

La Rivista di Engramma  
**100-102**

La Rivista di  
Engramma  
Raccolta

numeri 100-102  
anno 2012

direttore  
monica centanni

**La Rivista di Engramma**

a peer-reviewed journal  
[www.engramma.it](http://www.engramma.it)

Raccolta numeri **100-102** anno **2012**

**100 ottobre 2012**

**101 novembre 2012**

**102 dicembre 2012**

finito di stampare gennaio 2020

sede legale  
Engramma  
Castello 6634 | 30122 Venezia  
[edizioni@engramma.it](mailto:edizioni@engramma.it)

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

©2020  
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-98260-49-2  
ISBN digitale 978-88-98260-50-8

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 | *100 ottobre 2012*
- 320 | *101 novembre 2012*
- 328 | *102 dicembre 2012*

**100**

ottobre **2012**

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 100

# ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE

LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X

## DIRETTORE

monica centanni

## REDAZIONE

anna banfi, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli, claudia daniotti, francesca dell'aglio, simona dolari, emma filipponi, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

## COMITATO SCIENTIFICO REDAZIONALE

lorenzo braccesi, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

*this is a peer-reviewed journal*



**PENSARE PER IMMAGINI**

**SOMMARIO**

- 5 | Editoriale: Engramma da 0 a 100 di Monica Centanni
- 9 | SARA AGNOLETTO  
Hermes *versus* Fortuna. Un percorso interpretativo sul tema della fortuna nel Rinascimento
- 27 | CRISTINA BALDACCI  
Tra cosmologia privata e atlante culturale: Hanne Darboven e Gerhard Richter
- 33 | ALICE BARALE  
Bere alla palude: l'anima e( ) il viaggio
- 40 | STEFANO BARTEZZAGHI  
Atlante e le Cariatidi. *Nomen, omen, omenon*
- 43 | MARCO BERTOZZI  
"Un rapido schizzo in forma sferica": Aby Warburg e lo schema del ciclo astrologico di Palazzo Schifanoia
- 51 | GIULIA BORDIGNON  
"L'unità organica della *sophrosyne* e dell'estasi". Una proposta di lettura della tavola 5 del *Bilderatlas Mnemosyne*
- 72 | MASSIMO CACCIARI  
'Zum Logos das Wort'. La parola al *logos*
- 78 | PAOLO CASTELLI  
*A foot's difference*. Giochi da tavolo e carte del tempo nelle mnemotecniche moderne
- 91 | FRANCESCO M. CATALUCCIO  
Diana e Atteone
- 99 | FERNANDA DE MAIO  
Dentro il tempo: il *Bilderatlas* di Luis Moreno Mansilla
- 108 | GEORGES DIDI-HUBERMAN  
*Mnemosyne* 42
- 113 | KURT W. FORSTER  
Images as Memory Banks: Warburg, Wölfflin, Schwitters, and Sebald
- 121 | CLAUDIO FRANZONI  
Warburg e l'arte contemporanea: alcune note
- 127 | MARTA GRAZIOLI  
Il modello *Mnemosyne*: Saxl erede di Warburg

- 137 RAOUL KIRCHMAYR  
L'enigma della Ninfa, da Warburg a Freud. Un'ipotesi in due sequenze
- 154 FABRIZIO LOLLINI  
Pietro da Rimini, Urbisaglia, Dante, Méliès
- 164 SERGIO LOS  
Architettura dell'enigma
- 172 BARNABA MAJ  
Naufragio come codice iconologico. Abbozzo di una tavola à la Warburg
- 183 ANGELA MENGONI  
Dalla giustapposizione alla correlazione: su fotografia e memoria in *Atlas* di Gerhard Richter
- 195 ALESSANDRA PEDERSOLI  
Riemersione, infezione/affezione, invasione/protagonismo, ritorno. Figure *en grisaille* nel *Bilderatlas Mnemosyne* di Aby Warburg (tavole 37, 44, 45 e 49)
- 210 LIONELLO PUPPI  
Apparizioni metagrammatiche e autobiografia per immagini. Allegorie, ammiccamenti e ritratti di spettatori nei racconti evangelici del Greco del periodo italiano
- 224 MARIE REBECCHI  
*Documents*: un Atlante eterodosso. Il montaggio dei primi quattro numeri del 1929
- 234 BRUNO ROBERTI  
A fior di schermo. Migrazioni e affioramenti della Ninfa nel cinema
- 246 DANIELA SACCO  
Pensare per immagini. Il principio drammaturgico del montaggio. A partire dal *Kriegsfiabel* di Bertolt Brecht
- 259 ANTONELLA SBRILLI  
Estranei nel salotto. Sogni, rebus, collage
- 267 ALESSANDRO SCAFI  
L'Atlante della memoria: sinfonia di immagini per un teatro di frammenti
- 269 SALVATORE SETTIS  
Aby Warburg e il demone della forma. Antropologia, Storia, memoria
- 288 ANTONIO SOMAINI  
"Un atlante su cui esercitarsi". Walter Benjamin interprete di *Menschen des 20. Jahrhunderts* di August Sander
- 304 ANGELA VETTESE  
Mostri e prototipi nel catalogo di Stefano Arienti
- 307 MATTEO ZADRA  
Alcuni temi iconografici in *Roma città aperta* di Roberto Rossellini

CLAUDIO FRANZONI

## Warburg e l'arte contemporanea: alcune note

C'è più di una ragione se l'accostamento tra Warburg e l'arte contemporanea – che risulterebbe del tutto singolare per molti altri storici dell'arte tra Otto e Novecento – non suona affatto bizzarro o forzato. La prima ragione che non rende per nulla arbitrario questo nesso consiste semplicemente nel fatto che diversi artisti contemporanei hanno esplicitato un loro debito nei confronti dell'opera di Warburg: in essa hanno potuto intravedere percorsi in larga misura alternativi a quelli che la storia dell'arte aveva iniziato a disegnare sin dalla fondazione winckelmanniana e hanno tratto suggestioni nuove su temi solitamente considerati dominio esclusivo delle accademie: la tradizione classica, la trasmissione delle iconografie e delle forme, il rapporto con gli artisti del passato, la relazione con le culture extraeuropee, il legame tra immagine e parola.

Che una delle travi portanti del pensiero di Warburg, il concetto di *Pathosformel*, abbia contribuito all'opera di Bill Viola è, ad esempio, un fatto indiscusso [FUSI 2011, in Engramma 89]. Ma anche altri percorsi dello studioso tedesco hanno avuto un impatto sul mondo dell'arte; il viaggio presso le tribù Hopi nel Nuovo Messico e la conferenza sullo *Schlangenritual*, ad esempio, sono alla base della videoinstallazione di Joan Jonas, *The Shape, The Scent, The Feel of Things* (dal 2004).

Ma il nodo che maggiormente stringe alcuni esponenti del panorama artistico contemporaneo al mondo di Warburg è l'esperienza di *Mnemosyne*. Le celebri tavole sono infatti, prima di tutto, un vero e proprio *opus*; è fuori discussione che l'importanza di queste tavole vada ben al di là della loro forma esteriore, ma neppure va tralasciato che questa operazione ebbe anche un versante immediatamente concreto. Il progetto, per usare parole di Warburg stesso nell'*Einleitung* al *Bilderatlas*, ha infatti prima di tutto una sua "base materiale di immagini":

*Er [der Atlas] will in seiner bildmaterialen Grundlage zunächst nur ein Inventar sein der antikisierenden Vorprägungen, die auf die Darstellung des bewegten Lebens im Zeitalter der Renaissance mitstilbildend einwirkten.* Esso, 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 [WARBURG [1929] 2002]

si veda il testo in lingua originale pubblicato in Engramma – Aby Warburg, *Einleitung* Aby Warburg, . *Bilderatlas. Mnemosyne*; si veda anche la versione in italiano ridotta e commentata dell'introduzione all'Atlante in Engramma 1 – Introduzione all'Atlante della Memoria.

L'idea di un atlante di immagini non era affatto nuova, anzi era stato uno strumento privilegiato della cultura positivista, tanto è vero che, nella seconda metà del XIX secolo, in Germania, la formula del *Bilderatlas* viene ripetutamente adottata nel campo della storia della cultura, dell'etnografia, della storia delle religioni, della storia della letteratura e della storia dell'arte, della scienza. In Italia c'era stato un precedente per opera di Paolo Mantegazza – non a caso un antropologo e seguace di Darwin – l'*Atlante della espressione del dolore: fotografie prese dal vero e da molte opere d'arte, che illustrano gli studi sperimentali sull'espressione del dolore* (1876). Questo *Atlante* è tanto più interessante in quanto da una parte è incentrato sul campo mimico espressivo, dall'altro utilizza mezzi differenti: foto appositamente eseguite e riproduzioni di opere d'arte.

Ciò che allora è del tutto inedito in *Mnemosyne* è l'attribuzione di uno spazio speciale alla fase pre-editoriale: le tavole a cui vengono applicate le fotografie sono uno strumento di lavoro, ma anche, al contempo, una forma espositiva; sono fatte per mostrare e dimostrare *ad oculos*, come ebbe a dire Fritz Saxl. Non stupisce dunque che gli artisti contemporanei vedano in questa sequenza di tavole una sorta di installazione, tanto più che non vi è assente l'aspetto del *work in progress* come del resto quello della temporaneità. Del resto che il *Bilderatlas* di Warburg sia

caratterizzato da procedimenti analoghi (ma non identici) a quelli delle avanguardie del primo Novecento e possiede quindi una genuina dimensione estetica è un'osservazione già fatta più volte.

È allora sull'oggetto Mnesosyne che cercheremo di verificare alcuni aspetti del rapporto tra l'arte odierna e il pensiero dello studioso tedesco, cominciando prima di tutto da coloro che hanno reso esplicito questo nesso. Non a caso è stata un artista vissuta ad Amburgo, Anna Oppermann (1940-1993), a proporre *Pathosgeste* - MGSMO (*Mach große, schlagkräftige, machtdemonstrierende Objekte!*) (Documenta Kassel 8, 1987); nell'installazione erano presenti foto, ritagli di giornale, disegni, appunti, sagome ricavate da ingrandimenti fotografici, riproduzioni della stessa installazione. Non mancavano dunque evidenti rimandi ai temi e alla struttura del *Bilderatlas*: il ricorso a materiali eterogenei, l'interdipendenza parola-immagine, la riflessione sul gesto.

Anche negli anni seguenti Anna Oppermann è rimasta fedele alla sua idea degli *Ensembles* come insiemi e sottoinsiemi di testi, immagini e oggetti. Ed è altrettanto interessante la sorte di tre di essi: *MKÜVO* (*Mach kleine, überschaubare, verkäufliche Objekte!* (dal 1984), *Öl auf Leinwand* (dal 1992), *MKÜVO-Fensterecke* (1984); le tre installazioni (Hamburger Kunsthalle) sono infatti visionabili anche sul sito web Hyper Image, e visibili mediante un software pensato come "everyday medium for image scientists [...]" e ispirato esplicitamente a *Mnesosyne*, come dichiara Martin Warnke, appunto uno studioso di Warburg [WARNKE, WEDEMEYER 2011]. Ogni singolo oggetto può in questo modo esser visto, analizzato e ricordato agli altri



dell'installazione, come poi inserito nel più largo spazio dell'opera dell'artista tedesca. La Rete diventa, in altre parole, il mezzo privilegiato per descrivere e accostare 'reti' come quelle di Oppermann, a sua volta strutturate in modo analogo a quello di *Mnesosyne*.



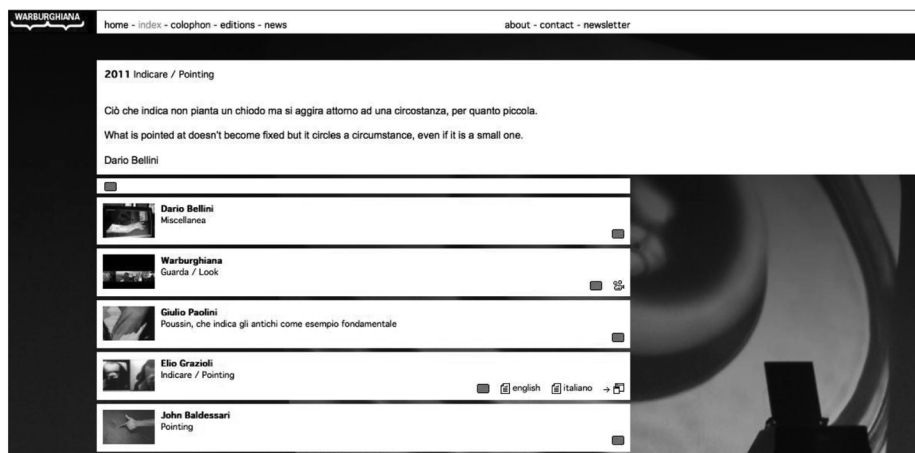
Il Web è uno degli spazi privilegiati, se non quello principale, di un progetto che dichiara col nome stesso il proprio legame con lo studioso amburghese, Warburghiana. Per definire i contorni conviene lasciar la parola a uno dei suoi protagonisti, Elio Grazioli [GRAZIOLI 2012, p. 107]:

Il gruppo Warburghiana si forma nel 2000 in riunioni e corrispondenze tra i suoi membri – tre artisti, Aurelio Andrighetto, Dario Bellini, Gianluca Codeghini, e il sottoscritto – che portano a una serie di esposizioni negli anni seguenti e alla pubblicazione nel 2005 del libro omonimo, in forma di corrispondenza. In quell'anno Warburghiana mette a punto un format che chiama "concerto sinottico", che monta insieme immagini, video, musiche, videointerviste, performance, conferenze. In esso affronta le questioni che gli stanno a cuore, questioni 'di contenuto', come ribadisce in ogni intervento, in reazione al formalismo o all'opportunismo degli argomenti di molta arte allora in voga. Il concerto sinottico è programmaticamente basato sul principio del montaggio, infilando una serie di interventi e materiali diversi, fatti collidere l'uno con l'altro in una sequenza e in un allestimento e teatralizzazione che ne esaltano i collegamenti e stimolano il pubblico a stabilirne attivamente di propri.

Nel 2007 Warburghiana apre un suo sito web e organizza anche quello in forma di montaggio, sia nella sequenza delle finestre sia nel format del desktop, ovvero i numeri di una sorta di rivista online pensata come montaggio dei materiali che espone. Ogni desktop è a tema e di esso Warburghiana ha la regia. Il termine cinematografico ritrova qui il suo senso autoriale, di colui che sceglie, produce, mette in ordine i pezzi del suo insieme, una collezione online. Ma la denominazione desktop allude anche all'idea di avere tutto a disposizione sul 'tavolo', sul piano di interfaccia ora, che invita il visitatore a percorrerlo con lo stesso spirito, non fissandolo nella versione che gli è offerta.

Sin da *Concerto Sinottico # 1* (2005) il riferimento ad Aby Warburg è esplicito: si guarda a lui come a chi ha impiegato "in modo assolutamente nuovo e moderno il metodo di accostare immagini, inaugurando una scienza che per noi resta ancora 'senza nome'". All'interno di *Concerto Sinottico # 1* si trovano infatti testi, fotografie, filmati, 'oggetti sonori'; tra gli altri, un altro rimando diretto: Warburg o morte! Ora più ora meno sottili, gli elementi di contiguità con Warburg si colgono anche negli anni seguenti. In Warburghiana 2007, *Arte sui tavoli*, Batia Suter propone *Parallel Encyclopedia*: le immagini di libri diversi vengono disposte l'una accanto all'altra su un piano orizzontale; in questo modo "il montaggio interroga le immagini e loro rispondono interrogando a loro volta i libri. I libri rispondono con fiumi di parole".

L'anno successivo il titolo del desktop è # 3 *KBW* (2008): si tratta dell'acronimo di *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*. Il primo dei due numeri del 2011 – *Indicare/Pointing* – è schiettamente in accordo con le ricerche warburghiane, incentrato com'è sulla riflessione a vari livelli attorno a un gesto fondamentale, quello appunto del dito che indica. Le articolate valenze di un gesto – attuali e passate – riescono a emergere senza ricorrere a una narrazione consequenziale o a un'indagine 'accademica': un esempio sono le domande poste da Dario Bellini (*Qui, forse!/Here, maybe!*) a una Madonna di Pietro Lorenzetti. Anche l'ultimo numero, dedicato ai possibili scambi tra parola e immagine, è organizzato "per scaffali seguendo la regola warburghiana del buon vicinato e della loro plurima collocazione in aree diverse. Ogni contributo riverbera sull'altro al quale è ogni volta diversamente accostato". Nel terzo scaffale Paola Mola (*A book as heaven/Un libro come cielo*) crea una sequenza di immagini che ritorna sul tema del gesto (indicare verso l'alto), riannodando un'acquasantiera barocca in argento, Michelangelo in San Lorenzo e Giotto agli Scrovegni; un testo accompagna e spiega l'operazione.



Naturalmente una tappa fondamentale di questo rapporto tra l'arte contemporanea e il pensiero di Warburg è costituita dalla mostra *Atlas: How to carry the world on one's back* (2010-2011) curata da Georges Didi-Huberman, vero e proprio coronamento degli studi che egli ha dedicato negli anni allo storico dell'arte amburghese. L'idea è stata quella di riunire attorno a Warburg artisti che, durante il Novecento e fino ad oggi, hanno adottato l'idea dell'atlante da una parte come strumento di lavoro e di mezzo conoscitivo, dall'altra come forma di presentazione sinottica di materiali eterogenei. L'importanza dell'esposizione consiste certamente nell'accostamento di percorsi artistici diversificati tra loro (e magari differenti dal lavoro di Warburg); gli uni e gli altri sono stati messi in relazione con esperienze di ambiti diversi come la scienza o la letteratura in cui si sono adottate metodologie analoghe a quelle dell'atlante. E' vero che in casi come questi il problema non è giudicare l'esattezza filologica di un confronto e la correttezza storica dei nessi proposti, ma rimane il fatto che il riferimento a Warburg e alla sua idea di atlante può essere a volte più a volte meno stringente.

Prendiamo un caso preciso, quello dell'*Atlas* di Gerhard Richter, il cui lavoro è iniziato già dai primi anni '60, anche se la prima mostra è del 1972 [FRIEDEL 1998]. Negli anni Sessanta [nrr. 1-3] combina assieme foto vere e proprie, compresi scatti privati, con ritagli da quotidiani, libri, riviste; nelle prime tavole caratterizzate da un fitto montaggio, dominano gruppi di famiglia e ritratti di singoli; una tavola è quasi interamente dedicata a paesaggi naturali [nr. 4]; la figura umana domina anche nelle tavole seguenti, salvo assistere all'improvviso inserimento di animali, elettrodomestici, ancora paesaggi [nrr. 5 e sgg.]. In taluni casi si ha la netta impressione che la tavola sia a tema, come accade per la tav. nr. 8, interamente dedicata alla figura femminile: una ragazza sulla spiaggia da una pagina di pubblicità, una bimba in spiaggia tra madre e padre sorridenti, una ragazza sotto la doccia, un'altra in bagno, un gruppo di nuotatrici in posa, altre ragazze sulla spiaggia, una donna davanti a un armadio-vetrina, due bimbe su una panchina, altre ragazze in costume da bagno, otto ritratti di ragazze e così via. In altre tavole prendono il sopravvento figure di animali [nr. 11], in altre ritratti e scene di gruppo.

Più avanti il montaggio è meno serrato e compaiono con maggior frequenza gioielli, oggetti domestici, vedute urbane, un dipinto di Picasso [13-15], il Nazismo e l'Olocausto [16-20; 131-132], immagini pornografiche [21-23]. Una tavola del 1964 mostra due interni dei Musei Vaticani (in una il *Laocoonte*) tratti da una rivista tedesca [72]; nello stesso anno, una tavola mette assieme cinque ritagli di rivista con foto di affondamenti di navi militari [73]. Nel 1971 ci sono le tavole dei ritratti [30-37], cioè 288 piccole fotografie con ritratti prese da una enciclopedia: uomini di scienza, poeti, studiosi, musicisti, scrittori tra Ottocento e Novecento; ciascuna con un montaggio ordinatissimo (6 file di 6 ritratti ciascuno); Richter deve aver usato almeno due fonti omogenee come si coglie dal formato e dalla presenza (per la verità a volte omessa) di una didascalia col nome del personaggio sempre sotto la foto; ma il montaggio

risulta misto: in una stessa tavola [36] stanno assieme Oscar Wilde, Jean Cocteau, Arthur Honegger, Abramo Lincoln, Sigmund Freud, e due ritratti di Robert Musil.

Ci sono certamente analogie tra i due atlanti; in particolare è convincente l'idea che l'Atlante di Warburg e quello di Richter siano l'esito di una più generale "memory crisis" delle rispettive fasi storiche come per rispondere a una sorta di conseguente desiderio di memoria [BUCHLOH 1999]. Ma ci sono anche consistenti differenze nelle impaginazioni, nei percorsi e nei rispettivi presumibili obiettivi, come hanno fatto notare Benjamin Buchloh ed Elio Grazioli [GRAZIOLI 2012]. Non è un caso che quest'ultimo si chieda: "C'è Aby Warburg o c'è Jean Baudrillard dietro questo Atlante?". Ma la mostra di Didi-Huberman non è certamente una mostra sulla ricezione di Warburg o del suo atlante non finito. Da questo punto di vista operare per affinità e analogie è del tutto legittimo ed è senz'altro un modo per comprendere meglio lo stesso *Bilderatlas* oltre che, come si propone il curatore, per individuare nuove modalità organizzative della storia dell'arte e, in definitiva, nuove possibili forme di lettura della realtà del mondo; le immagini (e i testi) possono esser messi in una relazione reciproca anche senza che essi vengano inseriti in uno sviluppo cronologico. La mostra, in un certo senso, pensa al panorama prima e dopo Warburg, come questi pensò alle tavole di *Mnemosyne*, senonché in quest'ultimo il filo conduttore era costituito dalla geografia e dalla storia delle forme espressive, mentre nella mostra l'elemento che mette in relazione artisti, scrittori, scienziati (e Warburg) è la forma-atlante.

Resta il fatto che operare per affinità e contiguità porta frutti nella misura in cui si opera anche per distinzioni e discriminazioni. È suggestivo avvicinare immagini e oggetti eterogenei e scoprire assonanze e legami di cui eravamo inconsapevoli, ma finché rimane salda la rete delle filiazioni e delle sequenze storiche. Da questo punto di vista, allora, il legame che unisce l'atlante di un botanico e quello, mettiamo, di Richter è assai esile. Del resto quello di Warburg tutto fu meno che un procedere erratico, un aggirarsi nel campo delle immagini alla ricerca di suggestioni. Anzi, uno dei fini delle tavole dovette essere quello dimostrativo e didascalico, tanto che l'autore se ne valse per più di una lezione davanti a un pubblico di specialisti (non va sottovalutata la testimonianza di Giorgio Pasquali, che ebbe più volte occasione di assistere alle lezioni di Warburg e che sostiene che "il suo stile era sempre didattico"). In altre parole, se il ricorso alla forma-atlante a volte garantisce la presenza di strettissime parentele o almeno di rapporti di 'buon vicinato', a volte è pressoché irrilevante.

Quanto al 'montaggio', così spesso chiamato in causa quando si parla delle tavole di *Mnemosyne*, si tratta di una soluzione che può servire a linguaggi anche molto distanti. Come spiegava Benjamin, a proposito delle avanguardie: "Il montaggio non è (...) un principio artistico artigianale. Esso è nato allorché, sul finire della guerra, l'avanguardia si rese conto che della realtà ormai non si veniva più a capo. A noi non rimane altro – per poter avere tempo e sangue freddo – che lasciarla esprimere soprattutto in modo disordinato, autonomo e persino anarchico, se necessario". È un montaggio anche la prima pagina di un quotidiano, spiegava Marshall McLuhan in *The Mechanical Bride* (1951), mettendo in evidenza quell'elemento della discontinuità che riconosceva anche in uno storico come Arnold Toynbee, in un'antropologa come Margaret Mead, ma anche in Picasso e in Joyce.

Altra cosa ancora è il montaggio di opere d'arte di epoca, materiali, funzioni, dimensioni eterogenee, come ha fatto, ad esempio, Axel Vervoordt mettendo i materiali della Chapelle de L'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts di Parigi in relazione con opere di artisti moderni e contemporanei [VERVOORDT 2008]. Il fatto è, come ha fatto notare Kurt Foster, che il montaggio oscilla sempre tra due polarità, la costruzione di significati e la sistemazione di forme; non è detto che tutte le esperienze in cui si opera per montaggi e assemblaggi siano realmente imparentate.

L'impressione, per nulla conclusiva, è che Warburg abbia assunto la funzione di genio tutelare ogni qual volta si manifesti l'insofferenza per una storia dell'arte concepita secondo rigorose sequenze cronologiche, per compatti compartimenti riservati ad autori, stili, generi, tecniche,

soggetti, ogni qual volta si privilegino invece gli scarti, le discontinuità, le combinazioni inattese, il ribaltamento delle serie tradizionali. Si tratta, naturalmente, di una lettura legittima, quanto parziale dell'opera di Warburg, che, d'altra parte, sembra esser divenuto una sorta di 'mito d'oggi' in alcuni ambienti del mondo dell'arte. Ogni artista prende le mosse da chi vuole, ma sta poi alla critica discutere in che misura i riferimenti culturali adottati siano frutto di un'apertura profonda, di una scelta di maniera o una pura questione di moda.

#### English abstract

Among the modern art historians no one like Aby Warburg solicited the attention of today's artists. The Mnemosyne atlas is in this sense particularly striking for its implicit invitation to rethink the history of art according to parameters that are not strictly historical, stylistic, and iconographical. From time to time, however, it is necessary verify how this dialogue between contemporary art and Warburg is a matter of substance or purely superficial.

#### Riferimenti bibliografici

BUCHLOH 1999

B. H. D. Buchloh, *Gerhard Richter's "Atlas": The Anomic Archive*, in *October*, 88, 1999, pp. 117-145

DIDI-HUBERMAN 2010

G. Didi-Huberman, (a cura di) *Atlas: How to carry the world on one's back* (Catalogo della mostra, Madrid, 2010-2011; Karlsruhe 2010), Madrid 2010

FRIEDEL 1998

H. Friedel, *Gerhard Richter. Atlas*, New York 1998

FUSI 2011

V. Fusi, *Formule di passione nell'arte elettronica di Bill Viola*, in *Engramma*, 89, aprile 2011

GRAZIOLI 2012

E. Grazioli, *La collezione come forma d'arte*, Milano 2012

VERVOORDT 2008

A. Vervoordt, (a cura di) *Academia: Qui es-tu?* (catalogo della mostra, Paris 2008), Ghent 2008

WARBURG [1929] 2008

A. Warburg, *Einleitung*, bozza di testo introduttiva a *Mnemosyne*, giugno 1929 [WIA III.102.3-4]; prima versione del testo collazionata per il cosiddetto *Geburtstagsatlas*, a c. di G. Bing, E.H. Gombrich, F. Saxl, 1937 [WIA III.109]; *Einleitung zum Mnemosyne-Atlas*, in *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst*, a c. di I. Barta-Fliedl, C. Geissmar-Brandt, Residenz Verlag, Salzburg-Wien 1992, pp. 171-173; tr. it. di G. Sampaolo in *Mnemosyne. L'Atlante della Memoria di Aby Warburg*, materiali a c. di I. Spinelli, R. Venuti, Roma 1998, pp. 23-26; versione del testo basata su P. van Huisstede, *De Mnemosyne Beeldatlas van Aby Warburg: een laboratorium voor beeldgeschiedenis*, Proefschrift ter verkrijging van de graad van Doctor aan de Rijsuniversiteit te Leiden, 3 dicembre 1992, in [www.mnemosyne.org](http://www.mnemosyne.org); (GS II.1, pp. 3-6; AWO II.1, pp. 3-5; AWO I.2, pp. 817-828); ed. critica in *Aby M. Warburg. Mnemosyne Materialien*, a c. di W. Rapp, G. Swoboda, W. Pichler, M. Koos, Munich-Hamburg 2006

WARNKE, WEDEMEYER 2011

M. Warnke, C. Wedemeyer, *Documenting Artistic Networks: Anna Oppermann's Ensembles Are Complex Networks!*, in *Leonardo*, 44, 2011, 3, pp. 258-259



