimentali, come potenza trattenuta per pietà.



Traiano nella guerra
contro i Daci, I-II sec. d.C.
(proveniente dal Foro di
Traiano), Roma, Arco di
Costantino



Cerchia di Andrea Mantegna, *La giustizia di Traiano* (part.), cassone nuziale di Paola Gonzaga, 1477, Klagenfurt, Museum Rudolfinum

Ma l'utilizzo dei gesti antitetici nell'arte del Rinascimento è qualcosa di più dell'adattamento dei modelli antichi da parte dell'artista a un diverso sistema di valori etico-religiosi. Salvatore Settis ha affermato che “la ‘necessità biologica’ della produzione artistica, il suo legame con i più profondi livelli della natura umana”, offre uno strumento migliore “per spiegare il fenomeno della sopravvivenza dell'antichità” (Settis 1997). Scriveva Warburg:

“Caratterizzare la restituzione dell'Antico come risultato di un'emergente coscienza fattuale storicizzante e di un'empatia artistica consapevolmente libera, resta un evolucionismo descrittivo insufficiente se non si compie al contempo il tentativo di scendere nel profondo intrico istintuale di spirito umano e materia stratificata acronologicamente” (Warburg [1929] 2002; traduzione di chi scrive).

Oggi la menade-Giuditta, perdendo la ferocia dell'*enthusiasmòs* sia pagano sia cristiano, esprime la propria vitalità nel gioco e brandisce – come la lama levata sul capo – la mazza da golf.



Agave e Penteo, sarcofago, 150-160 d.C., Pisa, Camposanto



Maestro di Ferrara, *Morte di Orfeo*, incisione, 1465 ca.



Donatello, *Giuditta e Oloferne*, 1460 ca., Firenze, Piazza della Signoria



La campionessa di golf Erika Sell-Schopp, (ex tavola 79 Mnemosyne Atlas) 1929 ca.

Edgar Wind, uno dei più sensibili discepoli di Warburg, ha continuato le ricerche iniziate dal maestro nel territorio liminare di una storia psicologica per immagini dell'espressività umana. Scrive Wind:

“Ogni espressione generata dal movimento muscolare è metaforica e sottende la polarità del simbolo: quanto più l'eccitamento spirituale liberato nell'espressione è forte, quanto più è concentrato, tanto più il movimento simbolico si avvicina a quello fisico. [...] Quanto più l'eccitamento è debole, quanto più è blando, tanto più il movimento mimico è ritardato. [...] Ogni gesto espressivo, a seconda che venga accelerato o ritardato oppure che, nel punto critico dell'arresto, venga deviato dalla sua direzione, può trasformarsi da un gesto di avvicinamento ad uno di allontanamento, da un gesto di presa e di egoistica appropriazione in uno di abbandono e di liberazione, da un atto di persecuzione e di vittoriosa sopraffazione in uno di esitazione e di magnanimo perdono” (Wind [1931] 1998).

Nell'articolo *La Menade sotto la croce* Wind sottolinea come l'intensità stessa dei gesti, il grado della loro energia espressiva, provochi l'enfasi emotiva “antitetica”; lo studioso cita in proposito un'osservazione di Joshua Reynolds:

“È curioso osservare, ed è certamente vero, che gli estremi di passioni contrarie sono espressi con poca variazione dalla stessa azione” (citato in Wind [1937] 2002).



a sin. Joshua Reynolds, Crocifissione, London, British Museum

al centro Baccio Bandinelli, Deposizione dalla croce, 1520 ca., Paris, Ecole des Beaux Arts

a dex. Bertoldo di Giovanni, Crocifissione (part.), 1485-1490 ca., Firenze, Museo Nazionale del Bargello

Il linguaggio gestuale delle figure ellenistico-romane privilegia proprio l'accentuazione patetica dei gesti, e a questo 'repertorio' di formule di pathos si sono rivolti gli artisti del primo Rinascimento: la gestualità fobica, indifferentemente pagana o cristiana, oscilla nelle sue manifestazioni tra gli estremi opposti dell'esaltazione e dell'annichilimento. Scrive Warburg:

"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" (citato in Gombrich [1970] [1983] 2003).

Un'immagine come quella della menade, così carica di energia espressiva, è un 'marcatore' che riemerge e risalta nei meccanismi di tradizione culturale, delineando della tradizione l'andamento di discontinuità e riallineamento continui. Allo stesso tempo le più intense esperienze emotive dell'uomo, già impresse geneticamente nella sua memoria biologica, riemergono nella potenza della loro polarità antitetica e si esprimono trasmettendosi nella memoria culturale sotto forma di creazione artistica.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Bordignon 2000

G. Bordignon, *Lettura dell'Introduzione all'Atlante di Aby Warburg*, "La Rivista di Engramma", 1 (settembre 2000).

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).

Darwin [1872] 1999

C. Darwin, *The Expression of Emotions in Man and Animals*, London 1872; tr. it. di P. Ekman, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*, Torino 1999.

Forster 1999 [2002]

K. W. Forster, *Introduction to Aby Warburg*, in Aby Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity*, edited by J. Bloomfield, K.W. Forster, H. Mallgrave, M. Roth, S. Settis, Los Angeles, 1999, pp. 1-75; tr. it. di G. Bordignon, *Aby Warburg cartografo delle passioni*, in K. W. Forster, K. Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, a cura di M. Centanni, Milano, 2002, pp. 3-52.

Gombrich [1970] [1983] 2003

E. H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, London 1970; tr. it. di A. Dal Lago e P.A. Rovatti, Milano [1983] 2003.

Settis 1997

S. Settis, *Pathos und Ethos, Morphologie und Funktion*, "Vorträge aus dem Warburg-Haus" I, 1997, pp. 31-73.

Warburg [1914] [1966] 1996

A. Warburg, *Der Eintritt der antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance*, "Kunstchronik" n.f. 25, n. 33, 8 maggio 1914; tr. it. di E. Cantimori, *L'ingresso dello stile ideale anticheggiante nella pittura del primo Rinascimento*, in Aby Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, a cura di G. Bing, Firenze [1966] 1996, pp. 283-307.

Warburg [1929] 1998

A. Warburg, *Manet's "Déjeuner sur l'herbe". Die vorprägende Funktion heidnischer Elementargottheiten für die Entwicklung moderner Naturgefühls*, appunti appartenenti al progetto Mnemosyne dattiloscritti nel 1937 per il settantesimo compleanno di Max M. Warburg; tr. it. di G. Carchia, *Il "Déjeuner sur l'herbe" di Manet. La funzione prefigurante delle divinità pagane elementari per l'evoluzione del sentimento moderno della natura*, "autaut" 199-200, 1984, pp. 40-45.

Warburg [1929] 2002

A. Warburg, *Einleitung zum Mnemosyne-Atlas*, in *Mnemosyne. Selected Texts by Aby M. Warburg* in typescript prepared by the Warburg Institute and sent to Max Warburg for his seventieth Birthday, 5 June 1937 [WIA 108.9]; tr. it. di B. Müller e M. Ghelardi, Introduzione, in A. Warburg, *Opere. Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2002, pp. 3-5; già tr. it. di G. Sampaolo, *Introduzione all'Atlante Mnemosyne*, in *Mnemosyne. L'Atlante della memoria di Aby Warburg*, materiali a cura di I. Spinelli e R. Venuti, Roma 1998, pp. 37-43.

Warburg [1929] 2003

A. Warburg, *Einleitung zum Mnemosyne-Atlas*, "La Rivista di Engramma", 28 (novembre 2003).

Wind [1931] 1998

E. Wind, *Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik*, "Beilageheft zur Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft" n. 25, 1931, pp. 163-179; tr. it. di R. Cristin, *Il concetto di "Kulturwissenschaft" di Warburg e il suo significato per l'estetica*, "autaut" 199-200, 1984, pp. 121-135.

Wind [1937] [2002] 2016

E. Wind, *The Mænad under the Cross*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 12, 1937-1938, pp. 70-71; tr. it. di G. Bordignon, *La Menade sotto la croce*, "La Rivista di Engramma", 131 (gennaio 2016), già in "La Rivista di Engramma" 15 (marzo-aprile 2002).



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Elisa Bastianello
editing a cura di Sara Agnoletto
Venezia • marzo 2019

www.engramma.org



la rivista di **engramma**
anno **2004**
numeri **30-33**

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.