

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

ANGELA VETTESE

## Mostri e prototipi nel catalogo di Stefano Arienti

Stefano Arienti (Mantova 1961) appartiene a una generazione di artisti visivi che è stata affascinata dal tema della tassonomia, concentrandosi su una catalogazione che ha cercato, peraltro, sistemi ribelli rispetto a quelli canonici. Un corrispettivo americano, soprattutto per l'attenzione a un approccio naturalistico, è quello del suo coetaneo Mark Dion che ha lavorato smontando e rimontando la sistemazione di musei scientifici e di giacimenti archeologici. I pregressi vanno cercati nell'opera di artisti molto diversi, da Gehrard Richter ad Hanne Darboven, Roman Opalka, Marcel Broodthaers e persino il gruppo pop con Andy Warhol e la sua archeologia dell'immagine mediatica. In generale tutti coloro che sono rimasti orfani di una filosofia della storia progressiva – che si trattasse della città di Dio di Agostino o del comunismo marxiano – hanno goduto dagli anni ottanta di un fertile 'mal d'archivio' dove l'archivio, appunto, con la sua idea di sequenza e ripetizione, ha sostituito quello scheletro evolutivo della storia che la fine delle ideologie ha sminuzzato, e che l'avvento dei fondamentalismi religiosi ha fatto avvertire come pericoloso.

Arienti è stato studente di Agraria negli stessi anni in cui seguiva i corsi di Corrado Levi ad Architettura, dove scopriva grazie a questi l'immaginario popolare urbano e la sua fenomenologia: già dall'epoca dei suoi studi mettere in ordine le cose e studiare la serialità degli eventi, delle immagini, delle vicende vitali, si è dipanato sui due fronti della natura e delle comunità umane. Ha redatto una tesi di laurea sperimentale in Agraria su di un *virus* della vite, ribadendo e consolidando un'attitudine ordinativa.

Un aspetto continuo del suo lavoro sta nel cercare nuovi territori da dissodare nel senso della conoscenza. La sua concezione del sapere si direbbe cumulativa e basata su di un impulso enciclopedico, che si lascia affascinare più dalla viva materia che dalla teoria. I problemi rilevanti sembrano essere quelli che toccano il prima e il dopo, il come e il perché. Non è appassionato di teorie sociologiche o filosofiche, quanto dalla maniera in cui procedono i fenomeni vitali. Anche le manifestazioni delle dinamiche collettive e umane in genere vengono riportate alla maniera in cui la natura tutta, nei suoi differenti aspetti ma nel suo modo di funzionare unitario, si comporta quando fa nascere o morire una sua tipologia o dispositivo. Le forme sembrano avere un *iter* che si incarna in tempi più o meno lunghi, spesso molto dilatati o comunque difficilmente osservabili dal punto di vista limitato della durata di una vita umana. In questo senso possiamo utilizzare nel leggere la sua opera i concetti portanti di "vita delle forme" (da Henri Focillon), di "sequenza formale" [KUBLER [1972] 1989], di "continuità e variazione nel significato delle immagini" [SAXL [1947] 2002].

Ciò che questi autori hanno detto riguardo all'arte e ai manufatti, però, Arienti lo trasferisce anche in un ambito che è quello frequentato da Stephen Jay Gould e da altri teorici della biologia, secondo cui gli alberi o le formiche non si trovano sotto la specie uomo ma a fianco e forse anche sopra di questa per capacità di resistere al tempo e moltiplicarsi in termini quantitativi. Perché la forma di vita di un mammut diventi obsoleta è necessario il tempo lungo di un cambiamento climatico e della nascita di condizioni naturali diverse e ostili. Se osserviamo i prodotti umani, i tempi tendono ad abbreviarsi. Produciamo cose che ci sono utili utilizzando le tecnologie che possediamo, e il ritmo con cui le tipologie di immagini o di oggetti passano la mano riflette quello con cui produciamo nuove soluzioni in termini di materia e di funzionamento.

Un esempio: la musica. L'uomo ha sempre cercato di riprodurla, dotandosi abbastanza presto di

spartiti e notazioni. Con i nuovi sistemi di riproduzione, è stato possibile registrarla su rulli bucati per organetti, su nastri magnetici, su dischi di materiali svariati fino al vinile e alla plastica. I tempi di permanenza delle diverse modalità di riproduzione sono diventati sempre più brevi e il CD ha avuto una vitalità commerciale meno che trentennale. La soluzione al problema del riprodurre musica in modo meccanico sta ora in tracce che si scaricano dalla rete. Raramente i fenomeni vitali compaiono in un solo esemplare. Nel caso della natura chiameremmo una tale occorrenza mostro o fenomeno; nel caso della tecnologia lo definiremmo prototipo. Di solito sia la natura che la tecnica danno luogo a moltissimi esemplari dello stesso genere, come se si trattasse di molti modi di esistere di uno stesso *eidos* platonico, ciascuno dei quali tende a mettere a punto il progetto iniziale. Così si possono raccogliere centinaia di margherite o centinaia di CD, ciascuna/o uguale e diverso/a dagli altri esemplari.



La natura così come l'evoluzione dell'uomo vivono della morte. Se non ci fosse questo metodico spazzare via il passato non ci sarebbe spazio per nuove forme, anche se nuovo non significa, per Arienti, necessariamente migliore. Dunque la storia corre lungo binari crudeli, che l'artista ha mostrato vent'anni fa nella sua serie di diapositive dedicate alle bestie morte, oppure vive di momenti attesi e cercati, come una festa di nozze, che si consumano in un giorno: tra le sue opere una raccolta in apparenza gioiosa ma in effetti drammatica sui fogli con cui gli "oggi sposi" orientano i propri ospiti verso il luogo di una festa tanto attesa e personalizzata quanto effimera e simile a tutte le feste di matrimonio.

L'uomo usa la ripetizione dell'identico in quasi tutte le sue manifestazioni vitali. Ogni tradizione e ogni cultura rappresenta questo fenomeno. La decorazione, con la sua interna ripetizione di motivi, è uno dei campi in cui questa tendenza si esplica più gioiosamente e con meno limiti. Il modo in cui certi motivi si rincorrono in un tappeto persiano, in un foglio dipinto quasi macchinalmente, in una serie di ceramiche, in un novero di copertine di libri – tutti supporti che Arienti ha usato, manipolato, torturato nel suo operare – è un ambito nel quale l'uomo ripete ciò che sta alla base della costruzione degli organismi naturali: l'atomo, la molecola, la cellula, il tessuto, sono composizioni progressivamente più complesse che partono da elementi semplici. La decorazione ripropone una dinamica simile, agisce torturando e quindi anche variando il modello di provenienza, adattandolo continuamente a un nuovo gusto o a una nuova comunità di riferimento; quasi lascia da parte il pensiero razionale o progettuale, diversamente da pratiche meno meccaniche quali l'esecuzione, per esempio, di un ritratto o di

un edificio.



L'opera di Arienti assume quindi su di sé un'attenzione per la catalogazione non solo di ciò che appare come il ritratto di un presente continuo e tutto, appunto, compresente, ma come l'esplicazione del cambiamento dello stesso modello a opera di desideri involontari, di spinte inconsapevoli, di adattamenti inevitabili. Classificare e fare un atlante di forme, nelle sue mani, significa fare un atlante di tempi e di luoghi, rendendo conto di come un archetipo si declini per opera di una persona – lui – che agisce su di una declinazione precedente – quella delle diverse civiltà e dei prodotti che queste ci hanno proposto, o anche delle diverse manifestazioni della natura nei luoghi e nei tempi in cui la natura ha maturato se stessa. Il segno primo del suo lavoro sta proprio in questi tre passi: 1) avere considerato natura e civiltà come meccanismi produttori di forme assai più simili nel loro funzionamento di quanto si sia disposti ad ammettere solitamente. 2) avere interpretato la necessità di catalogare tutte queste forme secondo un criterio simile e non due criteri separati. 3) avere ammesso la relazione tra soggetto che osserva e atlante, creando il proprio personale catalogo di deformazioni del tipo e quindi, anche, il proprio personale mondo di mostri o prototipi.

#### English abstract

The work of Stefano Arienti (Mantua 1961) creates atlases with different kinds of materials, from cartoons to carpets and posters; images and objects are presented in paratactic, cold, and analytical sequences. After his studies in Biology and Natural Sciences, the artist has developed a taxonomic attitude that he eventually applied to those different kind of entities. Among his last series, for example, the CD records, a kind of technological tool that is quickly becoming obsolete. He collected hundreds of them in different parts of the world, witnessing the existence of different cultures, their diversity and their relationships. Hanged on a wall in a mosaic-like shape, they may seam cells of a unique body or members of one family. Through the form of the atlas, once again Arienti shows a cycle of rise, lively transformation and decadence.

#### Riferimenti bibliografici

GOULD 1999

S. J. Gould, *Gli alberi non crescono fino in cielo*, Milano 1999

KUBLER [1972] 1989

G. Kubler, *La forma del tempo*, Torino 1989

SAXL [1947] 2000

F. Saxl, *Continuità e variazione nel significato delle immagini*, in *La storia delle immagini*, Roma Bari 2000, pgg. 3-14

VETTESE 1996

A. Vettese, *Stefano Arienti*, Milano 1996



pdf pubblicato da Associazione Culturale Engramma  
a cura di Centro studi classicA luav  
Venezia • ottobre 2012

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