

Aby Warburg L'anacronismo delle immagini.

Ninfa: memoria, desiderio e tempo (5)

di Viviana Molino



Nascita di Giovanni Battista Domenico Ghirlandaio (1485),
Santa Maria Novella

“Ogni epoca ha la rinascita dell’antichità che si merita.”¹

[...] vicino alla porta aperta, corre, anzi vola, o meglio si libra l’oggetto dei miei sogni, che lentamente assume i tratti di un incubo affascinante. Una figura fantastica – un’ancella o una ninfa classica? – entra nella stanza ... con un velo ondeggiante.²

Il 13 ottobre 1897 a Wiesbaden Warburg sposa, contro il volere della famiglia che non prende parte alla cerimonia, l’artista amburghese Mary Hertz conosciuta nel 1888 durante il suo primo soggiorno a Firenze.

Nello stesso anno, insieme alla moglie si trasferisce

a Firenze per proseguire le sue ricerche sul Rinascimento nell’ambito della storia dell’arte e approfondire il suo interesse per la morfologia delle immagini. Con spirito decisamente critico e sarcastico giudica i “turisti della cultura” che affollano Firenze polemizzando contro il gusto e la propensione per un’arte eccessivamente votata all’estetismo³.

La Firenze che li accoglie è una città cosmopolita, brulicante di artisti, scrittori e storici provenienti dall’America, dall’Inghilterra e dalla Germania, ambiente in cui i due coniugi si inseriscono frequentandone i personaggi più in vista.

Riprende i suoi studi su Botticelli in relazione ai testi letterari e ai modelli antichi da cui prendono forma le immagini simbolo della Firenze medicea e, come emerge dalle lettere che scrive alla famiglia, in maniera del tutto casuale si interessa e inizia ad approfondire il lavoro del grande maestro Leonardo da Vinci.

In lui ritrova tutti gli aspetti che lo interessano: il rifiuto di valori estetizzanti nell’arte, le ricerche sul movimento e l’espressione, lo studio delle feste e l’attenzione alla resa del valore espressivo della tecnica artistica⁴.

“Il problema che Leonardo si poneva – è meglio disegnare tenendo a modello la natura o l’antico, è più difficile il contorno o il chiaroscuro? – riguarda proprio lo sviluppo che egli ebbe durante il periodo milanese, sviluppo di cui ho tentato – per quel che ho potuto – di presentare oggi le fasi: è il passaggio da una concezione lineare a una concezione puramente pittorica. Divenuto esperto dei netti contorni lineari del corpo in movimento e della precisa articolazione del corpo in quiete – in parte grazie allo studio dei profili classici – Leonardo passò a problemi ben diversi: come se avesse imparato il vocabolario e la grammatica di una lingua e cercasse ora un’espressione abbreviata e concisa, una nuova sintassi. Al posto del contorno dettagliato e descrittivo cercava la notazione breve, accentuata, del chiaroscuro ... sotto la sua mano magica l’ombra leggera diveniva il mezzo d’espressione con cui poteva evidenziare o nascondere il corpo nelle sue più sottili sfumature. Né prima né dopo alcuno ha posseduto questa capacità di usare

¹E. H. Gombrich, *Aby Warburg una biografia intellettuale*, Campi del sapere, Feltrinelli, Milano, 1983, p. 206.

²Ivi., p. 101

³Ivi., pp. 92, 93

⁴C. Cieri Via, *Introduzione a Aby Warburg*, Editori Laterza, Bari, 2011, pp. 44, 45

l'ombra come un colore silenzioso, come un mezzo perfetto per trasmettere la vita interiore degli esseri umani e per lasciarli parlare attraverso il loro silenzio".⁵ (*Leonardo, 2, 74-77*)

Leonardo si distingue dai suoi contemporanei mantenendo il suo stile lontano dalle maniere caratterizzanti al contrario le produzioni di Botticelli.

Alle ricerche sulle opere di Leonardo e alle relative conferenze, Warburg non fa seguire alcuno studio monografico sull'artista poiché il suo interesse è rivolto in particolare al rapporto artista – contesto, in questo caso contesto della Firenze dei Medici e in generale dei grandi committenti, la maggior parte ricchi banchieri, ambiente molto vicino a quello in cui lui stesso è nato e cresciuto.

Le sue ricerche si focalizzano, dunque, sul mecenatismo e sulle grandi opere cui i committenti quattrocenteschi avevano dato vita, attraverso il lavoro dei grandi maestri dell'epoca, indagando la psicologia del *milieu*⁶ che tanto lo affascina.

L'obiettivo perseguito da Warburg è, quindi, quello di determinare il rapporto tra il milieu culturale e psicologico della ricca committenza e l'artista.

Non amando la ricostruzione storica di grandi quadri d'insieme, Warburg va alla ricerca di un motivo che possa permettergli di articolare questo rapporto. Ritorna quindi alle ricerche sul movimento come traccia dell'antico e lo approfondisce con lo studio degli affreschi del Ghirlandaio nella Cappella Tornabuoni in Santa Maria Novella.

Le tracce di memoria figurativa che osserva in questi affreschi, riconducibili alla civiltà classica, chiari riferimenti di un'antichità pagana, inseriti in contesti cristiani dal punto di vista culturale, artistico e figurativo, risultano per Warburg una contraddizione da superare.

Questi elementi figurativi conducono Warburg al problema del tempo della storia dell'arte e quindi delle immagini, cioè alla dimensione dell'anacronismo.

La figura della giovane ancella che irrompe nella scena dell'affresco *La nascita di San Giovanni Battista*, è un chiaro esempio di questa contraddizione temporale, risulta, infatti, in netto contrasto con il contesto borghese delle dame fiorentine raffigurate dal Ghirlandaio.

L'attenzione di Warburg si incentra dunque interamente su quella figura femminile dagli abiti fluenti, raffigurazione della vita in movimento, che chiama *Ninfa*.

Su questo argomento, sul motivo della *Ninfa*, intorno al 1900 instaura una collaborazione con lo storico dell'arte olandese André Jolles con cui decide di trattare la questione con una corrispondenza fittizia per farne poi un libro, progetto destinato però al fallimento.

Jolles aveva avuto modo di osservarla nell'affresco del Ghirlandaio a Firenze e ne era rimasto folgorato, scrive infatti a Warburg

Ciò che affascina profondamente i due non è tanto la figura dell'ancella in sé ma la vitalità del movimento che da essa traspare, incede come in un passo di danza, "si libra" facendo riaffiorare quel linguaggio espressivo dell'arte antica di cui l'artista rinascimentale si serviva per la resa del movimento. *Ninfa*, eroina impersonale del *Nachleben*, è ossessione, oggetto di desiderio, un "incubo affascinante", *ein anmutiger Alpdruck*,⁷ come la *Gradiva* di Freud. "Chi è la ninfa, da dove viene?" chiede Jolles a Warburg che gli risponde: "Chi è dunque la Ninfa? Come essere reale, in carne ed ossa, può essere stata una schiava tartara liberata... ma nella sua vera essenza è uno spirito elementare, una dea pagana in esilio. Se vuoi vedere i suoi antenati, guarda il bassorilievo sotto i suoi piedi".

Warburg qui si riferisce al bassorilievo a cui il Ghirlandaio si era ispirato per la sua visione ideale, per la sua figura in movimento. E in questo Warburg identifica i due aspetti contrastanti dell'arte del Ghirlandaio, da

⁵Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg una biografia intellettuale*, Campi del sapere, Feltrinelli, Milano, 1983, pp. 97, 98

⁶ Milieu è una parola d'origine francese che vuol dire contesto, ambiente dal punto di vista sociale e culturale. Questo termine fu introdotto dallo storico, filosofo e critico dell'arte francese Hippolyte Taine (1828 – 1893) il quale diede vita ad un nuovo approccio allo studio dell'opera d'arte che doveva essere letta tenendo presente tre elementi fondanti: la razza, l'ambiente e il momento. L'opera d'arte era secondo lui il risultato di fattori puramente naturali. Nell'opera di Ernst H. Gombrich *Una biografia intellettuale* si fa risalire l'interesse di Warburg per la *Ninfa* alla teoria del *milieu* di Taine, in particolare ad un passaggio del *Voyage en Italie* in cui si fa riferimento all'opera del Ghirlandaio nella Cappella Tornabuoni in Santa Maria Novella, associazione questa ritenuta riduttiva e inesatta da molti studiosi di Aby Warburg.

⁷Georges Didi – Huberman, *L'immagine insepolta, Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e della storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, 2006, Torino, p. 315

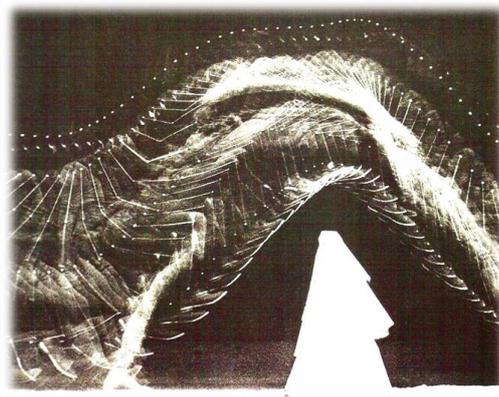
un lato l'esecutore di ritratti di ricchi borghesi dallo stilo calmo e compatto e dall'altro l'artista appassionato di scultura romana, di archi trionfali e bassorilievi antichi da cui appunto traeva ispirazione. L'ancella *ninfa*, l'immagine sopravvissuta, quel sintomo del tempo capace di trasporre passione e movimento, diviene simbolo d'innovazione della ricerca stilistica e culturale e allo stesso tempo testimonianza della persistenza dell'antico attraverso "quegli accessori in movimento", *bewegtes Beiwerk*⁸, che si impongono come elementi distintivi. L'abbigliamento è una questione ampiamente trattata in questi scambi con l'amico olandese, la donna emancipata, l'ancella del Ghirlandaio, infatti, non indossa le stecche e i rigidi colletti, ma abiti morbidi che la rendono fluente nei movimenti.

Nonostante la passione comune per la ninfa, Warburg si discosta del pensiero di Jolles, più volte, infatti, esorta l'amico a distaccarsi da un punto di vista unilaterale, da una visione troppo estetizzante dell'arte che lui critica apertamente.

Gli scrive a tal proposito della sua repulsione per i preraffaelliti lettori di Ruskin, in vacanza in Italia in cerca di un'arte che li distolga dai problemi del quotidiano, allo stesso modo denigra i più giovani lettori di Nietzsche in fuga dall'idea di "superuomo". La dea in esilio è considerata da Warburg come personificazione del paganesimo, e, soprattutto, oggetto della passione amorosa. Il trattato di Paracelso, sicuramente noto a Warburg e all'amico Jolles, *De nymphis, sylphis, pygmeis et salamandris et caeteris spiritibus*, racconta della ninfa come creatura femminile dell'acqua dalle sembianze umane, ma diversa da essi in quanto sprovvista dell'anima cui può aspirare solo a seguito di un'unione, e di una conseguente procreazione, con un uomo. In questa visione le ninfe, create non ad immagine di Dio bensì dell'uomo, sono condannate ad una incessante ricerca dell'uomo stesso⁹.



Loie Fuller, dance of flame



Étienne-Jules Marey, cronofotografia

Ninfa quindi si incarna e l'*utensile patetico*¹⁰, il drappoggio, acquisisce una sua propria funzione iconologica vivendo una tensione tra una causa esterna, rappresentata dal vento che agita la stoffa e la fa dispiegare liberamente, e una causa interna, il desiderio. *Aria e carne, tessuto volatile e tessuto organico*¹¹, la ninfa con i suoi accessori in movimento, drappaggi o capelli, diviene un punto di incontro di emozioni celate tra il fuori e il dentro dell'anima, tra l'atmosfera leggiadra del vento e l'espressione del movimento. Testimoni di

⁸ C. Cieri Via, *Introduzione a Aby Warburg*, Editori Laterza, Bari, 2011, pp. 51, 52

⁹ Giorgio Agamben, *Ninfe*, Bollati Boringhieri, Torino, 2012, p. 44

¹⁰ G. Didi-Huberman, *Ninfa moderna, saggio sul panneggio caduto*, Abscondita, Milano, 2013, p. 25

¹¹ G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta, Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino, 2013, pp. 239, 240

questa dialettica, tra la fine dell'ottocento e l'inizio del nuovo secolo, è Loïe Fuller, (ballerina statunitense, una delle pioniere del balletto moderno, artefice di una nuova idea di danza, basata sugli effetti combinati del movimento del corpo con stoffe e luci colorate) con la sua danza visionaria, e la cronofotografia di Étienne-Jules Marey¹² (fisiologo e pioniere del cinema fu studioso del movimento, introdusse il metodo della registrazione grafica e nel campo del cinema alcune geniali innovazioni).



Atlante Mnemosyne, tavola 46

Negli studi warburghiani, comunque, la *ninfa* acquisisce un valore sempre crescente, nell'atlante *Mnemosyne*, infatti, le sarà dedicata la tavola 46 nella quale l'immagine della *ninfa*, come reminescenza dell'antico tradotta in figura femminile in movimento, prende forma nei dipinti della committenza Tornabuoni, nelle immagini del vecchio e nuovo testamento, nelle immagini della tradizione mitologica o ancora nell'immagine fotografica, scattata da Warburg stesso, di una contadina toscana mentre scende dalla corriera con la leggiadria appunto di una ninfa. Essa diviene, quindi, simbolo dell'emancipazione femminile, della lotta all'oscurantismo medievale e contestualmente al conformismo di fine ottocento.

La ninfa è rinnovamento e sopravvivenza allo stesso tempo e nell'atmosfera *fin de siècle* in cui vive Warburg prende vita nelle audaci esibizioni di Isadora Duncan in abiti fluenti e a piedi nudi che inaugurano un nuovo codice di comportamento, lontano dalle vecchie regole che vietavano alle signore ad esempio di sollevare le braccia oltre le spalle o che consideravano disdicevole il rapido movimento dei piedi scalzi.

Dalle ricerche di quegli anni e, quindi, dalle lettere scritte all'amico Jolles, è possibile rintracciare gli aspetti costitutivi del metodo warburghiano.

Le immagini del passato sono importanti documenti umani da contestualizzare storicamente e quindi culturalmente per poterne trarre l'aspetto psicologico caratterizzante.

Warburg rintraccia la ninfa nel suo vagare, nelle sue apparizioni, in tutte le situazioni possibili che offre l'iconografia classica.

Ecco che si ritrova ad osservare i caratteri figurativi dello stupro, del ratto, della morte violenta o dell'inseguimento erotico (come nella *Morte di Orfeo* di Dürer o nell'*Apollo e Dafne* del Pollaiuolo).¹³ È qui che si trova l'antitesi puramente nietzschiana tra apollineo e dionisiaco che caratterizza la ninfa. La Maddalena di Bertoldo di Giovanni, quasi nuda, provocatrice e allo stesso tempo devota ai piedi del Cristo in croce, è l'espressione della tensione tra sofferenza e gioia colta

¹² Ibidem

¹³ Ivi, p. 246

nella sua danza come una Menade antica.¹⁴ In lei si incarna il *Nachleben* del paganesimo, che si pone in netto contrasto con il motivo della scena evangelica. Ninfa, dunque, nel suo eterno ritorno, non smette di tormentare Warburg che continuerà ad inseguirla senza riuscire però mai ad afferrarla, come una farfalla che preso il volo, sbattendo le ali, scompare nell'aria, il suo splendore colorato diventa un punto nero finché la si perde completamente di vista¹⁵.



Bertoldo di Giovanni, Crocifissione, 1485 circa (particolare), Museo Nazionale del Bargello, Firenze

“La più bella farfalla che io abbia mai collezionato improvvisamente mi appare attraverso il vento e beffardamente danza nell'aria azzurra... Vorrei afferrarla di nuovo ma non dispongo di questa capacità. Per la verità lo vorrei, ma la mia educazione intellettuale non me lo permette. Anche io sono nato in Platonìa e mi piacerebbe, insieme a te, guardare dall'alto di un picco montano il volo circolare delle idee, accostandomi alla nostra agile fanciulla, vorrei roteare via con lei pieno di gioia. Ma questi slanci non sono fatti per me. A me è solo permesso guardare indietro e assaporare nei bruchi lo sviluppo della farfalla”.¹⁶

Lo studio sulla ninfa attraverso le opere del Ghirlandaio costituisce dunque uno snodo molto importante nelle sue ricerche orientate alla ricostruzione del contesto in cui le opere si inseriscono.

L'indagine sulle vesti, sui gesti e sugli atteggiamenti dei personaggi che animano gli affreschi e i dipinti rinascimentali acquisisce un'importante valenza culturale in un quadro di ricostruzione storica.

A questo proposito, Warburg precisa la sua posizione critica nei riguardi dell'approccio dello storico svizzero Burckhardt, che pure volge le sue ricerche alla ricostruzione del contesto storico in

¹⁴ Ivi, pp.246, 247

¹⁵ G. Didi-Huberman, *L'immagine brucia*, saggio in *Teorie dell'immagine, il dibattito contemporaneo*, a cura di Andrea Pinotti e Antonio Somaini, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2009, p.246

¹⁶ Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg una biografia intellettuale*, cit., p. 103

cui si inserisce l'opera d'arte, ma seguendo una linea parallela, ovvero senza cogliere le varie connessioni che vi si presentano.

A seguito di questi approfondimenti nasce il suo interesse per il ritratto a cui dedica un saggio del 1902 sulla decorazione della cappella Sassetti in Santa Trinità, nella quale osserva, guidato dal testo storiografico del cinquecento *Vite* di Giorgio Vasari, gli aspetti religiosi e della vita sociale, i tratti fisionomici dei volti, le pose plastiche studiate in modo tale da conferire un'aura celebrativa e ancora i costumi del tempo dei vari personaggi riprodotti dal Ghirlandaio.

Le ricerche di quegli anni contribuiscono quindi a definire il suo particolare approccio alla ricostruzione storica, attraverso cioè la ricerca di indizi lontani da quelli che un qualsiasi storico dell'arte avrebbe mai indagato, ad esempio attraverso la lettura di contratti d'affari o dei testamenti.

In questo modo prende le distanze da una storia dell'arte biografica che si rifà alle tipiche coordinate di autore, data, tecnica, iconografia ... che ritiene insufficienti e inaugura una visione del tutto nuova in cui *il tempo dell'immagine non è il tempo della storia*,¹⁷ un'epistemologia dell'immagine d'arte, *Kunstwissenschaft* in continuo dialogo con la storia della cultura *Kulturgeschichte*.

¹⁷Georges Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, cit., p.40