

NINFA

Il volo segreto
dell'immagine

GEORGES DIDI-HUBERMAN

Warburg intendeva fare un'archeologia – visuale, letteraria e sociale – del primo Rinascimento italiano sulla base di un nuovo oggetto assegnato alla rappresentazione e ben presto generalizzato a tutte le forme della vita culturale. Questo oggetto è il *movimento vivente*, quello di cui Donatello o Mantegna cercavano i modelli, paradossalmente, sui sarcofagi romani: atteggiamenti passionali della lamentazione, ma anche ricerche erotiche o drammi di guerra. Così, ciò che fece fermare Warburg davanti ai quadri di Botticelli, come alla lettura dei poemi contemporanei di Poliziano o delle prescrizioni teoriche di Leon Battista Alberti, fu il «tentativo importante di fissare i movimenti transitori». A partire da questo dato condiviso, da questa *forma simbolica*, Warburg volle concentrare lo sguardo su una particolarità figurativa che, nell'arte del Rinascimento fiorentino, ritorna regolarmente, non si trova mai tematizzata come tale, ma emerge e insiste come *forma sintomatica* che modifica nel profondo l'economia delle immagini, sia che si tratti di somiglianze temporali, di costruzioni prospettiche o delle verosimiglianze della favola (l'*istoria* secondo Alberti). Questa forma sintomatica modifica così la rappresentazione del movimento – un personaggio che cammina o che corre, ad esempio – attraverso il supplemento di due processi fondamentali: si tratta, in primo luogo, di uno *spostamento d'intensità* che si evidenzia, soprattutto, nel contrasto inatteso tra l'impassibilità sculturale delle Veneri botticelliane e quella sorta di danza passionale degli «accessori in movimento» e di altri «dettagli agitati» che le circondano, cioè quei capelli superlativamente sciolti oppure quei panneggi che si gonfiano esageratamente al vento.

L'altro processo fondamentale è inseparabile dal precedente: si tratta di qualche cosa che si potrebbe definire come un *attraversamento eccentrico* delle forze sintomatiche in gioco e della loro capacità di «soffiare sulla rappresentazione», come un refo di vento – sia che si tratti di brezza o di burrasca – soffia sullo spazio dove esso giunge, dove si verifica. Infatti, *si verificano* molte cose inquietanti fuori dal centro dei quadri del Rinascimento, come ne *La Primavera* dove si vede, a destra, Zefiro che esce dal bosco e che feconda la ninfa Clori, e quest'ultima che «vomita» i suoi figli dalla bocca, sotto forma di un mazzo di fiori... Bisogna definire queste stranezze come degli *attraversamenti*, perché modificano, da un lato all'altro, la totalità dell'immagine coinvolta da questi movimenti, a livello tanto del cromatismo e del dinamismo delle forme, quanto del loro significato. Bisogna anche qualificarli come *eccentrici* nella misura in cui, spazialmente, questi *attraversamenti* vengono spesso dai lati del quadro e nella misura in cui, metaforicamente, denotano ciò che Warburg ha voluto chiamare «la causa esterna dell'immagine». Una «causa esterna» di cui lo studioso cercava di teorizzare il te-

Casi storici

Sulle orme di Warburg, lo studioso francese spiega come nella figura femminile che si muove come sospinta dal vento in certi dipinti rinascimentali vi sia stato un recupero dell'iconografia pagana dentro la pittura sacra cristiana: da Botticelli al Ghirlandaio

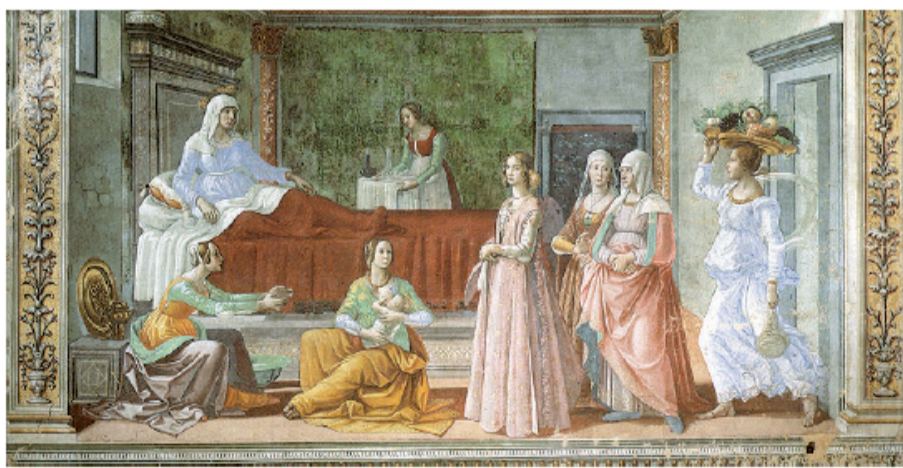
nore psichico dalla parte della *phantasia* e delle immagini oniriche: immagini, nello stesso tempo, della memoria e del desiderio, immagini legate alla passione, cioè a un regime situato al di qua della coscienza.

La *Ninfa*, questo personaggio in movimento che sembra, nelle immagini del Rinascimento, emergere dal retroscena, arriva a modificare tutta l'economia della rappresentazione, facendovi passare qualche cosa della passione, della memoria o del desiderio. Warburg ne ha riscontrate innumerevoli occorrenze (di cui è testimone la sua fototeca): in Botticelli, certo, ma anche in Filippo Lippi o Pinturicchio, Mantegna o Leonardo da Vinci, Perugino o Raffaello. Un giorno, in un lato di un affresco del Ghirlandaio, nella chiesa di Santa Maria Novella a Firenze, lo studioso trovò la quintessenza di questo fenomeno. E tuttavia si trattava solo di un'ancella che portava un vassoio di frutta sulla testa che si vede «entrare» dal lato destro di un affresco della Cappella Tornabuoni, a Santa Maria Novella, che rappresenta la *Nascita di Giovanni Battista*. Nuovi interrogativi allora sorgono – interrogativi che si rivolgono, in realtà, a Warburg stesso: «Dove l'ho già vista?» o più «seriamente»: «Che cos'è questa fanciulla?», qual è dunque il suo destino, «presente e di sempre»? Un modo per fare una domanda di temporalità, di sopravvivenza, al di là di ogni fattualità storica. Un modo per rivolgersi a Warburg attraverso il prisma più radicale della sua concettualità, soprattutto quello del *Nachleben* – la sopravvivenza, il «dopo-vivere» – come modello sintomatico della temporalità delle immagini.

Ma Warburg rimanda: preferisce stabilire il *territorio* prima di interrogare lo *straniero*, parlare da filologo prima di filosofare, precisare i fatti della cronologia prima di interrogare l'*anacronismo* rappresentato da questa figura immaginaria



«Gradiva» (II sec. d.C.)



Ghirlandaio, «Nascita di s. Giovanni Battista». Sopra, a sinistra, dettaglio dell'affresco

IL LIBRO

QUELL'ANCELLA NASCONDE QUALCOSA

Un personaggio femminile entra da destra in un affresco fiorentino che rappresenta la nascita di san Giovanni Battista. È un'opera del Ghirlandaio che si trova a Santa Maria Novella. La grazia eterea del suo passo ne fa quasi una dea o una ninfa pagana. Era quel che pensava lo storico dell'arte tedesco Aby Warburg mentre cercava le tracce delle «sopravvivenze» dell'antico nell'arte del Quattrocento fiorentino. Lo storico dell'arte Georges Didi-Huberman, nel saggio *Il passo leggero dell'ancella* in uscita da Erib (pp. 64, euro 6) si mette sulle orme di Warburg per illuminare la questione di come un'immagine possa celare un conflitto culturale, quello che emerge anche dalla polemica di Savonarola sull'uso nella poesia cristiana delle forme visive e letterarie ereditate dal paganesimo. Dal libro anticipiamo un brano sull'«ancella» del Ghirlandaio. Didi-Huberman insegna a Parigi, tutti i suoi libri maggiori sono tradotti in italiano.

di *Ninfa* nell'ambito del ciclo di Santa Maria Novella. Lo studioso evoca dunque i problemi prosopografici e la dialettica sociale che riguardano questo ciclo: l'assegnazione prestigiosa di questa cappella alla famiglia Tornabuoni, poi il conflitto suscitato da una realizzazione figurativa che non rispettava i termini del contratto preliminare, soprattutto perché non aveva rappresentato alcuni dei più grandi santi della tradizione domenicana, Tommaso d'Aquino o Caterina da Siena, oppure san Domenico in gloria. Non solo il Ghirlandaio non ha rispettato l'iconografia dogmatica dell'ordine religioso proprietario della chiesa, ma ha anche – certamente in accordo con il suo committente – disseminato ovunque questa figura di *Ninfa* che provocherà presto i furori di Savonarola: sono i giovani affascinanti che spuntano ai lati dello *Sposalizio della Vergine*; sono le vere e proprie danzatrici che attraversano l'*Imposizione del nome a Giovanni Battista* e, evidentemente sotto i tratti di Salomé, il *Banchetto di Erode*; è una rappresentazione in bassorilievo, ma anche un angelo – un giovane alato, effeminato, vestito all'antica – nell'*Apparizione dell'angelo a Zaccaria*; sono quasi delle menadi in preda alla furia, o degli avatar di Medea, nella violentissima *Strage degli innocenti*; sono, infine, una giovane donna portatrice di frutti (come nella *Nascita di Giovanni Battista*) che esce dal grigiore del fondo – segnato da un muro in prospettiva e dall'arco di una porta – della *Visitazione*.

Eccoci, dunque, di fronte a una vera e propria strategia figurativa dell'irruzione nomade. *Ninfa* appare, qua e là, come una figura sintomatica venuta da non si sa dove: dall'Antichità pagana, certo, ma quale? Con che nome? Essa apre graziosamente le conversazioni simboliche dello spazio, che attraversa e che modifica, con una specie di perversa innocenza. In realtà, si tratta di due logiche territoriali che sono raggiunte o «criticate», messe in crisi, da questa figura nomade. Il primo territorio è quello della chiesa stessa (in quanto luogo sacro), oppure della Chiesa (in quanto comunità di credenze, valori e tabù). Da questo punto di vista, è quasi indecente, in tale contesto, vedere apparire un corpo così sensuale – di cui il pannello accentua i contorni al livello anteriore delle braccia, delle cosce, dei seni –, questo corpo che sfida ogni gravità, dai piedi nudi e dal passo di danza. Il vestito all'antica non impone già, da solo, un'immagine di dea o di ninfa pagana, in questa scena consacrata al casto precursore del Verbo incarnato?

Il secondo territorio raggiunto, perturbato dall'apparizione della *Ninfa*, non è altro che quello, borghese e solenne, della famiglia Tornabuoni. Si capisce allora, da questo esempio preciso, quanto il ciclo del Ghirlandaio, nonostante la sua iconografia religiosa, incorporasse la simbolica laica della borghesia fiorentina, di cui Christiane Klapisch-Zuber ha studiato l'antropologia sociale e di cui Josef Schmid ha esaminato gli obiettivi in un'analisi della stessa Cappella Tornabuoni.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

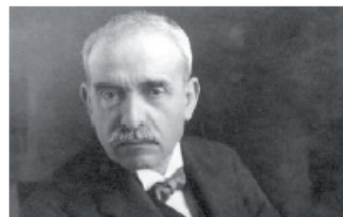
Idee. Warburg e la storia dell'arte come scienza raddomantica

MAURIZIO CECCHETTI

Sono trascorsi cinquant'anni da una celebre definizione che Paul Ricoeur usò per riunire sotto lo stesso ombrello tre intellettuali le cui visioni non erano affatto coincidenti: Nietzsche, Marx e Freud. Li chiamò «maestri del sospetto». A questa categoria si potrebbero annettere, come discepoli, molti pensatori del Novecento, che hanno inteso «smascherare» le verità o le imposture trasmesse dalla storia. Ma a quella triade di fondatori andrebbe aggiunto un quarto nome: Aby Warburg. Lo storico tedesco è oggi uno dei nomi più ricorrenti nel dibattito sul significato nascosto delle immagini (come dimostra il testo di Georges Didi-Huberman che pubblichiamo: l'autore è il

maggiore sostenitore in Francia dell'opera di Warburg) e per tutta la vita – morì nel 1929, all'età di 63 anni – non fece altro che indagare il segreto iconografico. Il suo progetto più ambizioso e incompiuto, l'altare *Mnemosyne*, è costruito su una serie di grandi tavole comparative che cercano di svelare la permanenza delle forme antiche, originarie e mitiche, sotto le immagini che la storia ha prodotto, talvolta negando, secondo Warburg, quella carica vitale, eversiva, tragica che nell'arte greca che esprimeva una condizione originaria dell'umano.

Warburg studiò a Firenze e lavorò sugli artisti fiorentini eredi della svolta umanistica: Botticelli, Ghirlandaio, Pinturicchio, Raffaello eccetera. Studiando l'epoca in cui alla corte medicea si riscoprono i classici



Aby Warburg

greco e latini, Warburg ritenne che certe forme dell'antichità fossero state addomesticate dagli artisti nelle loro opere per disinnescare il potenziale eversivo che avrebbero avuto sulla cultura del tempo plasmata dal cristianesimo. In sostanza davano luogo a un caso, più o meno consapevole, di autocensura. Warburg intendeva demistificare quella ridondanza illustrativa e stilistica; quattro secoli prima di lui, Sa-

vonarola volle fare esattamente il contrario: liberare le espressioni cristiane di quel sostrato mitologico che concorreva a pervertire il significato assorbendo attraverso la «forma pagana» un contenuto che era lontano se non contrario a quello dell'apologetica cristiana. Il «sospetto» trasforma la *Kulturschichte*, ereditata da Burckhardt, in una scienza dietrologica che studia l'ambivalenza dei segni. Warburg individua in una figura che ritorna nei dipinti di alcuni artisti fiorentini del Rinascimento una «sopravvivenza» dell'antico che è stata camuffata o rovesciata di senso. È la figura femminile che irrompe sulla scena portando il movimento là dove tutto è statico e, sostanzialmente, inautentico. Per Warburg, il movimento era l'espressione vitale per eccellenza (la

«fiamma ardente» scriverà Wölfflin, considerandola parte dello spirito tedesco), e per quanto riguarda la forma visiva che meglio identifica l'esistenza di un principio attivo nell'arte, lo studioso prende come emblema i capelli e gli abiti leggeri mossi dal vento che esprime l'energia vitale stessa che sposa perfettamente tra loro l'ornamento e il corpo in una singolare trasparenza. Si potrebbe dire che questo discorso abbia, implicitamente, un'analogia col «perturbante» freudiano. E infatti la dottrina del sospetto di Warburg si applica come una scienza induttiva dell'interpretazione dei segni attraverso associazioni e comparazioni da cui traspare una verità segreta riportata alla luce per un lavoro raddomantico o, per così dire, «visionario».