Giulia Zanon

MNEMOSYNE 46
IL PASSO DELLA NINFA FIORENTINA



edizioni**engramma**

collana
engramma**mnemosyne**

Giulia Zanon

MNEMOSYNE 46
IL PASSO DELLA NINFA FIORENTINA

edizioni**engramma**

in copertina: Giuliano da Sangallo, *Figura femminile con veste svolazzante* (dettaglio), disegno a penna su carta, inizi del XVI sec., Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe

©2024
edizioni**engramma**, venezia

direttore editoriale
damiano acciarino

direttore della collana engramma**mnemosyne**
giulia zanon

progetto grafico
anna ghiraldini

www.engramma.org
edizioni@engramma.org

ISBN carta 979-12-55650-56-0
ISBN digitale 979-12-55650-57-7
DOI 10.82016/ee492

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 **Aby Warburge Mnemosyne**

19 **Il passo della Ninfa fiorentina. Lettura di Tavola 46**
21 Tavola e didascalie
25 Lettura di Tavola 46
57 Strategie del montaggio
69 Le opere in Tavola 46. Schede
117 Scritti scelti di Warburg

127 **Bibliografia e indice dei nomi**

Aby Warburg
e Mnemosyne



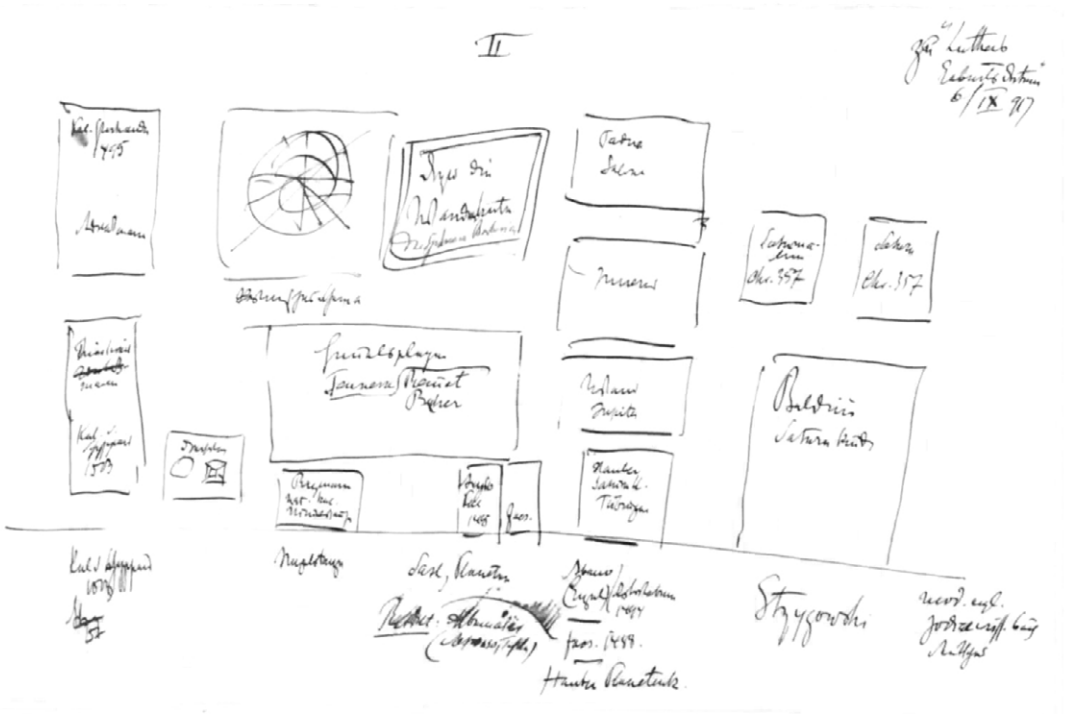
Aby Warburg in un disegno della moglie Mary, 1925.

Aby Warburg

Nato ad Amburgo da un'importante famiglia ebraica di banchieri, Aby Warburg (1866-1929) fin dagli studi universitari a Bonn concentra i suoi interessi sulla storia dell'arte, l'archeologia, l'antropologia, la filosofia e la storia delle religioni. Il suo primo viaggio a Firenze tra 1888 e 1889 segna l'inizio di un rapporto privilegiato con l'arte e la cultura italiana. In una frase sintetizzerà così la sua biografia: "Ebreo di sangue, amburghese di cuore, d'animo fiorentino".

A partire dalle sue prime ricerche (il saggio del 1893 su *La Primavera* e *La Nascita di Venere* di Botticelli), Warburg propone un nuovo metodo per lo studio delle immagini della tradizione classica, disegnando una mappa delle costanti della memoria culturale occidentale – miti, figure, parole, simboli – con un' indagine che apre alle risonanze tra Antico, Rinascimento e Contemporaneo. Si tratta di una metodologia di ricerca a tutto campo che ridefinisce i limiti cronologici, geografici, materiali dell'opera e mette in crisi le gerarchie e i confini disciplinari, valorizzando la comparazione e l'interazione tra le fonti iconografiche e letterarie e la ricostruzione del contesto storico. A distanza dalle letture storico-artistiche puramente estetizzanti, Warburg ha insegnato ad analizzare le immagini utilizzando tutta la strumentazione documentaria e disciplinare a disposizione: l'opera – ogni opera, dal capolavoro all'oggetto d'uso quotidiano – è il sintomo di una riemersione di nuclei di memoria che erano latenti nell'immenso thesaurus di immagini e di testi classici e che l'artista riattiva, anche a distanza di secoli, rispondendo alle urgenze e ai desideri del suo tempo. L'opera d'arte è sempre considerata come sintomo, fa sempre segno: non è solo l'espressione del genio singolare dell'artista ma anche, insieme, la traccia e la prova concreta della "vita postuma" delle forme antiche e l'indizio di una specifica temperie culturale, storicamente connotata.

La sua ricerca si concentra attorno ad alcuni nuclei principali: la riemersione e la persistenza di miti e immagini dell'antichità classica e la ripresa di modelli archeologici come veicoli e amplificatori della gestualità patetica; le feste e il teatro come forma intermedia tra arte e vita; la trasmissione della tradizione astrologica dalle fonti arabo-persiane all'Umanesimo rinascimentale, per arrivare alla cultura dell'Europa della Riforma; la migrazione delle immagini e la loro circolazione e riproduzione, dalle corti italiane a quelle europee e viceversa; la declinazione e trasformazione di temi e immagini nel passaggio al Nord. L'ampiezza e la complessità del metodo di Warburg non si ricavano solo dai suoi scritti – i pochi saggi che pubblica in vita; i molti, importanti, appunti che per tutta la vita annota sulle ricerche in fieri – ma si rintracciano anche in due straordinari progetti: la costruzione della Biblioteca di Scienza della Cultura ad Amburgo, nel 1933 migrata dalla Germania a Londra, e l'Atlante di immagini intitolato alla memoria, Mnemosyne. L'opera di Warburg, all'incrocio tra scienza e filosofia, tra archeologia e storia dell'arte, tra filologia e antropologia, non è incasellabile



Appunti preparatori di Aby Warburg per una conferenza privata su Lutero, 6 settembre 1917.

in un settore accademico o disciplinare definito. Ma la sua lezione e il suo metodo sono estremamente fecondi: da essi originano, in modo non sempre lineare, i moderni filoni di ricerca e di studio sulla storia e il significato delle immagini, in primis l'iconologia. La disciplina che Warburg inaugura rimane comunque ancora una "scienza senza nome" (così Giorgio Agamben): "psicostorico" – termine denso ed evocativo, ancora tutto da indagare – è la definizione che Warburg propone per se stesso.

L'Atlante Mnemosyne

L'Atlante intitolato alla memoria – Bilderatlas Mnemosyne – è l'ultimo progetto di Aby Warburg: una serie di tavole con montaggi di immagini in cui si possono visualizzare i meccanismi di trasmissione e tradizione di temi e figure dall'antichità – orientale e greco-romana – fino all'attualità, con particolare riguardo alla ripresa formale dai modelli di moti, gesti, posture e schemi iconografici.
Mnemosyne è il lascito più originale e la *summa* delle ricerche di Warburg. Progettato per essere pubblicato in un volume di grande formato, con un importante corredo di testi esplicativi e per una precisa destinazione editoriale, alla morte improvvisa dello studioso nell'autunno del 1929, rimane incompiuto e inedito. La scommessa concettuale dell'opera puntava all'autonomia semantica delle immagini: *zum Bild das Wort*, "la parola all'immagine", è uno dei motti di Warburg. Leggere l'Atlante e decrittare il senso di quel progetto pionieristico e visionario – una vera e propria "macchina per pensare" come è stato definito da Carlo Ginzburg – rappresenta una sfida tanto stimolante quanto complessa.

Ciò che resta dell'Atlante Mnemosyne è la riproduzione fotografica dell'ultima versione delle tavole, realizzata al momento del trasferimento da Amburgo nel 1933, e le centinaia di fotografie di cui era costituito (tutti i materiali sono conservati all'Archivio del Warburg Institute di Londra).

Il Bilderatlas Mnemosyne, a quanto si ricava dall'ultima fase di elaborazione, è costituito da 63 tavole di grandi dimensioni, in ciascuna delle quali è imbastito un montaggio di immagini di diversa natura: fotografie di dipinti, miniature, incisioni, pagine di libri, mappe geografiche, carte da gioco; ma anche riproduzioni e disegni di reperti archeologici dell'antichità orientale, greca e romana; e ancora ritagli di giornale, etichette pubblicitarie, francobolli, come testimonianze della cultura contemporanea.

L'architettura dell'Atlante Mnemosyne non è esplicitamente desumibile dagli scritti di Warburg che, sul tema, non ha lasciato indicazioni programmatiche complete e precise. Ma dalle tracce rimaste – schizzi, appunti, lettere e interlocuzioni con i suoi collaboratori – e attraverso la lettura approfondita e paziente di ciascuna Tavola, immagine per immagine, è possibile ricostruire lo scheletro interno dell'opera e portare a evidenza l'orchestrazione dei materiali che è sottesa alla sua composizione: si tratta di un progetto chiaro e lucidamente articolato, in vista della pubblicazione in volume.


A


B

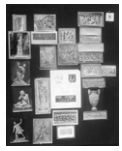

C


1


2


3


4


5


6


7


8


20


21

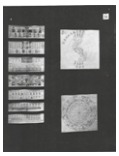

22


23


23a


24


25


26


27

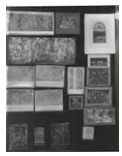

28-29


30


31


32


33


34


35


36


37


38


39


40


41


41a


42


43


44


45


46


47

48

49

50-51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61/64

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

I 63 pannelli dell'Atlante sono ordinati con precisione da etichette numerate, con alcune incongruenze e salti nella numerazione: sono proprio queste discontinuità a rivelare l'esistenza, e insieme l'incompiutezza, di uno schema definito dell'opera. Innanzitutto, i primi tre pannelli sono siglati con le lettere A, B, C e non con cifre, e questa indicazione individua la sezione di apertura e introduzione. La numerazione progressiva che va da 1 a 79 presenta alcune lacune tra i pannelli 8 e 20, e tra i pannelli 64 e 70: il lavoro era in fieri e le tavole quindi dovevano essere certamente di più, ma erano già organizzate e disposte nell'economia generale del progetto che Warburg intendeva realizzare.

La sintassi dell'Atlante segue puntualmente i temi della ricerca di Warburg – sono evidenti le corrispondenze con i saggi pubblicati e con gli appunti delle sue conferenze – e, allo stesso tempo, è permeata dagli studi della cerchia di allievi e intellettuali che frequentavano la Biblioteca di Amburgo. L'Atlante è il risultato di un metodo elaborato nel tempo ed esercitato collettivamente. L'utilizzo di immagini di vario tipo appese a grandi pannelli rientrava nella pratica che Warburg e gli studiosi della sua cerchia attuavano abitualmente durante i seminari e le conferenze pubbliche, come banco di prova di una innovativa metodologia di studio e di disseminazione della ricerca. Le immagini non sono più utilizzate come mere illustrazioni delle argomentazioni logico-discorsive, ma proposte nella loro autonomia semantica e nella relazione che si instaura tra loro: la forma delle Tavole non è fissa, e i materiali, appuntati con spilli e quindi spostabili, lasciano il gioco aperto a una pluralità di possibili soluzioni ermeneutiche.

La struttura dell'Atlante segue un andamento cronologico, non sempre lineare ma articolato in nuclei semantici, più o meno definiti e leggibili: a tratti proprio gli scarti e le discronie nella disposizione dei materiali rivelano l'importanza del tema rispetto alla evoluzione storica delle idee e delle immagini. Dalle prime tre tavole (A, B, C), che introducono alle coordinate culturali, geografiche e concettuali dell'opera, si passa alle tavole con i reperti archeologici arcaici e poi greco-romani che forniscono il compatto repertorio di modelli, selezionati con precisione filologica solo tra quelli conosciuti all'altezza del Rinascimento. A seguire, le tavole che testimoniano il 'basso continuo' della sopravvivenza – sotto altre vesti – delle divinità e dei temi pagani fino a tutto il Medioevo, attraverso astrologia, fabulæ mitologiche e racconti in stile cavalleresco. Si passa poi al trionfo dell'Antico nella cultura rinascimentale, fino alla sua cristallizzazione manieristica nel Barocco e nel Classicismo; e infine, allo sfondamento verso il contemporaneo, per arrivare alle immagini di eventi degli ultimi mesi della vita di Warburg (i Patti lateranensi a Roma del giugno 1929; la trasvolata dello Zeppelin del settembre 1929).

L'architettura dell'Atlante invita a una lettura dei processi della tradizione culturale sia diacronica che sincronica, in un gioco di intrecci interni che collegano un pannello a un altro anche a distanza, incrociando percorsi diversi: le menadi dei sarcofagi antichi prestano il loro pathos e la loro postura



Mnemosyne Atlas, Tavola C (dettaglio) | Figli di Marte: guerra e tecnica.

alla Maddalena 'dionisiaca' che irrompe nel compianto di Cristo; il passo della Ninfa leggiadra si trasmette alle "cacciatrici di teste", la Giuditta che decapita Oloferne e libera il popolo ebraico, ma anche la Salomè che usa la sua grazia seduttiva per ottenere come trofeo la testa del Battista; l'immagine della Vittoria antica che svetta nei monumenti trionfali ellenistici e romani si reincarna nell'angelo della pittura fiorentina di fine Quattrocento, ma anche nelle figure di Fortuna, che torna in vita come divinità protettrice dei traffici dei mercanti del Rinascimento; la postura di Giuditta che impugna la spada della giustizia ricompare nel gesto della giocatrice di golf contemporanea, ritagliata da un rotocalco; lo Zeppelin è l'ultimo prodotto tecnologico della scoperta copernicana dell'orbita ellittica dei pianeti, e guerra e tecnica sono anche leggibili, secondo l'astrologia ellenistica e medievale, come esercizi dei "figli di Marte"; la posa malinconica già adottata in antico come schema iconografico per la figura dell'intellettuale, ricompare non solo nella Melencolia di Dürer, ma anche nella scena di picnic di giovani parigini con ninfa del *Déjeuner sur l'herbe* di Manet, che ha la sua matrice formale nei sarcofagi romani del Giudizio di Paride.

Al centro dell'Atlante sono dunque le riemersioni e le rinascite dell'Antico, inteso non solo come repertorio di matrici formali ma anche come strumento per la riattivazione delle *Pathosformeln*, le formule espressive delle emozioni. Le posture che esprimono le passioni più intense – i "gradi superlativi del pathos", secondo la definizione di Warburg – derivano da matrici pagane ma irrompono anche nell'arte religiosa e devozionale, e formule iconografiche dionisiache si ritrovano in opere di epoche diverse che mettono in scena le espressioni dell'intera gamma dell'eccitazione emozionale – l'aggressione e la difesa, il sacrificio e il lutto, il trionfo e la sconfitta, l'annientamento e il furore, la malinconia e l'estasi. Le *Pathosformeln* possono quindi essere dedotte direttamente dai modelli antichi, ma riemergono anche senza diretto collegamento con i modelli come "engramma" che, con termine preso a prestito dagli studi biologici, indica la traccia mnestica della memoria inconscia nelle espressioni istintive umane.

Dunque, al momento della morte nel 1929, Warburg lascia un menabò incompleto (i 63 pannelli dell'ultima versione), l'abbozzo di una introduzione, e una serie di lettere e appunti. Le Tavole dovevano essere corredate da testi esplicativi e pubblicate dall'editore Teubner in una collana di atlanti tipologici, archeologici e scientifici, e nel 1930 l'opera era data come di "imminente pubblicazione". Ma lo stato di incompletezza del lavoro, le vicende storiche – l'avvento al potere in Germania del partito nazionalsocialista nel 1933 e il conseguente trasferimento della Biblioteca e dei materiali fotografici a Londra – e, soprattutto, l'oggettiva difficoltà di portare a compimento l'opera senza la regia del suo ideatore, fanno cadere il progetto nell'oblio per molti decenni, nonostante il vivo interesse dei suoi eredi e collaboratori, Gertrud Bing, Fritz Saxl ed Edgar Wind in primis.

Solo nel 1994 una edizione dell'ultima versione dell'Atlante sarà proposta a Vienna, con una esposizione in mostra dei pannelli ricostruiti e la pubbli-



Mnemosyne Atlas, Tavola 39 (dettaglio) | Firenze sotto il cielo di Venere.

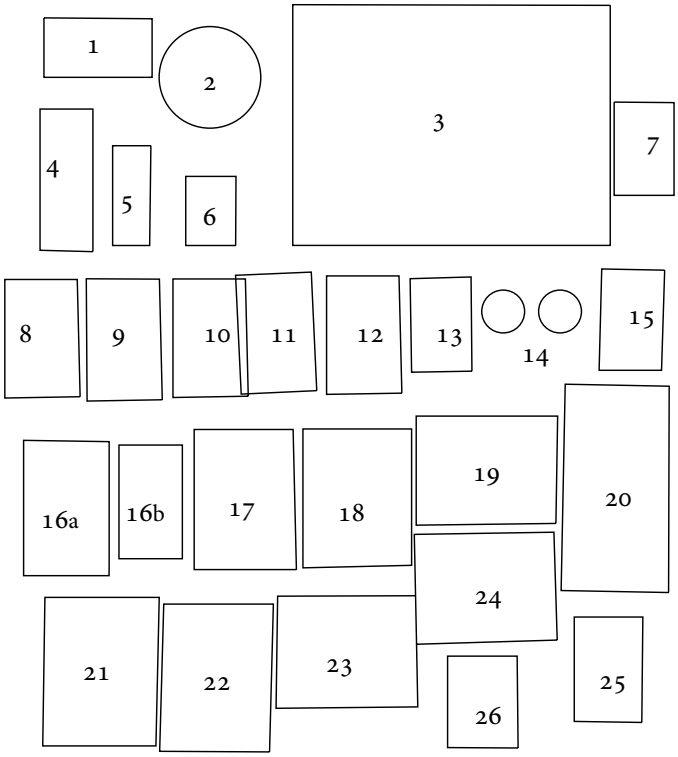
cazione delle tavole in fogli sciolti: l'iniziativa inaugura la serie di pubblicazioni e di mostre sul *Bilderatlas* in varie lingue e in vari paesi. Recentemente l'Atlante, che per più di mezzo secolo era stato dimenticato, conosce una stagione di importante fortuna editoriale ed espositiva.

Seminario Mnemosyne

Il passo della Ninfa fiorentina
Lettura di Tavola 46

Tavola e didascalie





1. Elmo di Agilulfo (porzione frontale), lamina di rame lavorata a sbalzo, VII sec., Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

2. Filippo Lippi, *Tondo Bartolini* (Madonna con Bambino; sullo sfondo incontro di Gioacchino e Anna e nascita di Maria), tempera su tavola, 1452-1453, Firenze, Palazzo Pitti.

3. Domenico Ghirlandaio, *Nascita di Giovanni Battista*, affresco, 1485-90, Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni.

4. *Scene con storie di Cristo: Annunciazione, Visitazione, Natività, Adorazione dei Pastori*, bassorilievo su valva di dittico eburnea, VII sec., Bologna, Museo Civico Medievale.

5. Figura femminile in funzione di cariatide, rilievo in marmo, 1259-1283, Sessa Aurunca, Cattedrale dei Santi Pietro e Paolo.

6. Jean Fouquet, *Nascita di Giovanni Battista*, tempera su pergamena, 1452-1460, miniatura dal Libro d'ore di Étienne Chevalier, ms. 71, fol. 28r., Chantilly, Musée Condé.

7. Artista della cerchia di Domenico Ghirlandaio, *Portatrice di frutta* (copia della canefora dalla *Nascita di Giovanni Battista*), affresco staccato, fine XV – inizio XVI sec., Pisa, Museo Nazionale di San Matteo.

8. Gherardo di Giovanni di Miniato, *Ester si inginocchia dinanzi ad Assuero*, tempera su pergamena, post 1469, in Lucrezia Tornabuoni, *Istorie in rima*: *La storia di*

Hester, codice membranaceo Magl. VII.338, fol. 51v, Firenze, Biblioteca Nazionale.

9. Gherardo di Giovanni di Miniato, *Tobia e l'Angelo*, tempera su pergamena, post 1469, in Lucrezia Tornabuoni, *Istorie in rima: La vita di Tubia*, codice membranaceo Magl. VII.338, fol. 89v, Firenze, Biblioteca Nazionale.

10. Gherardo di Giovanni di Miniato, *Giuditta e Oloferne*, tempera su pergamena, post 1469, in Lucrezia Tornabuoni, *Istorie in rima: Ystoria di Iudith vedova hebrea*, codice membranaceo Magl. VII.338, fol. 28r, Firenze, Biblioteca Nazionale.

11. Gherardo di Giovanni di Miniato, *Cristo e San Giovanni Battista*, tempera su pergamena, post 1469, in Lucrezia Tornabuoni, *Istorie in rima: La vita di Sancto Giovanni Baptista*, codice membranaceo Magl. VII.338, fol. 1r, Firenze, Biblioteca Nazionale.

12. Gherardo di Giovanni di Miniato, *Susanna e i vecchioni*, tempera su pergamena, post 1469, in Lucrezia Tornabuoni, *Istorie in rima: Ystoria della devota Susanna*, codice membranaceo Magl. VII.338, fol. 81v, Firenze, Biblioteca Nazionale.

13. Domenico Ghirlandaio, *Ritratto di Giovanna degli Albizzi Tornabuoni*, tempera su tavola, 1488, Madrid, Collezione Thyssen-Bornemisza.

14. Niccolò Fiorentino, medaglia di Giovanna Tornabuoni, bronzo fuso e argentato, 1486.

15. Giuliano da Sangallo, Figura femminile con veste svolazzante, disegno a penna su carta, inizi del XVI sec., Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe.

16a. *Spolium* romano con portatrice d' acqua. Bassorilievo in pietra, epoca romana, Verona, Basilica di San Zeno, cripta, cartolina, XX secolo.

16b. *Spolium* romano con portatrice d' acqua. Bassorilievo in pietra, epoca romana, Verona, Basilica di San Zeno, cripta, cartolina, XX secolo.

17. Fra' Carnevale (Bartolomeo di Giovanni Corradini), *Presentazione della Vergine al Tempio*, olio e tempera su tavola, 1467 ca., Boston, Museum of Fine Arts.

18. Sandro Botticelli, Portatrice di fascina (dettaglio dalle *Prove di Cristo*), affresco, 1481-1482, Roma, Cappella Sistina.

19. Domenico Ghirlandaio, *Visitazione*, affresco, 1485-1490, Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni.

20. Portatrice d'acqua (particolare dell'*Incendio di Borgo* di Raffaello), sanguigna su carta, XVII sec., Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe.

21. Niccolò Tribolo (Niccolò di Raffaello di Niccolò dei Pericoli), *Lot in fuga da Sodoma con la moglie e le figlie*, rilievo in pietra d'Istria, 1525-27, Bologna, Chiesa di San Petronio, portale sinistro.

22. Alfonso Lombardi, *Nascita di Esaù e di Giacobbe*, rilievo in pietra d'Istria, 1524-25, Bologna, Chiesa di San Petronio, portale sinistro.

23. Sandro Botticelli, *Giovane presentato al consesso delle sette Arti Liberali e Venere*, affresco staccato, 1486 ca., Paris, Musée du Louvre.

24. Sandro Botticelli, *Venere e le tre Grazie portano un omaggio a una giovane*, affresco staccato, 1486 ca., Paris, Musée du Louvre.

25. Agostino Veneziano, Donna che porta un vaso sulla testa, acquaforte su rame, 1528. London, British Museum.

26. Aby Warburg, *Paesana di Settignano*, stampa fotografica su carta, 1900 ca., London, The Warburg Institute.

Lettura di Tavola 46

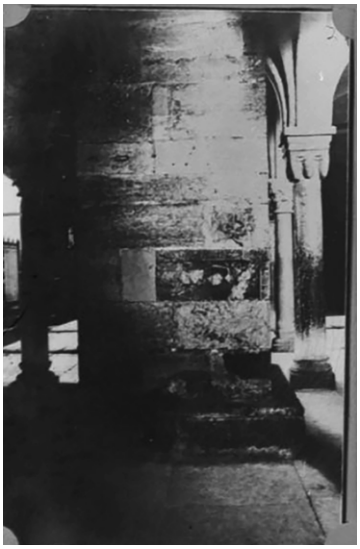
Coordinate

Tavola 46, sia per la sua particolare composizione strutturale, sia per il suo tema-guida, la Ninfa, offre una traccia chiara per entrare nell'architettura dell'Atlante Mnemosyne. La Ninfa è nel cuore degli studi di Warburg fin dalle sue prime ricerche sul ciclo mitologico di Botticelli. Ma la lettura della Tavola offre anche spunti per comprendere la natura delle *Pathosformeln*, formule che fissano gesti e posture al grado superlativo: il pathos delle emozioni custodito dal repertorio antico è chiamato a risvegliarsi e riattivarsi di epoca in epoca.

Le immagini che compongono Tavola 46 sono prevalentemente di ambito rinascimentale e fiorentino. Due immagini, quella incipitaria e quella finale, marcano una brusca discordanza stilistica e cronologica. In alto a sinistra il medievale elmo di Agilulfo [46_1], in basso a destra la foto contemporanea scattata a Settignano [46_26] marcano due scarti nell'unità dei materiali e definiscono la griglia del significato primario della Tavola, segnando i due poli temporali limite che racchiudono il nucleo compattamente rinascimentale degli elementi del montaggio.

Al centro della Tavola è l'immagine della Ninfa. Nel mondo classico il termine (gr. νύμφη; lat. *nympha*) designa la fanciulla all'apice della sua bellezza e della sua grazia e, in questo senso, anche la giovane sposa. Per Warburg è il modello della figura femminile in movimento che dall'Antico riemerge nella vita e nei corpi delle fanciulle fiorentine del Quattrocento, e nelle immagini e nei testi della cultura del Rinascimento. L'energia della figura antica si incarna paradigmaticamente nel profilo della giovane donna che, nella *Nascita di Giovanni Battista* di Ghirlandaio, movimenta la scena domestica della visita alla puerpera entrando, con passo leggiadro e un cesto sulla testa, tra le composte e dignitose signore fiorentine.

I soggetti della Tavola sono: il libero movimento dell'ancella-Ninfa (le vesti leggere, il passo aggraziato) in dialettica con la rappresentazione convenzionale e austera delle dame patrizie fiorentine; le diverse *facies* di Venere e le pose armoniose delle Grazie; la persistenza della figura della Ninfa, nell'intermittenza delle sue apparizioni, fino all'ultima epifania contemporanea.



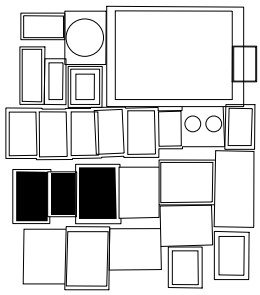






fase I | conservazione – *spolium*: imprigionamento dell'Antico nella pietra di riuso
Verona, cripta di San Zeno, frammento di bassorilievo romano incluso nella struttura di un pilastro (*spolium in se*) [46_16a] e dettaglio [46_16b].

fase II | riemersione – *grisaille*: imbrigliamento della figura nel falso rilievo all'antica
Fra' Carnevale, *Presentazione della Vergine* [46_17] e dettaglio del rilievo in *grisaille* [non in Tavola].



Fasi della vitalità dell'Antico: conservazione, riemersione e rielaborazione

La prima domanda che anima la ricerca di Warburg e che innerva anche il progetto Atlante è come nei secoli si conserva la cifra dell'Antico, come riemerge, a tratti obliterando le sue tracce, a tratti recuperando la sua vitalità. Tavola 46 espone in modo leggibile il processo di trasmissione delle forme antiche – conservazione, riemersione e rielaborazione – a fasi alternate di resilienza e riattivazione, impulso e freno della carica energetica. La figura-guida di questo percorso è la Ninfa che dal repertorio antico progressivamente riemerge in senso sia concettuale che materiale, fino a conquistare un ruolo da protagonista, in una sequenza paradigmaticamente rappresentata da alcune immagini nella Tavola.

In una prima fase il mezzo che trattiene e conserva le figure e le forme dell'Antico è la pietra, nella forma dello *spolium* riutilizzato e murato negli edifici medievali. Così accade in un pilastro della cripta di San Zeno a Verona, nel quale è inserito il frammento di un bassorilievo romano con la figura di una fanciulla che porta sulla testa un vaso d'acqua, inquadrata da una lesena decorata con nastri e motivi vegetali, sotto una ghirlanda [46_16a, 16b]. Come di prassi nel Medioevo, lo *spolium* è stato prelevato in quanto pezzo antico e montato in orizzontale nella struttura, in una posizione che denuncia un uso principalmente funzionale, senza attenzione alla forma e al senso del soggetto.

Il passo successivo è la riemersione delle forme classiche mediante il ricorso alla *grisaille*, il finto rilievo a monocromo che, ornando le strutture nei fondali dei dipinti, conferisce alla scena l'*auctoritas* dell'Antico. Così avviene nella *Presentazione della Vergine* di Fra' Carnevale [46_17]: la figura della fanciulla che incede con le vesti mosse dal vento e una cesta in testa appare fra i finti bassorilievi dell'architettura classicheggiante del portale. La *grisaille* è – scrive Warburg – "pittura grigia […] a imitazione illusionistica della scultura":

> Nell'interregno delle ombre, ancora sotto il santo, eppure già sopra gli scatenati demoni naturali, cioè nei tasselli sopra le due nicchie sepolcrali, emergono *en grisaille* scene tratte dalla vita militare degli imperatori romani […]. Queste figure in chiaroscuro grigio […] fanno parte della cerchia di quei simboli energetici dell'equilibrio senza però che sia ancora concesso loro, costrette come sono a restare come ombre sotto il santo, il privilegio di intervenire direttamente (*Le ultime volontà di Francesco Sassetti*, AWM II, pp. 266-267).

Proiezioni fantasmatiche, le ombre pagane appaiono evocate nel fondale di dipinti a soggetto religioso: nella *grisaille* l'energia dell'Antico è ancora trattenuta, imprigionata nel finto involucro marmoreo che resta sullo sfondo, a fare da quinta alle storie e ai personaggi che animano la scena principale. La posizione in secondo piano del finto rilievo che imita l'Antico è dunque una



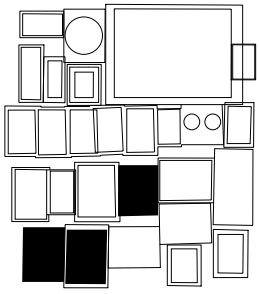






fase II | riemersione – pittura: conquista del primo piano
Sandro Botticelli, *Prove di Cristo*, Cappella Sistina, Roma. Dettaglio [46_18] e intero [non in Tavola].

fase III | rielaborazione – scultura: ritorno all'imprigionamento nella pietra
Niccolò Tribolo e Alfonso Lombardi, rilievi con scene bibliche, Bologna, Chiesa di San Petronio [46_ 21, 22].

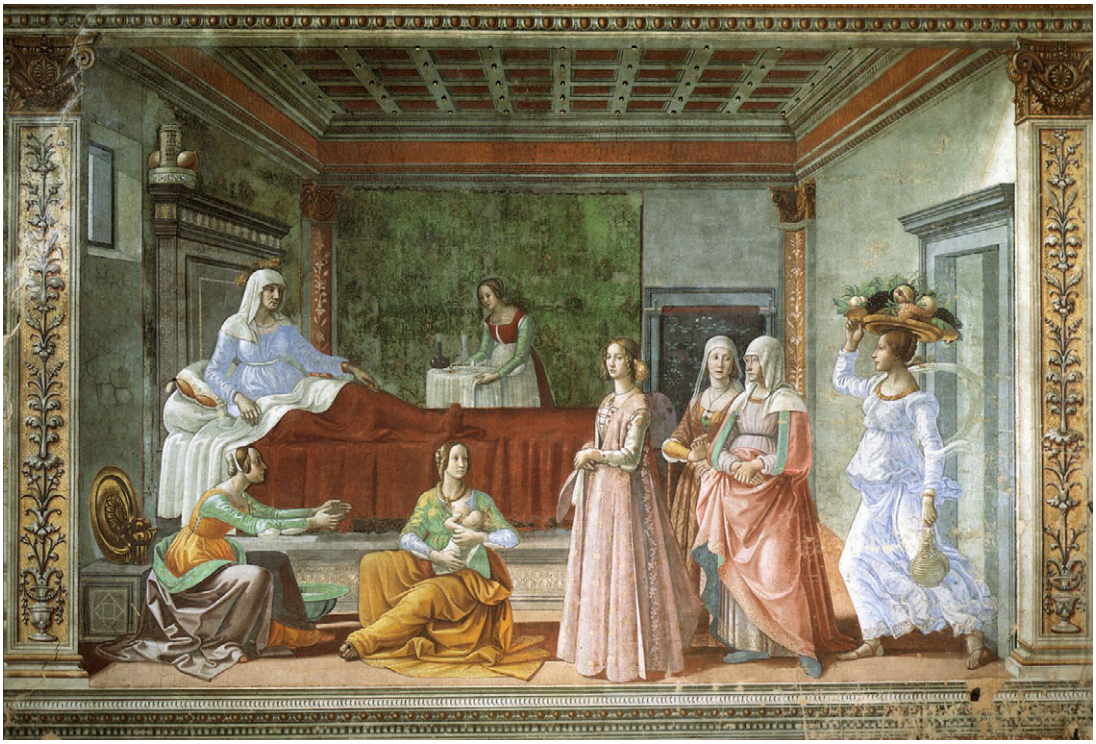


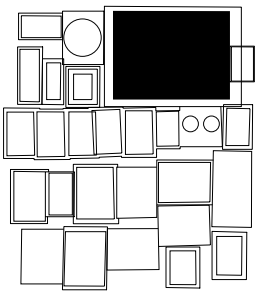
forma di allontanamento, ma la distanza è già sul punto di venire meno, la potenza imbrigliata sullo sfondo è pronta a farsi dirompente.

Nell'affresco di Botticelli della Sistina, *Le prove di Cristo* [46_18], la riemersione dal modello antico si afferma e l'autonomia della figura fa un passo in avanti nell'intensa focalizzazione visiva della fanciulla con la fascina in spalla: liberata dalla prigionia della pietra, vera (bassorilievo) o simulata (*grisaille*), la Ninfa ora irrompe e conquista colore e primo piano e attira l'attenzione con l'evidenza del suo corpo, portando una cifra pagana che fa attrito con la scena religiosa al centro dell'opera. Un segnale è anche la conquista della vividezza cromatica: dalla latenza del grigio della finta pietra dipinta, in Botticelli la figura antica rinasce anche alla vita del colore.

Questa potenza "superlativa" dell'Antico genererà la serie delle ninfe che abitano Tavola 46, dando conto della fortuna, tematica e formale, del soggetto nell'immaginario del primo Rinascimento. La storia non finisce tuttavia con la vittoriosa riemersione della Ninfa: la diffusione del soggetto si protrae fino alle rielaborazioni cinquecentesche, ma la riattivazione dell'Antico via via si depotenzia, la sua energia si scarica e diventa un motivo di maniera. Nei rilievi in pietra del portale di San Petronio [46_21-22] quattro figure femminili incluse nelle scene veterotestamentarie ricordano, nelle posture e nelle vesti, la figura della Ninfa: nei due riquadri, le figlie di Lot in fuga da Sodoma e le ancelle che assistono Rebecca alla nascita di Esaù e Giacobbe sono occupate a portare ceste e vasi ma, pur con il loro stile classicheggiante, sono rigide e impostate, la vitalità dinamica della fanciulla pare sfiorita.

Dalla pietra dello *spolium* romano [46_16a-b], passando per la scultura dipinta in *grisaille* [46_17], l'immagine della Ninfa – dopo aver conquistato libertà e protagonismo nella pittura del Rinascimento fiorentino [46_18] – declina nel rifacimento manieristico dei bassorilievi di San Petronio. Il processo di emancipazione della figura, dalla prigionia della pietra alla libertà e autonomia del movimento e del colore, è quindi potente ma non irreversibile, sempre a rischio di calo energetico.





46_3 | Domenico Ghirlandaio, *Nascita di Giovanni Battista*, affresco, 1485-90, Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni.

Ninfa. 'Eilbringitte' im Tornabuoni-Kreise. Domestizierung
Ninfa. 'Servetta-porta-in-fretta' nella cerchia Tornabuoni. Addomesticamento
Appunti di Warburg & collaboratori [WIA III.108]

Gli scarni appunti di Warburg e collaboratori danno una indicazione soltanto parziale, quasi per parole-chiave, sui contenuti di Tavola 46. Warburg fa un gioco di parole tra il nome convenzionale dell'ancella nella cultura tedesca – *Brigitte* – e il verbo *bringen*, 'portare'.

Il fuoco della composizione è l'opera del Ghirlandaio, la *Nascita di Giovanni Battista* [46_3]. Nell'affresco compare una serie di figure del femminile come personaggi legati a scene di Natività, e a contesti di cura e di protezione, nelle diverse varianti posturali, che descrivono due linee convergenti verso il centro del dipinto: da sinistra a destra, la statica solennità della puerpera, che si scioglie nella gestualità affettuosa delle balie; da destra a sinistra, il seducente e libero incedere della Ninfa canefora con il movimento delle sue vesti leggere via via si irrigidisce, passando per le dame comitanti, nel contegno austero della Signora al centro della composizione, chiusa nelle pesanti pieghe della sua veste.

Nell'opera del Ghirlandaio, la composizione è articolata su diversi livelli: il soggetto è la nascita del Battista secondo l'iconografia convenzionale che vede Elisabetta stesa a letto dopo il parto assistita amorevolmente da una serie di ancelle, due delle quali accudiscono il piccolo Giovanni. Ma, in primo piano, il gruppo di donne in visita alla puerpera interferisce pesantemente nella scena sacra: sono i ritratti delle committenti, che si prendono il ruolo di protagoniste. È Giovanna Tornabuoni accompagnata dal suo seguito, che entra (anacronisticamente) nella stanza di Elisabetta per la solenne visita di felicitazione e che, come nota Warburg, si distingue "per il riserbo austero, un po' filisteo, della moglie di un notabile che deve accentuare le buone maniere e che conosce soltanto quelli cui è stata già presentata".

La Signora con il suo abbigliamento e la postura composta denuncia tutta la convenzionalità perbenista della classe di appartenenza dei committenti; ma il gruppo delle Tornabuoni non è il solo elemento incongruo nella scena sacra.

Un ulteriore livello che sfonda la verosimiglianza formale, tematica e narrativa del soggetto è segnato dall'ingresso dell'ancella vestita con i sottili veli all'antica che svelano, anziché coprire, le forme del suo corpo.

Warburg riconosce in questa figura una epifania della Ninfa antica caratterizzata da specifici elementi, che definisce, con una locuzione divenuta celebre, *bewegtes Beiwerk*, "accessori in movimento": capelli al vento e come abiti veli e tessuti leggeri. Warburg ritrova nel *Trattato sulla pittura* di Alberti e negli scritti di Leonardo l'indicazione di questa particolare cifra dell'Antico che gli artisti rinascimentali sono chiamati a restituire: è l'inten-

sificazione cinetica, è il movimento e il dinamismo delle figure dei corpi che 'fa antico'. Così Leon Battista Alberti:

> Dilettano nei capelli, nei crini, né rami, frondi et veste vedere qualche movimento […] Ma siano […] i movimenti moderati e dolci, più tosto quali porgano grazia a chi miri che meraviglia di fatica alcuna. […] E quinci verrà a quella grazia che i corpi da questa parte percossi dal vento, sotto i panni in buona parte mostreranno il nudo, dall'altra parte i panni gittati dal vento dolce voleranno per aria. E in questo ventoleggiare guardi il pittore non ispiegare alcuno panno contro vento (Leon Battista Alberti, *Della pittura*, a cura di C. Grayson, Bari 1980, p. 45).

Warburg recupera pertanto l'indicazione che Alberti dà ai pittori per conferire un carattere antico alle loro figure; e richiama poi anche un passaggio analogo in cui Leonardo da Vinci prescrive agli artisti di vestire ninfe e angeli con tessuti sottili mossi dal soffio del vento, in modo che sotto le vesti si intraveda il corpo nudo:

> Farai scoprire la quasi vera grossezza delle membra ad una ninfa o ad un angelo, i quali si figurino vestiti di sottili vestimenti, sospinti o impressi dal soffiare de' venti (Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, § 527).

Ma non si tratta soltanto di un movimento esteriore, dell'esercizio di un virtuosismo formale applicato all'ornamento. Il moto dei capelli e delle vesti è anche la manifestazione di un pathos interiore che si esprime nelle posture dei corpi agitati dalle passioni (dolore, ebbrezza, malinconia, estasi) ma trova anche una sua forma di espressione nel movimento degli accessori: delle figure antiche l'artista è chiamato a far rinascere l'esperienza estetica dei "superlativi del pathos", l'energia della loro "vita intensificata" (così Warburg).

Nelle immagini di Tavola 46 e in particolare nella *Nascita di Giovanni Battista*, la Ninfa, con il movimento della sua veste, non è solo un elemento all'antica che l'artista include nella composizione; appare anche e soprattutto come un personaggio libero rispetto alle convenzioni sociali dell'élite fiorentina. La fanciulla che irrompe nell'interno domestico, affermando con il passo aggraziato e sicuro tutta la sua libertà, rappresenta ogni ragazza che, com'era uso nella Firenze del tempo, con i suoi costumi, i capelli sciolti, le movenze ispirate all'Antico, esce per strada, nei cortei e per le feste. È la grazia piena di gioia di vivere delle giovani fiorentine per le quali la bottega del 'Ghirlandaio' produce ghirlande di metallo da mettere fra i capelli (Warburg riprende la notizia dal Vasari). Proprio le "ninfe" saranno oggetto di attacchi violenti nei sermoni di Savonarola per le loro vesti e per i loro modi: i capelli sciolti al vento, i vestiti leggeri e svolazzanti, le forme del corpo delle ragazze fiorentine, esibite con grazia e libertà, fanno scandalo e rivoluzione.

La Ninfa che irrompe nella scena della *Nascita del Battista* sembra quindi arrivare da una dimensione estranea sia alla scena della storia sacra sia allo stile delle signore in visita a Elisabetta. Si chiede Massimo Cacciari:

> Da quale origine proviene quella figura? […] Quale vento la muove, che le altre figure neppure sfiora? Perché il *presto* di quel passo così 'dissonante' con il tempo delle altre figure? (*Dell'inizio*, Milano 1990, p. 347).

La Ninfa certo proviene da un altrove, da un altro cielo culturale, prima che cronologico: è un fantasma dell'Antico che irrompe nel Rinascimento, la disinibita seduzione del femminile contrapposta all'algido contegno delle signore.

A cavallo tra il XIX e il XX secolo Warburg frequenta Firenze per i suoi studi e le sue ricerche; lì incontrerà una giovane pittrice intenta a disegnare i capolavori del Rinascimento, che diventerà sua moglie – Mary Hertz. In quegli stessi anni, con l'amico André Jolles, Warburg compone un romanzo epistolare – rimasto inedito – che ha per protagonista la giovane donna che irrompe nell'affresco del Ghirlandaio in modo così disarmante: la Ninfa, di cui i due amici si invaghiscono, come di un "affascinante incubo". Questo un brano dal carteggio:

> Jolles | *Cherchez la femme*, mio caro. Si tratta di una signora che fa con me un gioco crudele. Ho iniziato un flirt intellettuale e ne sono diventato vittima. La rincorro, o piuttosto è lei a rincorrermi? Non lo so più. Ma fammi raccontare con ordine questo calvario. Ho conosciuto la donna durante una visita domenicale in una chiesa […] e probabilmente ti sarà già chiaro di chi sto parlando. Abita nel coro di Santa Maria Novella, parete orientale, seconda fila dal basso nell'affresco a destra dello spettatore […]. Vicino alla porta aperta correva, anzi volava o meglio si librava, l'oggetto dei miei sogni che cominciava ad assumere pian piano però le dimensioni di un affascinante incubo. Si trattava di una figura fantastica o meglio: di un'ancella, anzi di una ninfa classica con un piatto di meravigliosi frutti esotici sulla testa che entrava nella stanza con il suo velo che ampiamente si dipanava. Ma santo Dio! Non era certo questo il modo per entrare nella camera di una puerpera! Neppure se si intende porgere le felicitazioni. Ma che cosa significava l'incedere leggero e vivace e al contempo energicamente inarrestabile, questo camminare a lunghi passi? […] Chi è? Donde viene? L'ho forse già incontrata prima, millecinquecento anni fa?

> Warburg | Tu ti senti pronto a seguirla come una idea alata attraverso tutte le sfere in una amorosa ebrezza platonica; mentre io mi accontento di volgere il mio sguardo filologico sul terreno dal quale è emersa, e a chiedermi con stupore: questa strana e delicata pianta ha davvero le sue radici nell'austera terra fiorentina? (*Ninfa fiorentina*, in AWM II, pp. 405-406; l'intero scambio in Appendice →T1).









Filippo Napoletano (attr.), *Piazza del Mercato Vecchio a Firenze*, olio su tela, 1600-30 ca., Firenze, Collezione della Cassa di Risparmio; a destra: dettaglio della statua di Dovizia sulla colonna.

Anonimo [Fra' Carnevale?], *Città ideale*, olio e tempera su tavola, 1480-1484 ca., Baltimora, Walter Arts Museum; a destra, dettaglio della colonna posteriore di destra con *Dovizia*.

Nello scambio Jolles-Warburg, così come nella domanda filosofica di Cacciari, la Ninfa, dunque, pare emergere da un altrove, portando nel mondo delle immagini la freschezza e l'energia della vita in movimento. Warburg si era interrogato con "sguardo filologico" su dove questo altrove fosse, quale il modello archeologico da cui gli artisti fiorentini avevano attinto la loro ispirazione; in altre parole, sulla genealogia dell'immagine, che dalle ninfe o dalle menadi dei rilievi antichi, o dalle Vittorie alate sugli archi di trionfo, scende fino alla dimensione domestica, epifania di una "vittoria fiorentina casalinga". La sua ipotesi era che il Ghirlandaio avesse elaborato questa immagine a partire dalla visione, in Piazza San Pietro, di un sarcofago romano con una scena bacchica in cui è ritratta una ninfa *gradiva* con un mazzo di fiori in mano: la prova sarebbe in un disegno presente in un taccuino della sua bottega (*L'ingresso dello stile ideale anticheggiante nella pittura del primo Rinascimento* in Appendice →T3).

Ninfa figlia di Dovizia

Ma Warburg non conosceva – non poteva conoscere – un modello ben più importante della "Ninfa fiorentina", un modello del quale al suo tempo si era di fatto persa quasi totalmente la memoria: la statua di *Dovizia* che Donatello aveva realizzato negli anni '30 del Quattrocento su committenza dei mercanti e mecenati fiorentini. L'opera, allegoria della ricchezza e dell'abbondanza, era posta su un'alta colonna al centro della piazza del Mercato Vecchio, all'incrocio delle principali arterie del tracciato romano della città, ed era figura di protezione e insieme di buon augurio per la prosperità economica di Firenze.

Della statua, caduta e andata in frantumi nel 1721, si era persa memoria sia dal punto di vista documentario che iconografico; studi recenti ne hanno rintracciato l'immagine all'interno di alcuni dipinti antecedenti la sua distruzione. Dunque, con tutta probabilità, il modello per la Ninfa del Ghirlandaio, e per le altre Ninfe della produzione artistica del tempo, non veniva direttamente dal repertorio antico ma dall'immagine a tutti nota nella Firenze del tempo, della *Dovizia* di Donatello.

La notorietà e l'importanza dell'opera è confermata da un testo parodico quattrocentesco, la *Rappresentazione di Nabucodonosor Re di Babilonia*, in cui Donatello, condotto al cospetto del Re che gli vuole affidare la realizzazione di una sua immagine colossale in oro, rifiuta la titanica commissione, dicendosi già sovraccarico di impegni: "Io ho fornire el pergamo di Prato / […] / e ho a fare la Dovitia di Mercato / la qual in sulla colonna s'ha a porre / E hor più lavorio non posso torre".

La scelta dell'iconografia per la statua al centro del Mercato rispondeva perfettamente all'ideologia e agli interessi della classe dirigente fiorentina. L'allegoria di Dovizia ribaltava la dottrina e l'etica della *paupertas*: la classe dei ricchi mercanti fiorentini arruola quindi dal repertorio antico l'immagine della Ricchezza personificata. Nel Mercato, sede della maggior parte







Giovanni della Robbia, *Dovizia*, terracotta invetriata policroma, 1520 ca., Minneapolis Institute of Art.

Fra Mattia della Robbia, *Dovizia*, terracotta invetriata policroma, 1520 ca., Firenze, Casa museo Buonarroti.

Bottega di Fra Mattia della Robbia, *Dovizia*, terracotta invetriata policroma, 1520 ca., The Cleveland Museum of Art.

Bottega di Giovanni della Robbia, *Dovizia*, terracotta invetriata policroma, 1520 ca., New York, Metropolitan Museum of Art.

delle attività commerciali di Firenze (così come Piazza Duomo era il centro delle attività religiose e Piazza della Signoria di quelle civili), svetta la *Dovizia* di Donatello, a suggellare il fatto che *Florentia* deve essere 'fiorente' di nome e di fatto. È dunque grazie alla ricchezza dei mercanti fiorentini che sono possibili insieme la floridezza economica, il buon governo e, grazie al mecenatismo, la fioritura delle arti.

Donatello, per la sua *Dovizia,* fa ricorso al repertorio classico, combinando diversi modelli: l'immagine di una giovane che avanza con passo rapido e un cesto di frutta sulla testa e l'iconografia di *Abundantia* con cornucopia, che compariva già nella decorazione della porta della Mandorla nel Duomo di Firenze. Ma, con tutta probabilità, l'immagine della figura allegorica trae ispirazione anche dalla vita reale, dalle donne che popolavano il mercato cittadino, portando nei cesti le merci da vendere.

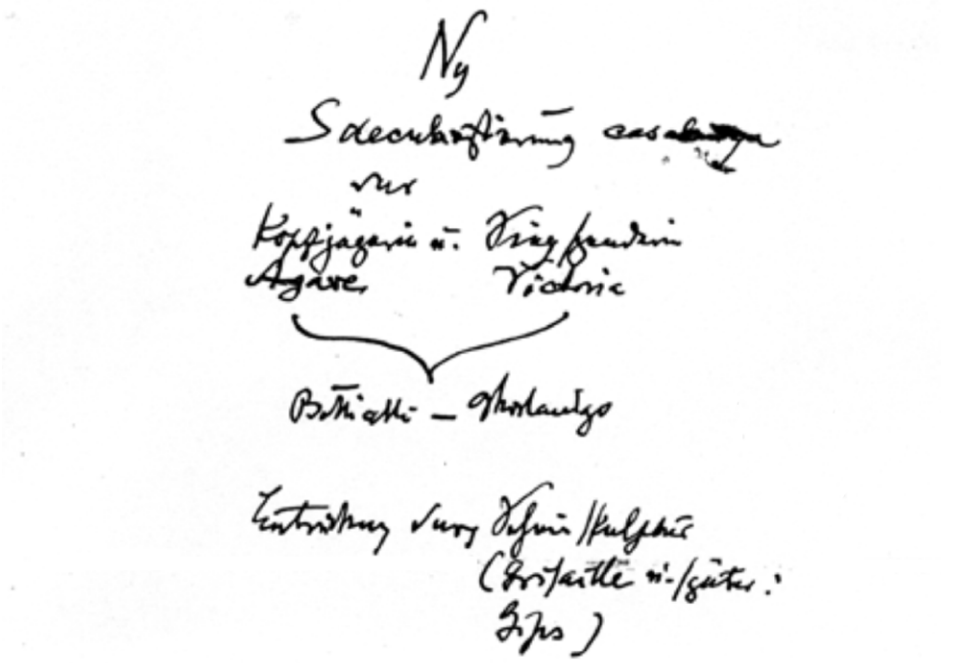
La *Dovizia* non tardò a diventare uno dei simboli cittadini. Ma la figura ha anche un notevole successo popolare, in repliche in scala di varia qualità che moltiplicano la sua presenza nei contesti privati come immagine beneaugurante, portatrice di vita e di doni. La miniaturizzazione e la traduzione dall'ambito pubblico al contesto domestico è testimoniata anche da una serie di statuine ispirate alla *Dovizia*, realizzate nella bottega di Giovanni della Robbia tra il 1494 e il 1513, delle quali alcune recano l'eloquente iscrizione GLORIA • ET DIVITIE/IN • DOMO TVA.

L'immagine della prosperità pubblica entra in ogni casa, come accade all'ancella canefora che fa irruzione nell'affresco del Ghirlandaio: il cesto di frutta che la giovane, al seguito delle signore in visita, porta in dono a Elisabetta, non è solo un segno di deferente omaggio e cortesia, ma è simbolo benaugurale di salute, benessere e prosperità, che ben si accorda con il motivo della nascita. Un buon auspicio rivolto certo alla famiglia Tornabuoni, ma che si estende anche alla florida *Florentia*, di cui Giovanni Battista è il santo patrono, e di cui la 'doviziosa' ancella è la personificazione allegorica.

Nel dialogo del romanzo epistolare, Jolles a proposito del passo della Ninfa del Ghirlandaio affermava provocatoriamente che non era quello il modo di entrare nella stanza di una puerpera, "neppure se si intende porgere le felicitazioni". Dopo la recente riscoperta che quell'ancella è figlia della *Dovizia* di Donatello, Warburg con il suo "sguardo filologico" potrebbe controbattere ora che sì, quello è il modo con cui la figura della Ninfa, modellata sull'Antico, scende dalla colonna posta al centro del Mercato di Firenze ed entra, a passo svelto, a portare il buon augurio di prosperità e abbondanza alla vita che nasce.

Domesticazione e secolarizzazione della Ninfa

La figura della Ninfa, carica ancora dell'energia del suo demone antico, rinasce nella cultura del Quattrocento in diverse declinazioni che rivitalizzano e insieme cercano di esorcizzare la sua potenza. Scrive Warburg:



Ninfa.
Secolarizzazione casalinga
della

cacciatrice di teste e portatrice di vittoria
Agave Victoria

Botticelli – Ghirlandaio
Allontanamento grazie alla scultura *trompe-l'œil*
(*grisaille* e più tardi gesso)

> Nella cappella Tornabuoni si può osservare il tentativo, svolto in due diversi modi, di esorcizzare il demoniaco della vita in movimento. Da una parte ci sono le favole di Lucrezia Tornabuoni, che sanno cancellare il lato oscuro delle figure umane che corrono, incedono, portano cose, nonostante sia tragica la loro provenienza. D'altro canto, dal punto di vista dell'artista, è necessario che la figura della Vittoria dell'arco trionfale romano sia reintrodotta come addetta alla dispensa 'alla casalinga', figura utile nella vita quotidiana di Firenze (*L'antichità romana nella bottega del Ghirlandaio,* Traccia per la conferenza alla Biblioteca Hertziana di Roma, del 19 gennaio 1929, "La Rivista di Engramma" 119 (settembre 2014), p. 25).

La riemersione della Ninfa nel corso del Quattrocento passa per la sua *Domestizierung* (come annotato nello scarno appunto sui temi di Tavola 46). L'"addomesticamento" può essere un assoggettamento servile, come ancella canefora [46_2, 19, 26], o portatrice d'acqua per l'incendio di Borgo [46_20], o portatrice di legna per un sacrificio [46_18], o di masserizie nel trasloco da Sodoma [46_21]. Oppure ancora può 'servire', ma nel senso tutto materiale come pietra di reimpiego, a reggere un pilastro nella chiesa di San Zeno [46_16b], messa in orizzontale (così scherza, con una battuta greve, Warburg in un appunto su una cartolina [46_16a]): ridotta a oggetto nella struttura architettonica, non più oggetto del desiderio, è ricondotta alla pura consistenza della pietra. Sempre nel segno dell'"addomesticamento" è il suo ingresso nell'ambito domestico fiorentino, come decorazione per oggetti di arredo, rappresentata sui deschi da parto o cassoni nuziali, o come si è visto, in forma di oggetto essa stessa, come statuetta portafortuna.

Nel suo diario, Warburg traccia uno schema che sintetizza le forme di "addomesticamento" della Ninfa come sua secolarizzazione in chiave "casalinga" (in italiano nell'appunto) che è uno dei modi della sopravvivenza dell'Antico. Ma, nello stesso appunto, è in evidenza anche il processo alterno di depotenziamento e resistenza della carica demonica delle forme antiche[1]. Si tratta anche della materialità delle opere d'arte (pietra versus carta, monocromo versus colore, rilievo versus dipinto): è un gioco di "allontanamento" (così Warburg nell'appunto) e avvicinamento in cui le immagini e le loro forme solo progressivamente guadagnano il primo piano, resistendo ai salti di tensione energetica tra le epoche, i contesti storici e culturali e, ancora, al cambio di repertorio dai soggetti mitologici antichi a quelli biblici e cristiani. Come scrive Warburg a proposito dell'immagine della Vittoria alata nell'arte romana ufficiale:

> Dal rilievo all'interno dell'arco di trionfo lo zelo paterno delle pie chiese non è stato in grado di scacciarla fino ad oggi […]. Naturalmente si è dovuta liberare dell'abitudine di sbattere orgogliosamente le ali, ma nell'altresì immotivata mobi-

1. Per la Ninfa come "cacciatrice di teste" e la relazione tra Tavola 46 e la successiva Tavola 47, vedi *infra*, pp. 66-73.



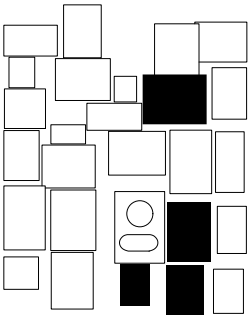




47_18 | Filippo Lippi, *Salomè danza per Erode* (dettaglio), affresco, 1464 ca., Prato, Duomo, parete sud del coro.

47_23 | Sandro Botticelli, *Giuditta torna dall'accampamento con il capo di Oloferne*, tempera su tavola, parte di un dittico, dipinto, 1470 ca., Firenze, Galleria degli Uffizi.

47_25a, 25b | Scuola del Ghirlandaio, *Giuditta con la testa di Oloferne*, olio su tavola, 1489, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie [ripetuto due volte in Tavola].



> lità svolazzante delle sue vesti c'è ancora un accenno di quelle regioni superiori in cui si librava come dea pagana della Vittoria (in Appendice →T2).

La nuova epifania della Ninfa come leggiadra fanciulla in fiore, anche in ruolo secondario e ancillare, porta in sé la potenza trionfale e salvifica (Vittoria) come anche la furia feroce della Menade assassina (Agave).

La neutralizzazione della *facies* crudele del demone antico non è però un processo univoco e irreversibile. Come si è visto, nella Firenze del tempo la figura della Ninfa presta la sua immagine alla graziosa fanciulla e, prima, alla florida Dovizia che dispensa frutti e abbondanza sui cittadini di Firenze; ma è anche, contemporaneamente, figura della "cacciatrice di teste": la gloriosa e giusta Giuditta che esibisce come trofeo la testa del tiranno, e la sua controfigura negativa, la seducente Salomè che per un lussurioso capriccio (suo o della madre Erodiade) fa decapitare il Battista.

Nel progetto di romanzo epistolare *Ninfa fiorentina*, Jolles sottolinea la continuità tra la figura leggiadra con il cesto di frutta e le immagini feroci di Giuditta e Salomè che esibiscono la testa-trofeo. Così si rivolge alla Ninfa:

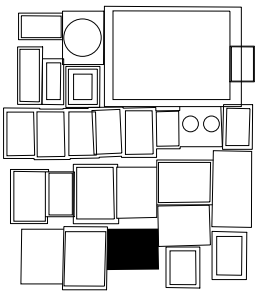
> Dove mai ti ho già visto? Ho avuto la sensazione che fin dall'inizio ci legasse una conoscenza precedente […]. Ora è Salomè, che giunge danzando con fascino letale davanti al licenzioso tetrarca; ora è Giuditta che, fiera e trionfante, porta con passo allegro il capo del condottiero assassinato (*Ninfa fiorentina*, l'intero scambio in Appendice →T1).

E anche lo stesso Warburg sottolinea queste diverse epifanie della giovane figura femminile, che coprono per intero la possibilità delle movenze e delle passioni – dalla grazia leggiadra alla furia omicida. In sintesi, è quanto si legge nell'appunto alla successiva Tavola 47:

> Ninfa [in italiano] […] come cacciatrice di teste. Trasporto della testa.

Lo schema iconografico della fanciulla che trasporta un cesto – con testa o con frutta – assume una propria autonomia rispetto all'azione e ai suoi motivi. E non è sempre Giuditta, eroina positiva, o Salomè, mortifera seduttrice, a esibire la testa di Oloferne/Giovanni: in alcune delle opere del tempo è l'ancella-Ninfa che trasporta il trofeo. L'innocente servetta del Ghirlandaio, la "Brigitta-porta-in-fretta", che porta sulla testa un cesto colmo di frutti come dono di fecondità e abbondanza, è sorella delle crudeli Giuditta e Salomè e delle loro fide ancelle che, per il bene o per il male, esibiscono il capo mozzato della vittima.





46_23 | Sandro Botticelli, *Giovane presentato al consesso delle sette Arti liberali e Venere*, affresco staccato da Villa Lemmi a Firenze, 1486 ca., Paris, Musée du Louvre.

Ninfa Magistra

Contrapposta e compresente alla figura della Ninfa "addomesticata", è la figura della Ninfa come addomesticatrice, in funzione di guida e nel ruolo di maestra. Nella Tavola si trovano diversi esempi di donna autorevole, impegnata nella *vita activa*, capace di addomesticare la figura maschile, istruirla e iniziarla alla vita civile. Abbiamo le *Istorie in rima* composte da Lucrezia Tornabuoni [46_8-12], scritte per istruire ed educare con buone storie antiche i suoi bambini, Lorenzo e Giuliano de' Medici. Così Warburg:

> Lei stessa era una poetessa casalinga che per i suoi figli componeva poetici piatti domestici rifacendo in rime, in modo un po' rozzo, ma straordinariamente vivo, 'la vita di San Giovanni', la storia di 'Tobia e l'Angelo', di 'Ester', della 'casta Susanna', come se quegli esseri biblici fossero battezzati nel battistero di San Giovanni (*Arte del ritratto e borghesia fiorentina*, in AWM II, p. 303).

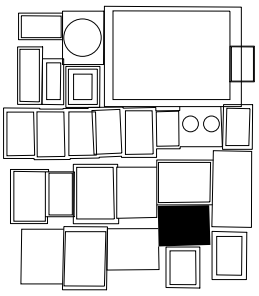
Ma c'è anche la Venere dell'affresco di Villa Lemmi a Firenze che presiede le Arti Liberali ed è con la mano in posizione di ammaestramento, rivolta al giovane portatole innanzi da una ninfa, anch'essa figura femminile che conduce per mano l'uomo verso *Humanitas* [46_23]. Gli affreschi di Villa Lemmi, che si trova a Careggi (ove era anche la villa donata da Cosimo il Vecchio a Marsilio Ficino nel 1462 sede della Academia Platonica) furono commissionati a Botticelli per le nozze di Lorenzo Tornabuoni (cugino per via materna di Lorenzo il Magnifico) e Giovanna degli Albizzi, celebrate il 16 giugno 1486.

Una figura maschile incedente viene accompagnata per mano da una figura femminile, davanti a una assise di sette figure sedute a semicerchio in una radura. Si tratta delle Arti Liberali, come si evince dagli attributi: il Trivio, formato da Grammatica (rotolo), Retorica (foglio con schemi) e Dialettica (scorpione); il Quadrivio, composto da Geometria (compasso), Musica (strumenti musicali) e Astronomia (sfera armillare) e, senza attributi, Aritmetica come figura-guida per il rampollo della famiglia di ricchi mercanti fiorentini.

La figura centrale, per il gesto eloquente in cui è atteggiata la mano destra, è identificabile come *Magistra Artium*; con la mano sinistra tiene un arco di rozza fattura e l'attributo fa pensare a una sovrapposizione, in nuova (ma non inedita nel contesto culturale del tempo) combinazione allegorica, tra la figura di Venere e quella di Mnemosyne, madre delle Muse e delle Arti.

Il Signore viene portato per mano dalla Ninfa-Arte, accompagnato e presentato al consesso delle sorelle, presieduto da Venere maestra. Secondo la lezione già stilnovistica e segnatamente cavalcantiana recuperata da Marsilio Ficino, Venere è *medium* di accesso al divino che nel neoplatonismo, già plotiniano, ora rivisitato in chiave rinascimentale, coincide con Amore. L'iniziazione maschile alle Arti e all'Amore non è immediata: prevede un percorso di ammaestramento. Le sette Arti Liberali sono presentate





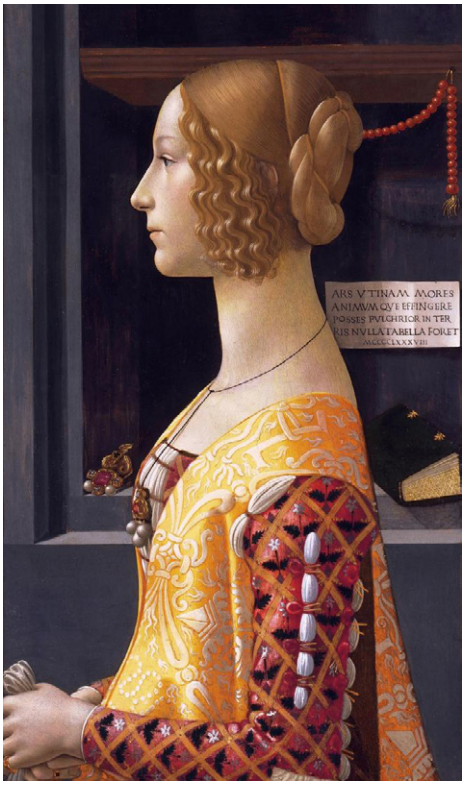
46_24 | Sandro Botticelli, *Venere e le tre Grazie portano un omaggio a una giovane*, affresco staccato, 1486 ca., Paris, Musée du Louvre.

come plurificazione delle virtù di Venere: la virtù d'amore che educa, insegna, emancipa e conduce il giovane uomo a *Humanitas.* Anche il gruppo al femminile dell'affresco *en pendant* di Villa Lemmi [46_24] rappresenta Venere e la sua emanazione nella triplice figura delle Grazie.

Ma la stessa Signora è una Grazia-Venere vestita in abiti contemporanei, secondo la moda fiorentina del tempo, che accoglie cortesemente l'omaggio dalle Grazie che si presentano con vesti leggere e mosse dal vento, segno che arrivano dalla dimensione dell'Antico. Il volto, la veste e i gioielli consentono di riconoscere in lei un personaggio reale: Giovanna degli Albizzi, la giovane sposa, nuova signora della casa.

In Tavola 46 Giovanna Tornabuoni compare in diverse immagini [46_3, 13, 14, 19, 25]. Tra queste di particolare importanza è la medaglia a lei dedicata, eseguita da Niccolò Fiorentino sempre in occasione delle nozze.

Tre delle quattro figure femminili che omaggiano la Signora rappresentano dunque una moltiplicazione, per minime variazioni cromatiche e posturali, delle virtù venusiane – Castità, Bellezza e Amore: i termini *castitas*, *pulchritudo*, *amor* – compaiono, come nomi delle tre Grazie, in una seconda medaglia realizzata dallo stesso Niccolò Fiorentino per Giovanna degli Albizzi Tornabuoni.



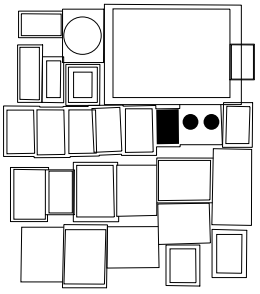




46_13 | Domenico Ghirlandaio, *Ritratto di Giovanna degli Albizzi Tornabuoni*, tempera su tavola, 1488, Madrid, Collezione Thyssen-Bornemisza.

46_14 | Niccolò Fiorentino, medaglia di Giovanna Tornabuoni, bronzo fuso e argentato, 1486.

sotto: Niccolò Fiorentino, medaglia gemella di Giovanna Tornabuoni, bronzo fuso e argentato, 1486 [non in Tavola].



Giovanna, la Signora e la Ninfa

In Tavola 46 compare una delle medaglie realizzate da Niccolò Fiorentino per Giovanna degli Albizzi Tornabuoni.

Sul diritto, il ritratto di profilo del busto di Giovanna, raffigurata come una elegante signora fiorentina: il filo di perle al collo, che sottolinea il suo status di sposa; la veste, i gioielli, l'acconciatura composta ed elaborata, sono sovrapponibili al ritratto funebre eseguito soltanto due anni dopo da Domenico Ghirlandaio [46_13]. A fare da nimbo al profilo, il *titulus* UXOR • LAURENTII • DETORNABONIS • IOANNA • ALBIZA, che conferma la circostanza nuziale per cui viene commissionata la medaglia.

Ma sul rovescio dell'esemplare in Tavola [46_14], secondo lo schema delle medaglie del tempo, Giovanna è rappresentata a figura intera in vesti mitologiche. Intorno corre la scritta: VIRGINIS • OS • HABITUM • QUE • GERENS • VIRGINIS • ARMA, un verso tratto dal primo libro dell'*Eneide* in cui la madre divina compare in un bosco al figlio Enea con l'aspetto di una "virgo" armata (*Eneide*, I, v. 315). Nel passo dell'*Eneide* Venere è assimilata a Diana cacciatrice e così assorbe anche la castità propria della dea delle selve, in polare antinomia rispetto alla sua natura di dea dell'amore. Venere-Vergine, nella postura fiera con cui impugna l'arco (che è quello di Cupido ma anche l'arma della cacciatrice), nel passo atletico da "fanciulla spartana" (così in *Eneide*, I, v. 316), libera nei capelli sciolti e nelle vesti all'antica, presta il suo profilo a Giovanna. La Signora gioca la sua bellezza tra i poli di amore e di castità: la terna Castitas, Pulchritudo, Amor compare sul rovescio della medaglia gemella. Il diritto delle due medaglie con il ritratto di profilo è identico, mentre sul rovescio compaiono due diverse allegorie: in una, quella scelta per la Tavola, una figura mitologica; nell'altra il trittico delle Grazie allacciate con la scritta CASTITAS • PULCHRITUDO • AMOR.

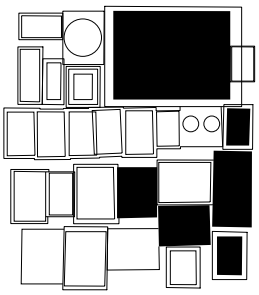
Giovanna è dunque contemporaneamente Venere e Diana, due nomi divini del femminile tra loro incompatibili nella mitologia antica – l'ardente amante contro l'algida cacciatrice, eros *versus* castità – ricomposti in uno nella concezione rinascimentale della *coincidentia oppositorum*. Qui, nota Edgar Wind, si tratta di una "figura ibrida, in cui le due dee opposte, Diana e Venere, si fondono in una sola […]: i platonici rinascimentali pensarono di avere trovato una bella conferma poetica alla loro dottrina dell'unione della Castità e dell'Amore" (Wind [1958] 1971, pp. 94-95).








il passo della Ninfa fiorentina
dettagli da Ghirlandaio [46_3], Giuliano da Sangallo [46_15], Botticelli [46_18, 24], disegno da Raffaello [46_20], Agostino Veneziano [46_25].



Ninfa gradiva

> Un piede di Botticelli non è il profilo di un piede come lo possiamo vedere nella natura: è lo spettro di un piede, la parte demoniaca di quell'arto che l'artista classico ci rivela […]. Diremmo quasi che ogni aspetto della natura ingannevolmente cangiante o passeggero, possiede riguardo al mondo delle cose eterne il suo particolare segno o simbolo; ed è appunto tale segno o simbolo, o perlomeno parte di esso, che l'artista classico scopre (Giorgio De Chirico, *Sull'arte metafisica*, 1919).

La nuova epifania della Ninfa che arriva a passo spedito dall'Antico nella Firenze del Rinascimento è sempre una figura in movimento. Come accade per la figura del bassorilievo pompeiano che attiva la fantasia letteraria nella novella *Gradiva* di Wilhelm Jensen, che Sigmund Freud riprenderà come fantasma erotico dell'inconscio, quello che seduce e incanta è il passo (*gradus*) della Ninfa.

Per De Chirico nel piede, *pars pro toto*, si concentra il genio demoniaco che "l'artista classico" è chiamato a rivelare. E se il piede può essere anche soltanto un erotico e seduttivo dettaglio, il passo della Ninfa è un "engramma", il segno impresso nella memoria culturale (così Warburg) che riaffiora fin nel cuore della contemporaneità nelle forme più inattese e che viene fissato nell'opera d'arte.

La Ninfa in movimento, la Ninfa *gradiva* è figura di una formula di pathos. La *Pathosformel*, secondo la lezione di Warburg, è una postura che coinvolge tutto il corpo e che è espressione di una vitalità fisica e psichica che trova proprio in quella forma – non in altre – la sua rappresentazione esemplare. *Pathosformel*, dunque – condensazione in immagine di forma e contenuto – è una marca impressa e riemergente nella tradizione culturale occidentale e, in quanto tale, sempre potenzialmente leggibile. E gli artisti, che certo imparano dai modelli antichi le formule di pathos più efficaci, imparano anche dalle movenze dei corpi, dalle vesti, dalle acconciature dei contemporanei, dando forme a passioni e a gesti "al grado superlativo". L'artista rinascimentale deduce dunque i suoi modelli dalle forme imprigionate negli *spolia* archeologici, ma riesce a colorarle di vita perché le anima con quel che impara dalla lezione delle forme vive, dall'estetica del suo tempo, con quel che vede per le strade di Firenze.

In questo senso, nella vita – culturale prima che biologica – dei corpi, le *Pathosformeln* non si imparano dai modelli, si re-innescano, accadono. Per dirla con Warburg, la formula del pathos ha la funzione di "de-demonizzare" le impressioni fobiche originarie che non coincidono, soltanto, con il picco, con il "grado superlativo" della passione. Tutti i gesti e i movimenti, le azioni dell'essere umano, si lasciano descrivere come una gamma in progressione dinamica, che scorre tra un grado minimo e un grado massimo di intensità: dall'azione più normale come il camminare, al grado più intenso, quantitativamente o qualititativamente, il mettere in modo più o meno aggraziato un passo davanti all'altro, il correre, il danzare. In questo senso, le



Mai 1968. La Beauté est dans la rue, manifesto, Francia 1968
(Seminario Mnemosyne 2008, p. 35).

formule di pathos riemergono di epoca in epoca, in quanto espressione di una qualità psico-fisica di base dell'energia vitale.

A seconda della loro carica patetica ed espressiva le formule, spesso resilienti, possono variare e cambiare di segno e di intensità, a seconda del campo energetico in cui tornano a riattivarsi. La Menade antica, la Vittoria, la Ninfa fa così la sua epifania nella vita e nell'arte del Quattrocento, in attesa di rinascere come "fanciulla in fiore": non solo nell'immaginario letterario di Marcel Proust, ma poi anche nei capelli, nei vestiti e nel passo delle ragazze ribelli che marciano nei cortei del '68.









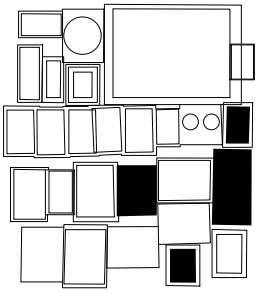


figure di Ninfa rinascimentale e Ninfa moderna
da Botticelli [46_18], Giuliano da Sangallo [46_15], Raffaello [46_20], Aby Warburg [46_26].

Ninfa moderna

L'unico elemento contemporaneo presente in Tavola 46 è lo scatto fotografico di una paesana di Settignano (*Bäuerin*, come appuntato sulla foto), eseguito dallo stesso Warburg intorno al 1900, nella frazione di campagna nei pressi di Firenze [46_26]. La fotografia spicca tra le immagini del pannello per una sua apparente estraneità, misurabile nella qualità dell'istantanea e nello scarto cronologico. Questo scarto, sensibile rispetto agli altri elementi, e la collocazione in chiusura del montaggio conferiscono alla fotografia una posizione forte che parrebbe contrastare con la debolezza semantica dell'immagine la quale, in sé, rappresenta semplicemente una figura femminile in movimento. Inoltre, la donna di Settignano non porta le ariose e leggiadre vesti anticheggianti delle ninfe fiorentine del Quattrocento: è vestita con i pesanti e anonimi abiti del tempo e anche i suoi capelli sono raccolti, non sciolti né mossi dal vento. Un apparentamento con le altre figure femminili di Tavola 46 è rintracciabile soltanto nella postura: la donna cammina, il piede sinistro avanzato, e purtuttavia il suo incedere non è certo il passo libero e leggero della Ninfa *gradiva*. Il legame con il resto dei materiali in Tavola potrebbe ridursi al mero dato della contiguità geografica, dato che anche la Ninfa moderna di Settignano è ascrivibile al *corpus* prevalentemente fiorentino delle figure in Tavola.

La popolana di Settignano appare a Warburg come un fantasma: forse la sua postura all'occhio attento dello studioso attiva l'immagine della Ninfa *gradiva*. O forse quel che Warburg cattura con il suo scatto non è tanto l'energia della postura – la vera e propria *Pathosformel* – quanto il retaggio dell'engramma: il passo della figura femminile a Settignano fa ponte tra presente e Antico. L'intenzione è segnalare, proprio in forza dell'istantanea, l'impronta che resiste a dispetto del trascorrere del tempo e della progressiva neutralizzazione della sua potenza: l'istantanea sigla una concatenazione di immagini, conferendo anche agli altri elementi una dote aumentata di significato.

Inserita nel consesso delle ninfe presenti nel montaggio, in nome di una latente e lontana parentela con loro, la donna di Settignano nella sua semplicità è portatrice inconsapevole di un segno della sopravvivenza della Ninfa e, in questo senso, marca un'apertura ulteriore nel discorso di Tavola 46: serve a dire l'eccezionalità della riemersione dell'Antico, possibile in qualsiasi tempo, ma è anche una traccia del tutto estemporanea di quella che Warburg definisce la "secolarizzazione della Ninfa" o, detto altrimenti, la progressiva "umanizzazione degli dei pagani" (*Diario romano*, p. 99). Dalle rappresentazioni del primo Rinascimento in cui gli dei fanno epifania in feste mondane tra boschi e radure, via via le divinità si 'imborghesiscono' e le vediamo *en promenade* nella pittura moderna di paesaggio fino al recupero alto di Manet che nel suo *Déjeuner sur l'herbe*, prendendo spunto dal modello antico, rappresenta i giovani intellettuali parigini come divinità minori in gita domenicale.

Il passo della popolana di Settignano è in chiusura di Tavola 46 per raccontare l'occasione di un ritorno della Ninfa e la sua possibilità, mai esaurita, di riapparire ovunque, anche nel contemporaneo, del tutto umanizzata.

Anche oggi – non solo al mercato o nelle feste della Firenze del Quattrocento – il passo della Ninfa va cercato nella vita reale, anche nella quotidianità della figura di una donna che passa per caso davanti alla macchina fotografica di uno studioso in un paese della campagna fiorentina.

In questo senso la foto, che Warburg con una mossa inattesa pone strategicamente come immagine finale del montaggio, acquista il valore di una chiave ermeneutica non solo per la composizione di Tavola 46, ma per il meccanismo di funzionamento generale del dispositivo-Atlante. Nello scatto fotografico appare in controluce il fantasma della Ninfa come una sbiadita, scarica e depotenziata, apparizione, che però, nell'accostamento con le altre, più eloquenti, immagini del montaggio, scatena il demone dell'immaginario. La foto che sigla la chiusura di Tavola 46 è la promessa di un nuovo inizio.

Explicit

"[La Ninfa], questa strana e delicata pianta, ha davvero le sue radici nell'austera terra fiorentina?" – così si chiedeva Warburg nel dialogo 'platonico' con l'amico Jolles. Ma in realtà Warburg insegna che la Ninfa non ha radici e, se ne ha, sono rizomi che rifioriscono dal sottosuolo dell'Antico, di cui lo studioso mira a ricostruire l'eredità e la genealogia. La Ninfa non è un archetipo, non è tanto l'oggetto ultimo dell'indagine: è figura di Filologia, maestra e guida della ricerca.

"Io mi accontento di volgere il mio sguardo filologico sul terreno dal quale è emersa" – così si risponde lo stesso Warburg, e questa sua risposta trova un riscontro puntuale e prezioso nel lavoro di Tavola 46.

Perché filologia non è solo "amor di conoscenza", è anche desiderio, è anche *voluptas*. Ha ragione Warburg, ma ha ragione anche, forse di più, l'amico Jolles che vede nel gioco della Ninfa, un "flirt intellettuale", un "gioco crudele": una magnifica ossessione che annulla la distanza tra il ricercatore e l'oggetto della sua ricerca.

"La rincorro, o piuttosto è lei a rincorrermi? Non lo so più" – così il 23 dicembre 1900 Andrè Jolles scrive ad Aby Warburg. E la domanda è rivolta a tutti noi.

Strategie del montaggio

Il progetto Mnemosyne si ferma nel 1929 alla morte di Warburg, suo regista e ideatore; l'Atlante in nostro possesso è un menabò provvisorio che avrebbe richiesto fasi ulteriori di revisione e il corredo dei testi di commento. Ma il campo di ogni tavola è un luogo "elettricamente carico", una "batteria della memoria" (così Kurt Forster), che produce di per sè scintille di senso. Warburg stesso vedeva nei grandi pannelli neri in cui appuntava le immagini, in una sintassi effimera e sempre precaria, la figura dell'arena: la tavola dell'Atlante è il campo agonale in cui non si ricostruiscono progressi lineari, deduzioni certe, ma si rendono visibili trasformazioni, attriti, conflitti che possono essere rilevati e rappresentati anche graficamente. In questo senso la lettura grafica è uno strumento ermeneutico prezioso che si intreccia produttivamente con i fili della lettura del saggio interpretativo.

Studiando le immagini una a una, nella loro singolarità e nelle relazioni reciproche, quasi in ogni tavola e in particolare in Tavola 46, risultano leggibili strategie di montaggio che seguono una *ratio* compositiva ben precisa. Ad esempio si tratta della scelta di formato delle riproduzioni, quasi mai in scala rispetto alle proporzioni degli originali; della composizione degli elementi su assi verticali e orizzontali; della focalizzazione su una o più opere che funzionano da polo e nucleo semantico; di ingrandimenti e di estrapolazioni di un dettaglio che, giustapposto all'immagine intera, guadagna autonomia formale e apre a una articolazione ulteriore del discorso. Questi dispositivi sono resi possibili dall'apparecchiatura tecnica, fotografica e tipografica all'avanguardia per la tecnologia del tempo, di cui Warburg aveva dotato la sua Biblioteca ad Amburgo.

Rintracciare e fare emergere gli schemi compositivi secondo cui sono organizzati i materiali dell'Atlante risulta utile per due ragioni: la prima è che si evidenzia così, in modo icastico, la struttura concettuale e tematica di ogni tavola, che implica una sintassi in cui l'immagine, con le sue caratteristiche formali, di posizione e di formato, è eloquente di per sé; la seconda è che l'emersione di queste griglie spesso si rivela come una prova ulteriore della cura e del rigore di metodo che presiede all'articolazione dei montaggi.

I poli della composizione

Nel montaggio di Tavola 46 spiccano due opere che funzionano come poli carichi di una dote di energia, formale e semantica, che riverbera senso sulle altre immagini: la *Nascita del Battista* del Ghirlandaio [46_3] e la medaglia di Giovanna Tornabuoni [46_14].

Il primo polo energetico è l'affresco del Ghirlandaio nella Cappella Tornabuoni [46_3], che mette in prima fila la doppia figura del femminile: la Signora (Giovanna Tornabuoni) e la Ninfa (l'ancella canefora). Da esse si proiettano le loro declinazioni, che disegnano due insiemi i cui elementi,



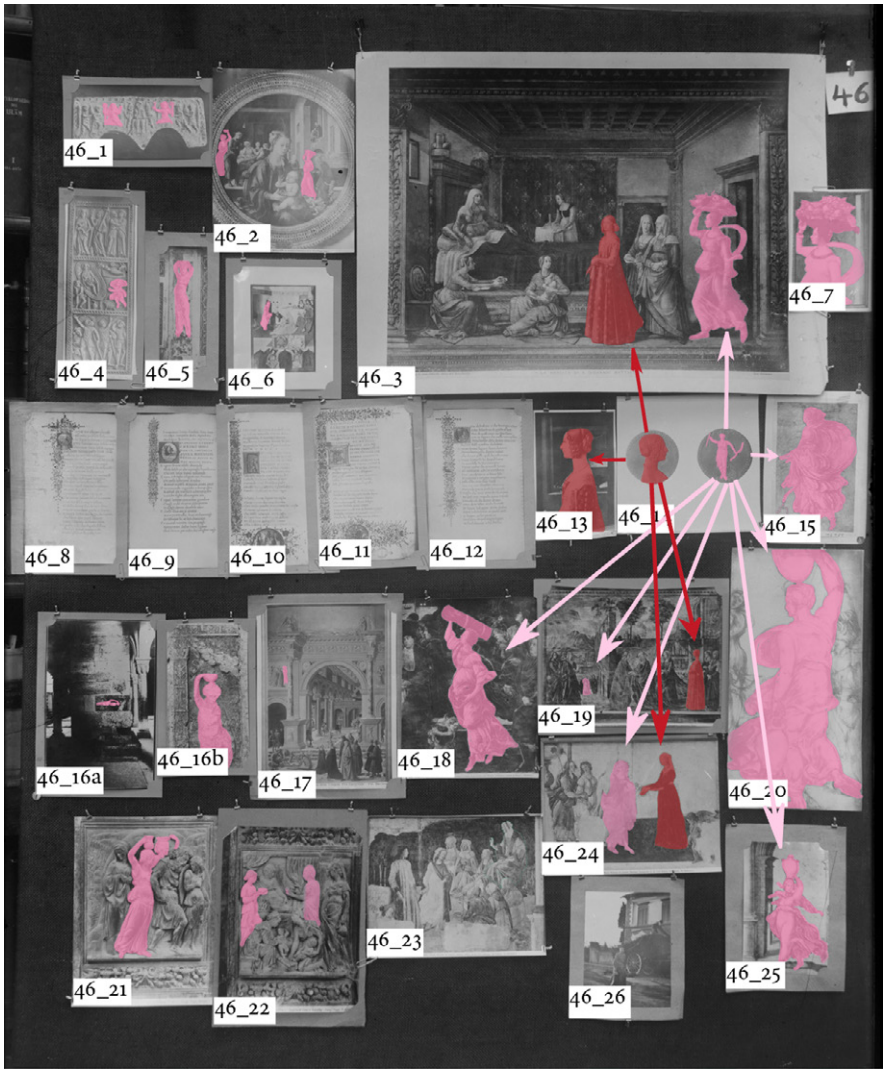
strategie del montaggio | polo 1
46_3 | *Nascita di Giovanni Battista* di Ghirlandaio
proiezioni semantiche e formali della figura della Signora [rosso] e della Ninfa [rosa]
in evidenza tutti i profili di Signora e Ninfa in Tavola.

anche semanticamente e formalmente diversi, entrano in relazione sintattica tra loro.

L'immagine della Ninfa ingrediente sulla destra dell'affresco è ritagliata e riproposta nella figura 46_7: a prima vista potrebbe apparire un semplice zoom dal dipinto del Ghirlandaio ma si tratta invece di una copia di bottega del dettaglio della canefora. Questa scelta, nella strategia del montaggio, mette in evidenza la circolazione del soggetto anche in forma autonoma, non autoriale, in copie e anche in multipli di ampia diffusione popolare (la proliferazione di temi e figure su vari supporti – dalla decorazione, all'oggettistica, all'incisione, alla stampa sciolta – è un tema caro a Warburg). Sul lato opposto, l'interno domestico della visita alla puerpera è riproposto sullo sfondo del *Tondo Bartolini* di Filippo Lippi [46_2], datato agli anni '50 del Quattrocento. Accostata sotto al tondo, una miniatura di Jean Fouquet dal Libro d'ore di Étienne Chevalier [46_6] mostra esemplarmente come alla latitudine nordica sia elaborato il tema della visita alla puerpera con ninfe in funzione ancillare: l'altezza cronologica è la stessa ma la temperatura culturale e stilistica è radicalmente diversa. Nell'iconografia d'Oltralpe, la rigidità delle figure, ancora tutte medievali, rende evidente lo scarto rispetto al Rinascimento fiorentino. Questa differenza è manifesta anche nella foggia delle vesti: nei dipinti nordici i personaggi indossano, realisticamente e anacronisticamente, gli abiti del loro tempo, con tessuti spessi che coprono le forme del corpo e impediscono i movimenti, secondo una moda ancora medievaleggiante "alla franzese" (così Warburg), che protrae lo stile cortese e fiabesco delle illustrazioni dei romanzi cavallereschi. Il "nuovo stile all'antica" (così ancora Warburg), che si fa strada nei dipinti fiorentini, si ispira invece ai modelli classici. Warburg insegna che si tratta di interpretare le diverse velocità storiche in ambiti culturali differenti come "sintomi di un'epoca critica di transizione", come tracce della "disarmonica convivenza […] del realismo dei costumi 'alla franzese' e l'ispirato idealismo mosso e anticheggiante dei gesti e delle vesti" (*Scambi di civiltà artistica fra Nord e Sud nel secolo XV*, in AWM II, p. 591).

Il secondo polo energetico è la figura con il diritto e il rovescio della medaglia realizzata da Niccolò Fiorentino per Giovanna Tornabuoni in occasione delle sue nozze [46_14]. Le due facce sono giustapposte in Tavola e risultano quindi visibili non alternativamente, come accade nella fruizione reale dell'oggetto-medaglia, ma presentano simultaneamente Giovanna come Signora e come Ninfa: da un lato il ritratto composto, in abiti sontuosi, rigido e immobile, dall'altro l'*alias* mitico di Giovanna, l'immagine all'antica di una singolare ibridazione tra Venere e Diana, la virgiliana *Venus Virgo*.

Il dittico è il centro da cui le immagini adiacenti si irradiano. In orizzontale, il diritto della medaglia, con il ritratto di profilo secondo il modello della monetazione imperiale romana, si proietta sul ritratto del Ghirlandaio di Giovanna Tornabuoni in abiti cortesi, eseguito in morte della Signora [46_13]; il rovescio della medaglia – la Venere cacciatrice con le vesti mosse



strategie del montaggio | polo 2
46_14 | Medaglia di Giovanna Tornabuoni
proiezioni semantiche e formali della figura della Signora [rosso] e della Ninfa [rosa]
in evidenza tutti i profili di Signora e Ninfa in Tavola.

dal vento dell'Antico – si proietta nella Ninfa con ventilata veste del disegno di Giuliano da Sangallo [46_15].

Nella proiezione in verticale, la medaglia di Giovanna è in relazione, verso l'alto, con la postura delle due protagoniste femminili della *Nascita di Giovanni Battista* – la Signora e la Ninfa canefora [46_3]; verso il basso, si relaziona con un'altra scena della Cappella Tornabuoni, la *Visitazione* [46_19], in cui la Signora è in primo piano, mentre la Ninfa *gradiva* compare sullo sfondo.

Le due figure sulle facce della medaglia attirano nel loro campo di irradiazione anche le figure circostanti delle Ninfe dipinte [46_18, 46_19, 46_24] e di quelle disegnate su carta [46_15, 46_20, 46_25]. Nell'insieme si crea un campo che ha al centro la medaglia, e la medaglia stessa, con le sue due facce, si lascia pensare come un'ellisse, figura geometrica cara a Warburg, in cui i due fuochi sono le due *facies* di Giovanna, Signora e Ninfa.



Mnemosyne Atlas, Tavole 37, 38, 39, 43, 44, 45, 46, 47, 48.

La posizione di Tavola 46 nell'Atlante

Nell'Atlante Mnemosyne, pur incompiuto, si può leggere una struttura rigorosa, una sintassi controllata e articolata per gruppi di Tavole che procede in senso cronologico, anche se non sempre lineare, e per scansioni tematiche. Gli studi e le ricerche sul primo Rinascimento fiorentino, a cui Warburg ha dedicato numerosi saggi e conferenze, occupano il cuore dell'Atlante, le sue Tavole centrali. Tavola 46 si colloca in questo insieme compatto dal punto di vista cronologico e geografico, in cui sono in evidenza le riemersioni dell'Antico e delle *Pathosformeln* nel primo Rinascimento. Due i raggruppamenti principali di questo nucleo – Tavole 37-39 e Tavole 43-48 – i cui contenuti si possono così definire a partire dagli appunti di Warburg e collaboratori.

Mnemosyne Atlas, Tavole 37, 38, 39
Irruzione dell'Antico e riattivazione delle *Pathosformeln*
disegno, *grisaille*, giochi di corte, mitiche allegorie

Le opere che compongono le Tavole 37-39 testimoniano l'irruzione dello stile anticheggiante nell'arte del primo Rinascimento italiano attraverso i disegni da modelli archeologici e la pratica del finto rilievo (*grisaille*), come veicoli per l'irruzione del pathos dionisiaco (lotta, rapimento, lutto, eros, vittoria). Giustapposizione di stili all'antica nell'arte fiorentina, tra la "retorica muscolare" delle figure del Pollaiolo (così Warburg) e la grazia inquieta delle allegorie mitologiche di Botticelli.

Mnemosyne Atlas, Tavole 43, 44, 45, 46, 47, 48
Nike e Fortuna: mercanti, Angeli, Ninfe

Il gruppo mette in scena l'autorappresentazione del committente nell'arte del ritratto e lo stile anticheggiante tra misura borghese, enfasi superlativa e distacco allegorico. Le più intense formule patetiche antiche non sono solo relegate al linguaggio metaforico della scultura dipinta ma animano le scene delle opere di Ghirlandaio: dai rilievi scolpiti si staccano e entrano in scena i personaggi dell'Angelo, della Ninfa e delle "cacciatrici di teste" Giuditta e Salomè.



Mnemosyne Atlas, Tavola 45.

Rapporti con Tavola 45 e Tavola 47

Uno sguardo alle tavole vicine nella composizione dell'Atlante, Tavola 45 e Tavola 47, illumina ulteriormente e completa il senso dei temi proposti in Tavola 46.

L'immagine-guida di Tavola 46 – la *Nascita di Giovanni Battista* del Ghirlandaio – è già presente in Tavola 45 in dimensioni ridotte [45_8] e in posizione secondaria: da lì dunque si apre una finestra sul tema della Ninfa *gradiva*, in particolare nella sequenza verticale sinistra la ventilata veste è indossata da una giovane che assiste alla *Presentazione della Vergine* [45_1], da Salomè nella danza per Erode [45_4], giustapposta alla canefora nella *Nascita di Giovanni Battista* [45_8], e dall'Angelo nella *Storia di San Zaccaria* [45_12, 14]. Sempre in Tavola 45 già trova ampio spazio il motivo della committenza Tornabuoni, essendo presenti quasi tutti gli affreschi eseguiti dal Ghirlandaio per la Cappella di famiglia in Santa Maria Novella a Firenze.

Alcuni di questi soggetti tornano, ma in secondo piano, in Tavola 46, in particolare nelle favole del codice di Lucrezia Tornabuoni e nell'illustrazione del Libro d'ore di Fouquet: l'*Angelo con Tobia*, *Giuditta con la testa di Oloferne* [46_9, 6, 10]. L'analogia tra l'invenzione formale della figura dell'Angelo e la riemersione della Ninfa, enfatizzata dal movimento delle vesti sottili e mosse dal vento, è già sottolineata da Warburg nel saggio su Botticelli (1893), laddove cita il passo del *Trattato sulla pittura* di Leonardo, sulla "grossezza delle membra" che l'artista è chiamato a rendere evidente, disegnando ninfe e angeli[2].

L'espediente del riflesso delle forme antiche nei rilievi *en grisaille* delle architetture che inquadrano la scena principale che in Tavola 46 compare nella *Presentazione della Vergine al Tempio* di Fra' Carnevale [46_17], è proposto già in Tavola 45 come uno degli elementi centrali dal punto di vista formale e semantico, reso più evidente nel richiamo ad altre due opere del Ghirlandaio: la *Strage degli Innocenti* [45_9] e il *Sacrificio di Zaccaria* [45_12].

Le figure dell'Angelo, della Ninfa e delle "cacciatrici di teste" Giuditta e Salomè, protagoniste delle Tavole 45-46-47, traggono i loro modelli dalle Vittorie e dalle menadi danzanti dei rilievi antichi. Così Warburg:

> E così si mostravano le Vittorie alate sugli archi trionfali romani o quelle menadi danzanti che, coscienziosamente imitate, appariscono per la prima volta nelle opere di Donatello o di Fra Filippo e ridestarono l'antico stile più nobile ed esprimente una vita più movimentata: quella vita che anima Giuditta o Raffaele che accompagna Tobiolo o la Salomè danzante, figure alate che volarono via dalle botteghe del Verrocchio, del Botticelli e del Ghirlandajo, prodotti di un felice innesto del ramo sempreverde dell'antichità pagana sull'albero inaridito della

2 Vedi *infra*, p. 32.



Mnemosyne Atlas, Tavola 47.

pittura borghese "fiandreggiante" (*Delle "imprese amorose" nelle più antiche incisioni fiorentine,* GS, pp. 84-85).

Giuditta, che compare in Tavola 46 come "eroina buona" delle favole domestiche di Lucrezia Tornabuoni, riacquista il suo ruolo forte di "cacciatrice di teste" nella contigua Tavola 47. La fanciulla, sia essa Giuditta [47_20, 21, 22a, 23, 24, 25, 26] o Salomè [47_16, 17, 18, 19], nel cesto sopra il capo – o sul vassoio – trasporta non più offerte di frutta ma la testa della sua vittima.

L'immagine di Tobia con l'Angelo – che si intravede in Tavola 46 tra le pagine del libro di Lucrezia Tornabuoni [46_9] – diventa protagonista nella successiva Tavola 47 [47_10, 11, 12, 13, 15]. L'Angelo, che ha il suo modello antico nella figura della Nike, appare nel repertorio della pittura fiorentina di fine Quattrocento come figura-guida di Tobiolo nell'episodio biblico che, nella vita reale del tempo, è la figura di protezione dei giovani rampolli, figli dei mercanti, che si mettono in viaggio per mare.

In un orizzonte tutto formale e libero da giudizi morali, l'Angelo dunque corrisponde alla Ninfa per ruolo e postura: angeli (concentrati nella sezione sinistra) e "cacciatrici di teste" (nella parte destra) movimentano, con le loro ventilate vesti, Tavola 47.

Le opere in Tavola 46. Schede

Di seguito si pubblica una scheda per ciascuna immagine di Tavola 46. Nella didascalia si tiene conto della distinzione tra gli oggetti reali – disegni, dipinti, statue e altre opere prese in esame – e gli elementi materialmente presenti in Tavola.

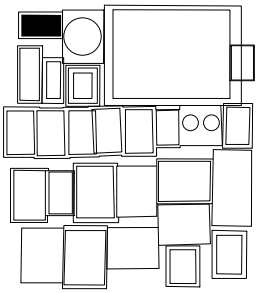
nella pagina di sinistra: l'immagine in Tavola alla migliore risoluzione disponibile; in alto, lo schema della sua posizione nel montaggio; la didascalia completa relativa all'opera, l'esemplare reale a cui l'immagine in Tavola fa riferimento; la didascalia dell'elemento presente in Tavola che dà conto dei materiali utilizzati da Warburg per l'assemblaggio del pannello (riproduzioni fotografiche, pagine di libro o giornale, cartoline, altri supporti). Si riportano anche le dimensioni della riproduzione in Tavola, la cui proporzione rispetto alle dimensioni reali dell'opera può essere significativa all'interno della strategia di montaggio.

nella pagina di destra: un titolo redazionale; una scheda che restituisce sinteticamente le coordinate storico-artistiche dell'opera e il significato della sua inserzione nella sintassi della Tavola, in collegamento con la lettura tematica pubblicata alle pagine precedenti; le ricorrenze puntuali relative all'oggetto ricavabili dagli scritti di Warburg.



Elmo di Agilulfo. Lamina di rame lavorata a sbalzo, VII sec., Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

in Tavola: riproduzione fotografica, b/n (14,3×7,8 cm).



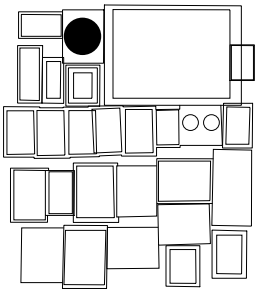
46_1
Agilulfo in trono e scena di omaggio con "Vittoria che va di fretta"

Frontale di elmo con scena di tributo verso re Agilulfo, che commemora la riuscita dell'assedio posto a Roma sul finire dell'anno 593. La lamina presenta una scena di omaggio. Alla fissità del gruppo centrale, che viene rappresentato di fronte, fa da contrappunto il dinamismo delle due coppie di guerrieri che avanzano simmetricamente dai due lati, preceduti da due Vittorie alate.

Per presentare il re come erede dell'Impero romano, viene inclusa nell'iconografia dell'omaggio l'immagine della Nike prefigurazione della *Eilsieglinde*, la "Vittoria che va di fretta" (così Warburg).

Appunto di Aby Warburg sulla Nike-Vittoria nell'Elmo di Agilulfo
"Il diadema di Agilulfo: cambiare per affermarsi universalmente. Se re Agilulfo si impossessa della Nike, egli intende acquisire magicamente attraverso un marchio la forza espansiva dell'impero romano"
(*Frammenti tra Manet e Mnemosyne* [WIA III.102.1.2 [5]]).





Filippo Lippi, *Tondo Bartolini* (Madonna con Bambino e storie della vita di Santa Anna), tempera su tavola, 1452-1453, Firenze, Palazzo Pitti.

in Tavola: riproduzione fotografica, b/n (14,8×6,7 cm).

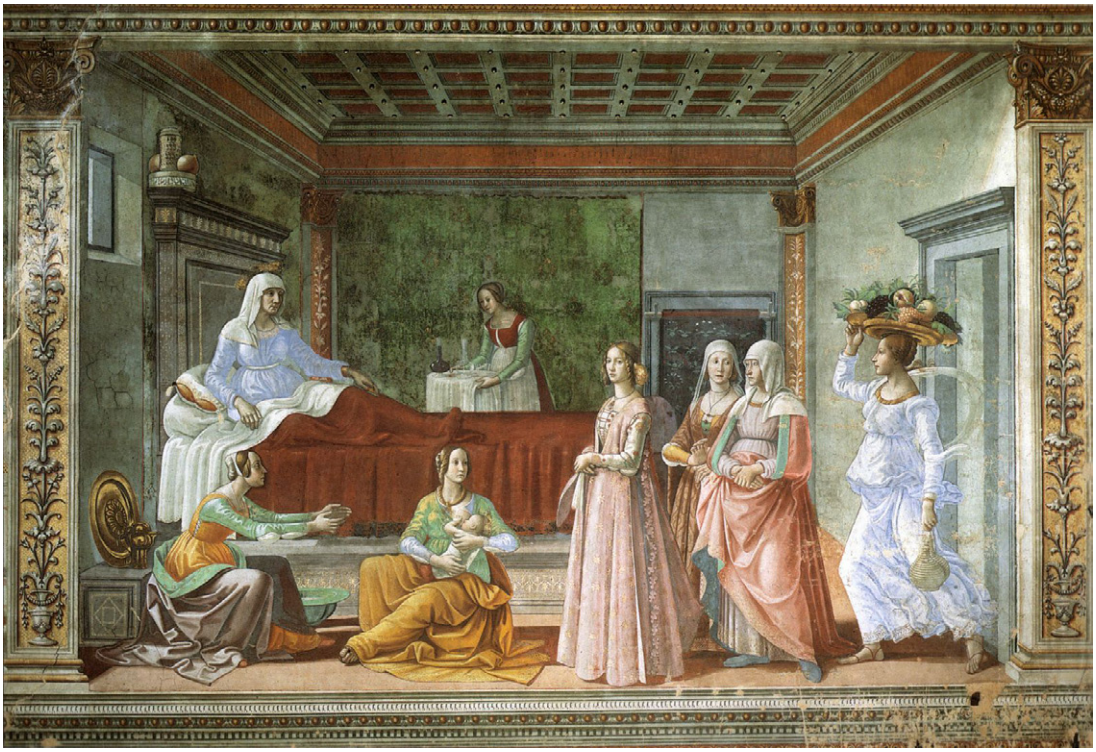
46_2
Ninfe gradive/canefore in scena di Natività

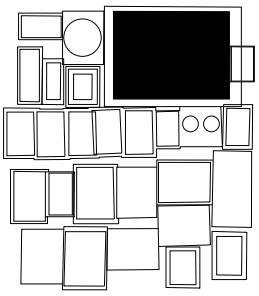
Il tondo, che rappresenta su diversi piani scene della vita di Santa Anna, madre di Maria, fu realizzato per la devozione domestica da Filippo Lippi. In primo piano, la Madonna in trono con Bambino.

Nella scena sullo sfondo, a destra l'incontro tra Gioacchino e Anna, a sinistra la nascita di Maria: tra le donne che fanno visita ad Anna, che ha appena partorito, due figure femminili che portano in testa un cesto di frutta; una delle due avanza speditamente con le vesti leggere che, svolazzando, aderiscono alle parti del corpo e lo mettono in evidenza: è una delle epifanie della Ninfa *gradiva*. Warburg la descrive come "quella figura femminile con un canestro o con un vaso sulla testa che, a guisa di canefora, ricorre sì spesso come vago motivo ornamentale nei quadri ed affreschi della scuola fiorentina da Filippo Lippi fino a Raffaello" (*I costumi teatrali per gli Intermezzi del 1589*, AWM II, p. 474).

Appunto di Aby Warburg sulla Ninfa nel *Tondo Bartolini*

"Vorrei accennare brevemente che si deve riguardare come una filiazione artistica di questo tipo anche quella figura femminile con un canestro o con un vaso sulla testa che, a guisa di canefora, ricorre sì spesso come vago motivo ornamentale nei quadri ed affreschi della scuola fiorentina da Filippo Lippi fino a Raffaello"
(*I costumi teatrali per gli Intermezzi del 1589*, AWM II, p. 474).





Domenico Ghirlandaio, *Nascita di San Giovanni Battista*, affresco, 1485-90, Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni.

in Tavola: riproduzione fotografica, b/n (41,9×31,8 cm).

46_3
Irruzione della Ninfa gradiva nella scena della nascita del Battista

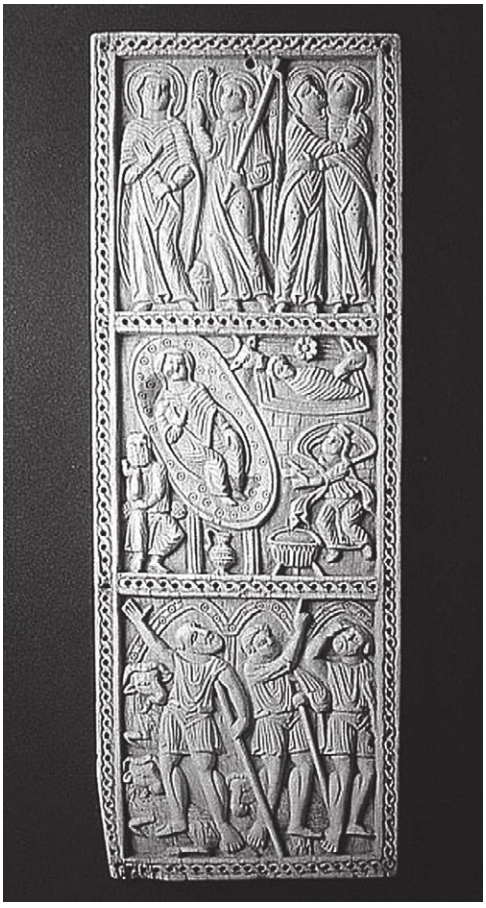
L'affresco fa parte del ciclo commissionato dal ricco mercante Giovanni Tornabuoni a Domenico e Davide Ghirlandaio per decorare la grande cappella nel coro di Santa Maria Novella. La sorella di Giovanni, Lucrezia, aveva sposato Piero di Cosimo ed era la madre del Magnifico.

Attraverso le storie sacre si celebra il prestigio della famiglia: al centro della composizione è rappresentata Giovanna degli Albizzi, sposa di Lorenzo Tornabuoni (figlio del committente) e, al suo seguito, Lucrezia. Le nobildonne della famiglia Tornabuoni fanno visita a Elisabetta puerpera, madre di Giovanni il Battista.

Nella scena spicca una figura femminile che avanza speditamente con le ventilate vesti che ne accentuano il movimento, reggendo un cesto di frutta sulla testa. Nell'immaginario di Warburg è questa l'epifania per eccellenza della Ninfa *gradiva*.

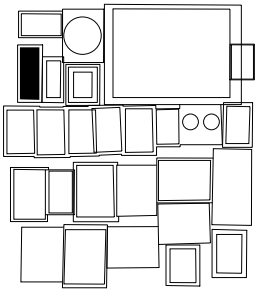
Appunto di Aby Warburg sulle signore Tornabuoni nella *Nascita del Battista*
"La signora Tornabuoni negli affreschi del Ghirlandaio, entra nella camera della puerpera per una visita solenne [...] e prevale ancora per il riserbo austero, un po' filisteo, della moglie di un notabile che deve accentuare le buone maniere e che conosce soltanto quelli cui è stata già presentata"
(*Three Lectures on Leonardo*, in Sherman *et al.* 2020, p. 49).

Appunto di Aby Warburg sulla Ninfa del Ghirlandaio
"Vicino alla porta aperta corre, anzi vola, o meglio si libra, l'oggetto dei miei sogni che comincia però ad assumere le dimensioni di un affascinante incubo. Si tratta di una figura fantastica, o meglio: di un'ancella, anzi di una ninfa classica con un piatto di meravigliosi frutti esotici sulla testa che entra nella stanza sventolando il suo velo […]"
(continua in *Appendice* →T1, T2, T3).



Scene con storie di Cristo: Annunciazione, Visitazione, Natività, Adorazione dei Pastori. Bassorilievo su valva di dittico eburnea, VII sec., Bologna, Museo Civico Medievale.

in Tavola: riproduzione fotografica, b/n (6,9×18,7 cm).



46_4
Balia premurosa come prefigurazione della Ninfa, in scena di Natività

Il motivo per cui questo bassorilievo, opera di un anonimo artista bizantino, viene inserito nel montaggio è la presenza – a sinistra, nel comparto centrale raffigurante la Natività di Cristo – di una figura femminile che assiste e si prende cura della Vergine e del neonato dopo il parto.

La figura della balia premurosa, pronta ad accudire il bambino, può essere considerata una prefigurazione della Ninfa: rispetto alla rigidità delle altre figure, salta all'occhio il velo ondeggiante che avvolge l'ancella, forma espressiva della sua sollecitudine. La *velificatio*, già propria del repertorio espressivo dell'arte ellenistica e romana può essere considerata una 'preconiazione' (*Vorprägung,* così Warburg) degli "accessori in movimento", che caratterizzeranno il recupero dell'Antico nell'arte del Rinascimento.

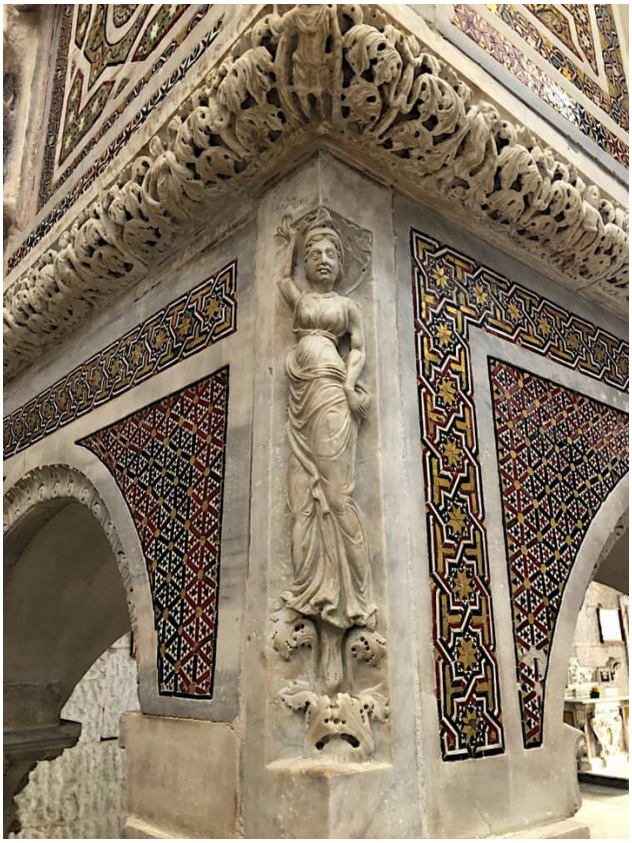
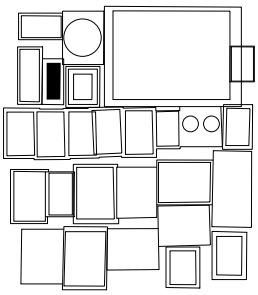


Figura femminile in funzione di cariatide, rilievo in marmo, 1259-1283, Sessa Aurunca, Cattedrale dei Santi Pietro e Paolo.

in Tavola: riproduzione fotografica, b/n (5×13,2 cm).

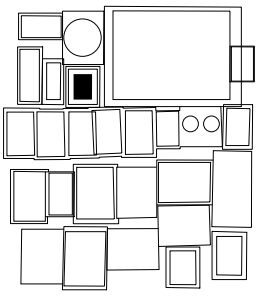


46_5
Ninfa canefora come cariatide nella Cattedrale di Sessa Aurunca

L'immagine rappresenta una statua a rilievo nell'ambone della Cattedrale di Sessa Aurunca, che riprende il modello del pulpito di Aiello nella cattedrale di Salerno. Dalle sculture scolpite nella loggia a lastre mosaicate, Warburg estrapola la figura del rilievo angolare, assimilabile a una cariatide per aspetto e funzione simulata.

La figura femminile ha le vesti ventilate che lasciano trasparire le forme del corpo, e il braccio destro alzato nella postura della Ninfa canefora; nel montaggio della Tavola è da leggere in dialogo con l'immagine dello *spolium* di San Zeno [46_16a].





Jean Fouquet, *Nascita di Giovanni Battista*, tempera su pergamena, 1452-1460, miniatura dal Libro d'ore di Etienne Chevalier, ms. 71, fol. 28r. Chantilly, Musée Condé.

in Tavola: riproduzione fotografica, b/n (6,6×9,1 cm).

46_6
Natività 'alla franzese'

Il Libro d'ore fu realizzato tra il 1452 e il 1460 da Jean Fouquet per Étienne Chevalier, tesoriere di re Carlo VII. La miniatura costituisce in sé un piccolo dipinto che, pur assimilando influenze italiane e fiamminghe, mantiene un carattere tipicamente francese e uno stile tardo-gotico. I tre pannelli in basso rappresentano scene della vita di San Giovanni.

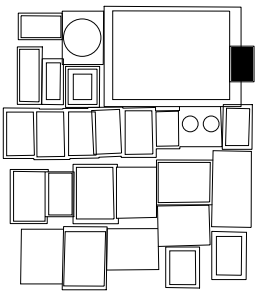
L'opera di Fouquet è collegata con l'affresco del Ghirlandaio per il soggetto: la scena di Natività ambientata nella stanza della partoriente. Ma, pur essendo quasi contemporaneo alle opere fiorentine, appartiene a un contesto culturale completamente altro, quello cortigiano francese dell'epoca di Carlo VII.

L'abbigliamento delle figure è molto più infagottato e le posture dei personaggi sono più statiche. Il dinamismo, seppur contenuto, è affidato alle figure ancillari, mentre le anonime dame in visita e i protagonisti della scena sacra hanno un atteggiamento rigido e composto.



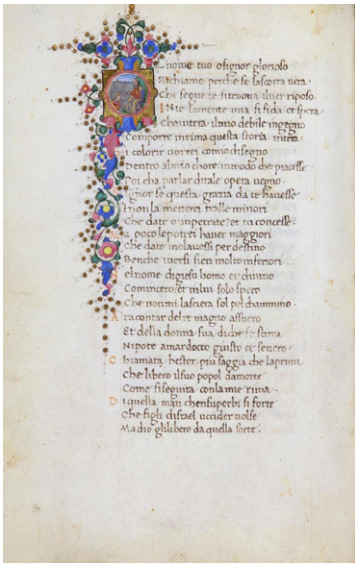
Artista della cerchia di Domenico Ghirlandaio, *Portatrice di frutta* (copia della canefora dalla *Nascita di San Giovanni Battista*), affresco staccato, fine del XV – inizio del XVI sec., Pisa, Museo Nazionale di San Matteo.

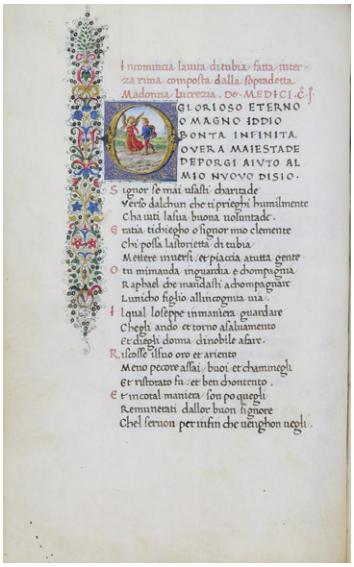
in Tavola: riproduzione fotografica, b/n (7,9×12,3 cm).



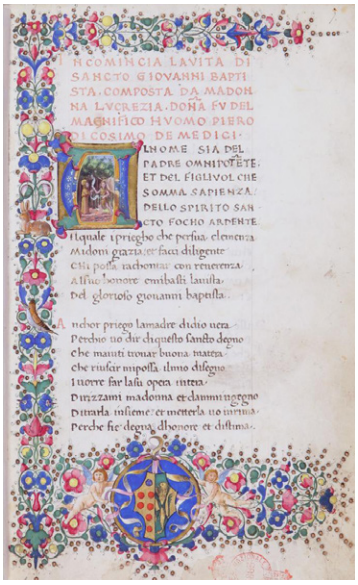
46_7
Ninfa assoluta

L'immagine esalta e mette in primo piano, estraendola e isolandola, la figura dell'ancella che, nell'affresco del Ghirlandaio, segue le tre donne che fanno visita a Elisabetta, incedendo nella stanza con un cesto di frutta in testa. Non si tratta però, come potrebbe sembrare a prima vista, di un dettaglio dall'affresco del Ghirlandaio, ma di una copia di bottega, che è indizio del successo della circolazione della Ninfa canefora a prescindere dal valore autoriale e dal pregio artistico dell'opera.

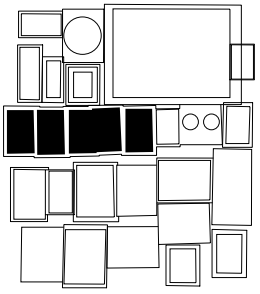












Gherardo di Giovanni di Miniato, *Ester si inginocchia dinanzi ad Assuero*; *Tobia e l'Angelo*; *Giuditta e Oloferne*; *Cristo e San Giovanni Battista*; *Susanna e i vecchioni*, tempera su pergamena, post 1469; in Lucrezia Tornabuoni, *Istorie in rima: La storia di Hester*, codice membranaceo Magl. VII.338, fol. 51v; fol. 89v; fol. 28r; fol. 1r, Firenze, Biblioteca Nazionale.

in Tavola: riproduzione fotografica, b/n (9,5×11 cm).

46_8-12
Lucrezia, Signora e Maestra: le 'fiabe' di Ester, di Tobia, di Giuditta, di Giovanni Battista, di Susanna

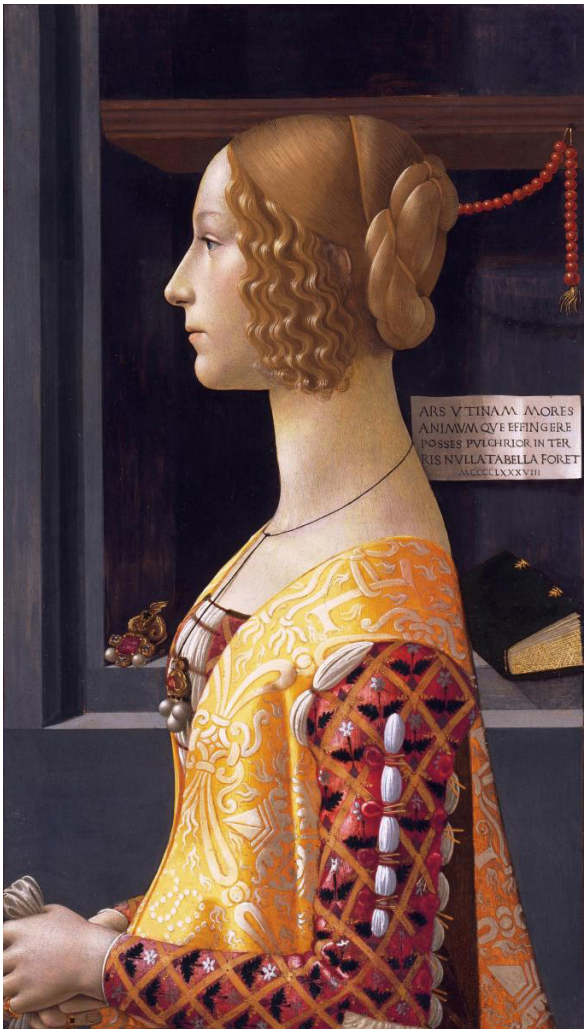
In Tavola 46 sono inseriti cinque fogli miniati dal manoscritto con le *Istorie in rima* composte da Lucrezia Tornabuoni, madre di Lorenzo il Magnifico e di Giuliano. Lucrezia compone *fabulae* che hanno per protagonisti eroine e personaggi tratti dal repertorio dell'Antico e del Nuovo Testamento.

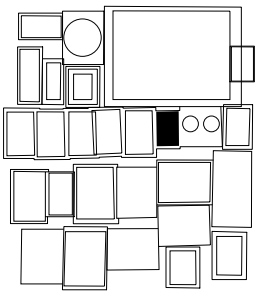
Accanto a Ester, paladina del popolo ebraico [46_8], Giuditta, eroina della libertà contro il tiranno [46_10], Susanna, esempio di castità [46_12], troviamo la storia di Giovanni Battista [46_11], patrono di Firenze e al centro delle feste cittadine e della devozione popolare, e la figura protettiva dell'Angelo Raffaele che accompagna Tobia [46_9].

Come risulta dall'epistolario, Warburg dava grande importanza a questo componimento didascalico-letterario della madre del Magnifico, al punto che aveva progettato una edizione critica del testo (*Diario romano*, p. 30).

Appunto di Aby Warburg sulle Istorie in Rima di Lucrezia Tornabuoni

"A quanto pare Lorenzo aveva ereditato da sua madre Lucrezia Tornabuoni il gusto di favoleggiare. Lei stessa era una poetessa casalinga che per i suoi figli componeva poetici piatti domestici rifacendo in rime, in modo un po' rozzo, ma straordinariamente vivo, 'la vita di San Giovanni', la storia di 'Tobia e l'Angelo', di 'Ester', della 'casta Susanna', come se quegli esseri biblici fossero battezzati nel battistero di San Giovanni"
(*Arte del ritratto e borghesia fiorentina*, in AWM II, p. 303).





Domenico Ghirlandaio, *Ritratto di Giovanna degli Albizzi Tornabuoni*, tempera su tavola, 1488, Madrid, Collezione Thyssen-Bornemisza.

in Tavola: riproduzione fotografica, b/n (8×12,4 cm).

46_13
Giovanna, la Signora dei Tornabuoni

Ritratto di Giovanna degli Albizzi, sposata a Lorenzo Tornabuoni, eseguito nel 1488, anno della sua morte per parto.

Sullo sfondo, in una nicchia, è appesa una collana di grani di corallo – amuleto per i neonati e allusione al sangue di Cristo – mentre sopra un ripiano sono disposti un gioiello e un cartiglio in cui si legge una iscrizione latina tratta da un epigramma di Marziale che allude alle virtù della Signora. L'iscrizione recita:

ARS VTINAM MORES ANIMVMQUE EFFINGERE POSSES
PVLCHRIOR IN TERRIS NVLLA TABELLA FORET
MCCCCLXXXVIII

Arte, se mai tu potessi rappresentare l'animo e i modi,
non ci sarebbe in terra nessun ritratto più bello
1488

Per i tratti fisiognomici, la pettinatura, la veste e i gioielli, il ritratto è sovrapponibile al profilo delle medaglie eseguite per Giovanna da Niccolò Fiorentino [46_14], alla figura della Signora negli affreschi di Ghirlandaio per la Cappella Tornabuoni, nella scena della *Visitazione* [46_19], nella *Nascita del Battista* [46_3] e nell'affresco di Botticelli per Villa Lemmi [46_24].



Niccolò Fiorentino, medaglia di Giovanna Tornabuoni, bronzo fuso e argentato, 1486.

in Tavola: riproduzione fotografica, b/n (14,7×14,4 cm).

46_14
La Signora e la Ninfa: due facce della medaglia

La medaglia, coniata in occasione del matrimonio con Lorenzo Tornabuoni, propone sul diritto il ritratto reale e sul rovescio il ritratto allegorico di Giovanna degli Albizzi, protagonista di Tavola 46 [46_3, 13, 14, 19, 25].

Il medaglista sul diritto riproduce puntualmente pettinatura, abbigliamento e tratti fisiognomici di Giovanna, così come appaiono nel ritratto funebre del Ghirlandaio [46_13].

Sul rovescio troviamo una figura in vesti mitologiche, intorno a cui corre l'iscrizione:

VIRGINIS • OS • HABITUM • QUE • GERENS • VIRGINIS • ARMA

Si tratta di un'immagine rara tratta da un episodio dell'*Eneide*, in cui Venere appare a Enea come *Virgo*, in un inusitato ibrido tra la casta dea delle selve e la dea dell'amore (*Eneide* I, 315). L'arco e le frecce sono le armi di Cupido ma anche quelle della dea cacciatrice.

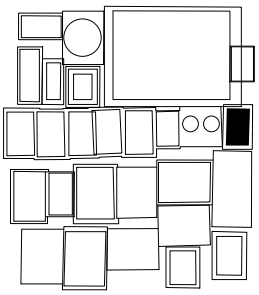
Le due facce della medaglia presentano l'una Giovanna Tornabuoni come Signora, l'altra, il suo *alias* mitico: da un lato il ritratto composto in abiti sontuosi, rigido e fermo, dall'altra l'immagine all'antica, dinamica ed esuberante.

Appunto di Aby Warburg sulla medaglia di Giovanna Tornabuoni
"[La figura mitica] sta sulle nubi con la testa rivolta un po' verso destra e i capelli che svolazzano da entrambi i lati. La veste è rialzata e forma un rigonfio cinto all'esterno mentre svolazzano al vento sia l'orlo della veste sia il lembo di pelle di animale che la donna porta cadente sopra il vestito. La freccia che la figura femminile tiene nella mano destra sollevata, l'arco nella mano sinistra abbassata, la faretra con le frecce che spunta dal fianco destro e il mezzo stivale la caratterizzano come una cacciatrice"
(continua in *Appendice* → T4).



Giuliano da Sangallo, Figura femminile con veste svolazzante, disegno a penna su carta, inizi del XVI sec., Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe.

in Tavola: riproduzione fotografica, b/n (10×16 cm).



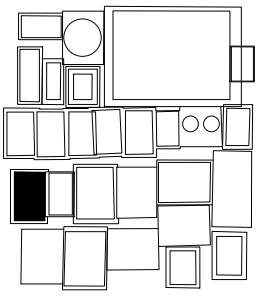
46_15
Ninfa con ventilata veste

L'immagine femminile nel disegno a penna di Giuliano da Sangallo è inserita nel montaggio a testimoniare la diffusione del tema della Ninfa.

Warburg nutre un particolare interesse per i taccuini di disegni, nei quali gli artisti rinascimentali raccolgono, in una sorta di repertorio visuale, i loro rilievi dei modelli antichi. I soggetti rappresentati verranno poi utilizzati nelle botteghe e da altri artisti: questo processo decreterà la fortuna di alcune figure, tra cui quella della Ninfa – la fanciulla dalle vesti in movimento – desunta dai sarcofagi romani.

Appunto di Aby Warburg sui taccuini di disegni di Giuliano da Sangallo e di Ghirlandaio
"Sappiamo che Ghirlandaio, al pari di Giuliano da Sangallo, possedeva un album di disegni archeologici. Fu proprio grazie alle formulazioni di pathos di questi disegni che il pittore cercò di instillare nella prosa dei Tornabuoni lo stile elevato della mobilità ideale antica poiché proprio in quell'epoca era impossibile mantenere a devota distanza chi si era liberato dall'antica mimica patetica"
(*Le ultime volontà di Francesco Sassetti*, AWM II, p. 270).





Spolium romano con portatrice d'acqua. Bassorilievo in pietra, epoca romana, Verona, Basilica di San Zeno, cripta.

in Tavola: cartolina (13,6 ×19,4 cm).

46_16a
Ninfa come spolium in se

L'elemento in Tavola riproduce una vera e propria cartolina spedita da Warburg il 3 luglio 1929 che inquadra un pilastro della cripta di San Zeno a Verona, nel quale è inserito uno *spolium* antico con una portatrice d'acqua, montato in orizzontale.

A proposito di questa immagine, così Gombrich:

> Warburg aveva notato questa lastra romana della cripta di San Zeno a Verona adattata orizzontalmente alla parete, e la degradazione di questo motivo un tempo trionfale l'aveva colpito come simbolo del processo stesso che stava studiando, la "degradazione" e l'"incapsulamento" degli "engrammi" pagani durante il predominio dei valori cristiani (Gombrich [1970] 1983, p. 253).

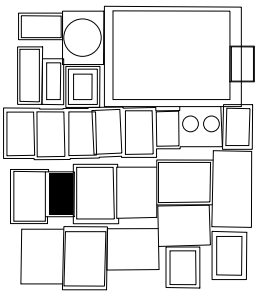
Sul retro della cartolina, infatti, una nota di Warburg sottolinea scherzosamente l'idea della sospensione di vita delle immagini antiche:

> Immortel Paganisme – est-tu mort – on le dit.
>
> Paganesimo immortale, saresti morto? – così si dice.

Il paganesimo è morto – così si dice – ma l'energia dell'Antico è pronta a essere risvegliata in una nuova rinascita.

Appunto di Aby Warburg sulla cripta di San Zeno:
"La conservazione dell'energia – ne è un simbolo anche la Vittoria sul bronzo del Benin in Vaticano con la rapida portatrice di Vittoria, dinamogramma con sfumatura lombarda. Mantenimento civile della Menade come badante nella camera della puerpera nella nascita di Cristo (rilievo an- tico-cristiano). Il simbolo di 'Brigitta rapida-vittoria' nell'asservimento tettonico nella cripta di Verona – murata di traverso come punizione nel pilastro centrale della cripta dell'apostolo moro San Zeno: inversione in senso materiale"
(*Frammenti tra Manet e Mnemosyne* [WIA III.102.1.2[6]]).





Spolium romano con portatrice d'acqua. Bassorilievo in pietra, epoca romana, Verona, Basilica di San Zeno, cripta.

in Tavola: cartolina (10,4 ×16,2 cm).

46_16b
Ninfa raddrizzata e risemantizzata

Anche questa è una cartolina spedita da Warburg il 3 luglio 1929 dello stesso pilastro di San Zeno [46_16a], con un ingrandimento del dettaglio della figura femminile portatrice d'acqua. Rispetto all'altra immagine, in cui lo *spolium* si vede murato in orizzontale, qui la figura della Ninfa portatrice d'acqua appare raddrizzata, posta nella sua originaria posizione verticale, e riacquista così il suo senso, ovvero il suo significato e la sua orientazione.

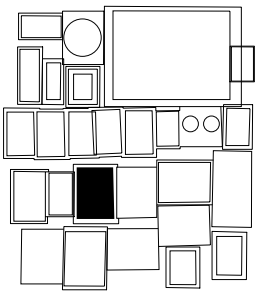
Warburg scherza sulla posizione della figura femminile, che, da essere verticalmente vittoriosa, nel riuso materiale della pietra di prassi nel medioevo era stata posta forzatamente distesa; così fa dire alla Ninfa-Vittoria:

> Mais Pan se mocque sont bas — et la Victoire en rit.
>
> Die Eilsieglinde.
>
> Ma Pan sotto sotto si diverte e la Vittoria se la ride.
>
> La Vittoria che va di fretta.

Il vezzeggiativo *Eilsieglinde* (Vittoria che va di fretta) è una delle varianti fra i giochi di parole che Warburg attribuisce nei suoi appunti alla Ninfa: *Eilsiegbring* (rapida portatrice di vittoria), *Eilbringitte* (Brigitta porta in fretta) o *Eilsiegbringitte* (Brigitta/portatrice rapida di vittoria). Da ricordare che 'Brigitte' è il nome topico della 'servetta' nella cultura popolare tedesca. Secondo Gombrich tutto il pannello 46 doveva raccontare "das Märchen vom Fräulein Schnellbring" (la favola della Signorina porta-in-fretta).

A proposito della Ninfa messa in posizione distesa nella cripta di San Zeno, Warburg gioca sul nuovo asservimento della 'servetta' e sulla – molto concreta – "Inversion im Materiellen", inversione del senso dello *spolium* antico, che suppone il cambio di direzione, da verticale a orizzontale (vedi, a p. 93, l'appunto di Aby Warburg sulla cripta di San Zeno).





Fra' Carnevale, *Presentazione della Vergine al Tempio*, olio e tempera su tavola, 1467 ca., Boston, Museum of Fine Arts.

in Tavola: riproduzione fotografica, b/n (15,9×21,2 cm).

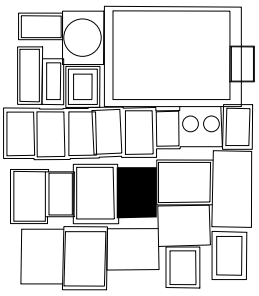
46_17
Ninfa e Menade en grisaille

Il dipinto di Fra' Carnevale presenta al suo interno una figura della Ninfa canefora, che appare nel riquadro in alto a sinistra, in secondo piano rispetto alla visitazione di Maria a Elisabetta. Inoltre, un'immagine della Menade danzante – in cui Warburg riconosce un altro modello delle movenze della Ninfa fiorentina – compare nel bassorilievo del portale, in coppia con il satiro sul plinto speculare.

Citando le figure pagane, come imprigionate nei bassorilievi inseriti nelle strutture dell'architettura "grigia" del fondale, la pittura *en grisaille* è uno dei primi veicoli per la riemersione dell'Antico e quindi anche della figura della Ninfa.

Appunto di Aby Warburg sulla "architettura grigia" di Fra' Carnevale
"Si è aggiunta ieri una terza impressione nella Galleria Barberini: due quadri, per noi molto importanti, del cosiddetto Fra' Carnevale [Maestro delle tavole Barberini] il quale si distingue da: Piero, Ferrara (Cossa, Cassone di Casa Buonarroti), Pesellino e dagli otto dipinti perugini, ai quali tuttavia Carnevale assomiglia di più. Gli manca però una caratteristica tipica del cosiddetto Fiorenzo [di Lorenzo]: l'architettura chiara, che si staglia così curiosamente contro l'aria blu. Qui l'architettura è grigia"
(*Diario romano*, p. 9).





Sandro Botticelli, Portatrice di fascina (dettaglio dalle *Prove di Cristo*), affresco, 1481-1482, Roma, Cappella Sistina.

in Tavola: riproduzione fotografica, b/n (14,3×18,3 cm).

46_18
Ninfa romana

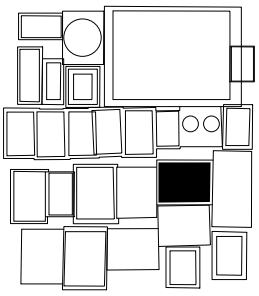
L'immagine è un dettaglio dell'affresco delle *Prove di Cristo*, che Botticelli realizzò presso la Cappella Sistina nel 1481-82 per incarico di papa Sisto IV, nel quadro del progetto di riconciliazione con Lorenzo de' Medici.

Si tratta di un'ulteriore declinazione della Ninfa *gradiva*: questa volta porta una fascina che servirà per il sacrificio rappresentato nella scena centrale dell'affresco. Ancora una volta si tratta di una figura secondaria dal punto di vista narrativo su cui l'immagine in Tavola focalizza l'attenzione. Il dettaglio dell'affresco per la Cappella Sistina introduce al tema della circolazione del soggetto: Botticelli è l'artista che, dopo aver aacquisito familiarità con l'immagine antica della Ninfa, esporta la sua figura anche al di là dei confini fiorentini e della cerchia medicea.

Appunto di Aby Warburg sulla "Ninfa fiorentina" nella Cappella Sistina

"L'immagine vivace di una serva che entra di corsa è già presente in Fra Filippo; ma fu solo quando Botticelli ebbe familiarità con le ninfe dell'antichità, sia nell'arte che nella letteratura, che questa figura femminile in corsa acquisì l'arzilla e sicura bellezza della sua prima apparizione nel suo affresco nella Cappella Sistina. Lì, Pinturicchio, Signorelli, Rosselli e Ghirlandaio impararono da Sandro il suo posto nell'arte come personificazione decorativa della ninfa fiorentina"
(*Addendum* al saggio su Botticelli, in RENEWAL, p. 159).





Domenico Ghirlandaio, *Visitazione*, affresco, 1485-1490, Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni.

in Tavola: riproduzione fotografica, b/n (20×16 cm).

46_19
Signore Tornabuoni in scena di Visitazione e Ninfa en passant

L'opera è uno degli affreschi della Cappella Tornabuoni: sullo sfondo sono riconoscibili la torre di Palazzo Vecchio e il campanile di Santa Maria Novella, oltre che, forse, la Porta San Miniato. Tutti gli elementi che compongono questo dipinto si trovano espressamente menzionati nel contratto stipulato tra Giovanni Tornabuoni e Domenico Ghirlandaio per il ciclo di affreschi: il paesaggio, la città, gli animali, la prospettiva, i ritratti e gli elementi classici.

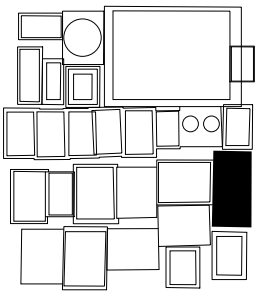
Nell'elemento dell'arco trionfale visto di scorcio, sono in evidenza due scene *en grisaille*: un bassorilievo con la Giustizia di Traiano (che richiama il bassorilievo dell'arco di Costantino), e una scena con Nereide e tritoni. Anche in questa Visitazione, sullo sfondo compare una Ninfa-ancella, con il suo cesto in testa, ma il suo passaggio non interagisce con la scena primaria.

Partecipano invece all'incontro tra Maria e Elisabetta, accompagnata da due ancelle, una serie di figure schierate in primo piano: sulla sinistra tre sante, sulla destra il gruppo delle signore Tornabuoni, tra le quali è ritratta Giovanna degli Albizzi.



Portatrice d'acqua (tratto da un particolare dell'*Incendio di Borgo* di Raffaello), sanguigna su carta, sec. XVII, Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe.

in Tavola: riproduzione fotografica, b/n (13,7×27,2 cm).



46_20
Ninfa pompiera

Il disegno riproduce un particolare dell'affresco dell'*Incendio di Borgo* di Raffaello. L'inserzione della figura in Tavola, come indicato da Warburg in un suo appunto, presenta un'altra declinazione dell'ancella canefora, questa volta come portatrice d'acqua; la figura si è oramai tipizzata diventando un'immagine di repertorio, una comparsa dell'Antico da usare in composizioni sia sacre che classicheggianti.

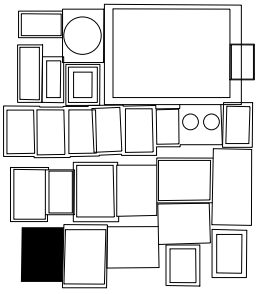
Come accade con la figura della portatrice di fascina [46_18], si tratta ancora di una testimonianza dell'assimilazione del tema nel contesto romano, e dei taccuini di disegni come veicolo di diffusione del repertorio delle immagini antiche. La figura ha oramai raggiunto un'autonomia formale. La figura del disegno viene definita *Feuerlöscherin*, l'estintrice di incendi: la Ninfa è diventata una generica 'pompiera'.

Appunto di Aby Warburg sul disegno della Ninfa pompiera
"A Gertrud Bing ho donato l'eroica pompiera dell'Incendio del Borgo. Dalla testa umana sulla cesta di frutta alla brocca per estinguere l'incendio – e ritorno!"
(*Diario romano*, p. 45).



Niccolò Tribolo, *Lot in fuga da Sodoma con la moglie e le figlie*, rilievo in pietra d'Istria, 1525-27, Bologna, Chiesa di San Petronio, portale sinistro.

in Tavola: riproduzione fotografica, b/n (15×19,6 cm).



46_21
Ninfe bolognesi come spolium in re

Ai lati del portale sinistro della chiesa di San Petronio, tra gli episodi vetero-testamentari realizzati da Niccolò Tribolo nel 1525-27, Warburg sceglie un rilievo con la fuga di Lot da Sodoma e Gomorra in cui le sue figlie portano sulla testa un'anfora e un cesto.

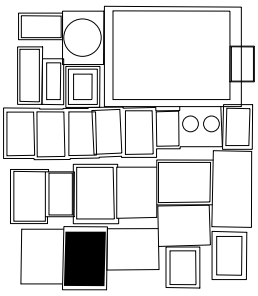
Non si tratta del riuso materiale di una pietra originale (*spolium in se*) ma di una nuova nuova opera rifatta in stile (*spolium in re*) che attesta la sopravvivenza dell'Antico nel cantiere di San Petronio.

Anche in questo caso si documenta l'esportazione della figura della Ninfa da parte di un artista di ascendenza fiorentina al di fuori dei confini di Firenze.



Alfonso Lombardi, *Nascita di Esaù e di Giacobbe*, rilievo in pietra d'Istria, 1524-25, Bologna, Chiesa di San Petronio, portale sinistro.

in Tavola: riproduzione fotografica, b/n (15,6×22,6 cm).

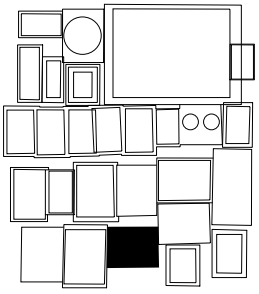


46_22
Ninfe astanti

La formella di Alfonso Lombardi rappresenta la nascita dei figli di Rebecca, i gemelli Giacobbe ed Esaù, che la nutrice e le ancelle sono intente a lavare in un bacile. Questo spaccato di vita quotidiana occupa l'intero primo piano della scena, mentre sullo sfondo la puerpera, adagiata all'interno di un'alcova, viene accudita da altre ancelle. Ai lati del portale sinistro della chiesa di San Petronio, sotto il rilievo raffigurante la fuga di Lot [46_21], Warburg sceglie una scena di Natività in cui si ripete lo schema iconografico tipico del soggetto, così come appare anche nell'immagine-guida di Tavola 46 [46_2, 3, 4, 6].

Tra le altre figure, due donne portano in dono un cesto di frutta e un orcio: qui le offerenti non seguono l'iconografia tipica della Ninfa canefora ma appaiono più rigide e in una postura meno dinamica.





Sandro Botticelli, *Giovane presentato al consesso delle sette Arti Liberali e Venere*, affresco staccato, 1486 ca., Paris, Musée du Louvre.

in Tavola: riproduzione fotografica, b/n (18,2×17,9 cm).

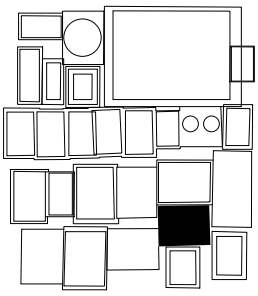
46_23
Ninfa-Arte conduce il Signore alla scuola di Venere

L'affresco fa parte del ciclo di Villa Lemmi, una residenza suburbana presso Firenze di proprietà dei Tornabuoni, e fu probabilmente commissionato per il matrimonio nel 1486 tra Lorenzo Tornabuoni e Giovanna degli Albizzi. Il ciclo di villa Lemmi [46_23, 24] è collegato agli affreschi del Ghirlandaio in Santa Maria Novella [46_3, 19] dalla committenza Tornabuoni.

In un contesto naturale – la radura di un bosco – un giovane uomo è introdotto da una figura-guida in un consesso femminile. Le figure, grazie agli attributi iconografici, sono identificabili come le Arti Liberali: le tre discipline del Trivio – Grammatica (rotolo), Retorica (foglio con schemi) e Dialettica (scorpione) – e le quattro del Quadrivio – Geometria (compasso), Musica (strumenti musicali) e Astronomia (sfera armillare); per esclusione, l'arte priva di attributi che porta per mano il giovane andrà identificata con Aritmetica.

Una figura seduta in posizione sopraelevata presiede il consesso: grazie al manto rosso e all'arco, attributo di Cupido, è identificabile come Venere. La dea alza la mano destra nel gesto proprio dell'ammaestramento: *Magistra Artium,* Venere attraverso le discipline del Trivio e del Quadrivio introduce il giovane Signore a *Humanitas.*





Sandro Botticelli, *Venere e le tre Grazie portano un omaggio a una giovane*, affresco staccato, 1486 ca., Paris, Musée du Louvre.

in Tavola: riproduzione fotografica, b/n (17,25×13,2cm).

46_24
Venere e le Grazie come figure della Ninfa gradiva accolte dalla Signora

L'affresco, realizzato da Sandro Botticelli per Villa Lemmi nel 1486, fa parte a parte anch'esso, insieme al precedente, del ciclo per le nozze Tornabuoni-Albizzi.

In una loggia signorile in cui zampilla una fontana di foggia anticheggiante, la Signora riceve omaggio da quattro figure abbigliate all'antica identificabili come Venere e le Grazie; ai piedi della padrona di casa c'è un piccolo putto-Cupido reggistemma.

La Signora, che indossa una veste di ricca stoffa secondo la moda del tempo, la collana di perle, i capelli in ordine trattenuti da un velo, si contrappone alle figure che irrompono dalla dimensione del mito e le si fanno incontro con passo leggiadro, nudi i piedi, i capelli sciolti e le vesti di tessuti colorati e leggeri.

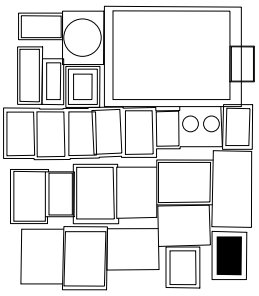
Appunto di Aby Warburg sull'affresco dell'omaggio di Venere e le Grazie alla Signora a Villa Lemmi

"Al Louvre è conservato il frammento di un affresco attribuito a Botticelli proveniente da Villa Lemmi – vicina alla Villa di Careggi – in cui sono rappresentate tre Grazie che guidate da Venere sono in procinto di avvicinarsi recando doni a Giovanna d'Albizzi nel giorno delle sue nozze con Lorenzo Tornabuoni (1486). Le tre Grazie che incedono una dietro l'altra indossano lo stesso discinto costume ideale della Primavera"
(continua in *Appendice* → T4).



Agostino Veneziano, Donna che porta un vaso sulla testa, aquaforte su rame, 1528, London, British Museum.

in Tavola: riproduzione fotografica, b/n (13,2×8,1 cm).



46_25
Ninfa manierata

L'acquaforte è datata e firmata da Agostino Veneziano e riproduce un soggetto tratto probabilmente da Raffaello o Giulio Romano.

Warburg sceglie di includere questa immagine in Tavola 46 come una figura di maniera: la Ninfa è diventata modello di repertorio e la sua intensità energetica si è oramai scaricata. Il fatto che si tratti di una incisione mette di nuovo l'attenzione su quelle tecniche di riproduzione artistica, come il disegno e l'incisione, che offrono un mezzo privilegiato di diffusione del tema [vedi anche: 46_15 e 46_20].

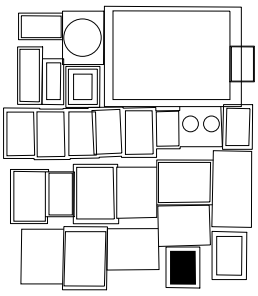
Appunto di Aby Warburg sul tipo manierato della Ninfa

"Questa figura compar[isc]e p. es. negli affreschi del Ghirlandajo nel coro di S.Maria Novella e nella Cappella Sistina negli affreschi del Botticelli, Signorelli e Rosselli; l'incisione di Agostino Veneziano del 1528 (Adam Bartsch, *Le peintre-graveur*, vol. XVI. IV. n. 470) ci mostra il tipo manierato".
(*I costumi teatrali per gli Intermezzi del 1589*, AWM II, p. 474).



Aby Warburg, paesana di Settignano, fotografia, 1900 ca. London, The Warburg Institute.

in Tavola: riproduzione fotografica, b/n (11×8,5 cm).



46_26
Ninfa popolana contemporanea

Scattata agli inizi del ’900 durante un suo soggiorno fiorentino, è questa l’unica fotografia a opera di Warburg utilizzata nel montaggio dell’intero Atlante Mnemosyne.

Il passo della donna di Settignano, paese della campagna fiorentina, è la prova della persistenza della movenza e della postura dell’ancella gradiva fino alla contemporaneità. La nuova e depotenziata epifania della Ninfa ha dismesso l’abito svolazzante all’antica e indossa ora gli spessi e anonimi panni propri delle popolane italiane del tempo.

L’immagine esce dalla storia dell’arte e traghetta il tema della figura femminile gradiva nella dimensione antropologica e della psicostoria: è il residuo fantasmatico della Ninfa, che il moderno mezzo tecnico di riproduzione, la fotografia, cattura e immortala.

Scritti scelti di Warburg con riferimenti a temi e soggetti presenti in Tavola 46

T1 | Aby Warburg, André Jolles, *Ninfa fiorentina* (1900)

Il romanzo epistolare composto nel 1900 da Aby Warburg e André Jolles sulla Ninfa, a partire dall'eccitazione suscitata dalla figura dell'ancella nella *Nascita del Battista* del Ghirlandaio (già editi in AWM II, pp. 399-411), con gli *Addenda* da Gombrich [1970] 1983, pp. 103-113.

T2 | Aby Warburg, *Realismo fiorentino e idealismo anticheggiante* (1901)

Traccia di una conferenza sulla Ninfa (prima edizione tedesca in WEB 2010, pp. 226-227; tr. in Naval 2025).

T3 | Aby Warburg, la Ninfa del Ghirlandaio (1914)

Brani tratti dal saggio *L'ingresso dello stile ideale anticheggiante nella pittura del primo Rinascimento* ([1914] ora in AWM II, pp. 656-662).

T4 | La Ninfa e la Signora nella medaglia di Giovanna e negli affreschi di Villa Lemmi (1893)

Brani tratti dal saggio *La* Nascita di Venere *e* La Primavera *di Sandro Botticelli* ([1893], ora in AWM II, pp. 361-365).

T1 | Aby Warburg e André Jolles, *Ninfa fiorentina*, 1900

pubblicato in AWM II, pp. 399-411
Epistula prima [André Jolles a Aby Warburg, 23 dicembre 1900]

Caro amico,
ricordi la nostra conversazione circa un anno fa, in quella notte di luna sulla terrazza della tua casa di San Domenico? Il profumo, che emanavano gli aranci, era meraviglioso. Lontano, quasi fosse visibile il suo respiro nel bianco tremolare della nebbia, giaceva la città nella fresca limpidezza della bluastra luce lunare, simile a una donna che in sogno si abbandona al suo passato. Tutt'intorno vegliavano le colline, le cui linee si allungavano l'una verso l'altra come giganti che si tendevano le mani. Sopra di noi era sospesa, immobile e nera, la casa.

Naturalmente avevamo parlato d'arte. Io, con l'esuberanza epicurea del giovanotto che si era appena sciolto dalle tese catene degli studi universitari e che ora, per la prima volta, si deliziava con la festa del primo Rinascimento fiorentino. Tu, con la dignità più misurata dell'ospite, che non era ancora del tutto sazio, ma la cui fame iniziale sembrava appagata. Non eravamo d'accordo: nel mio cuore ti rimproveravo di essere un pedante, e tu probabilmente mi davi dell'avventuriero che fa sfoggio di sé.

Ma il paesaggio notturno aveva posto fine alla nostra disputa. Ambedue comprendevamo che in certi momenti è meglio tacere e abbandonarsi completamente all'atmosfera dell'infinito. Così, nella fluida limpidezza di quell'atmosfera, si scioglievano le nostre divergenze in una comune ammirazione della natura.

Oggi torno da te. L'esuberante combattente di allora ha lasciato il posto ad un umile postulante, lo spregiatore della scienza ufficiale e dei suoi dogmi, che non riconosceva alcuna autorità se non quella dell'occhio dell'artista e che osava definire stantio e sciocco il tuo sacro archivio, l'uomo che intendeva avanzare nella storia dell'arte saltellando come le capre sul monte Gilead si presenta adesso al tuo altare col capo chino e in mano un desolante ramo di palma, supplicandoti di allontanare lo spirito che non gli dà pace e che lo caccia negli inferi delle fantasie sfrenate, quasi fosse frustato dalle Furie.

Che cosa è successo? *Cherchez la femme*, mio caro. Si tratta di una signora che fa con me un gioco crudele. Ho iniziato un flirt intellettuale e ne sono diventato vittima. La rincorro, o piuttosto è lei a rincorrermi? Non lo so più. Ma fammi raccontare con ordine questo calvario.

Ho conosciuto la donna durante una visita domenicale in una chiesa… e probabilmente ti sarà già chiaro di chi sto parlando. Abita nel coro di S. Maria Novella, parete [orientale], seconda fila dal basso, nell'affresco a destra dello spettatore.

Il piccolo Giovanni è felicemente nato ed Elisabetta riceve le visite distesa sul letto lungo e solenne. Ha un aspetto ancora un po' provato (alla sua età una faccenda del genere non è da poco), e il medico le ha prescritto un

ricostituente che le viene offerto da una domestica su un piatto. Davanti al letto, su sgabelli bassi, si vedono la balia che sta allattando il birichino e un'infermiera che porge a quest'ultimo *mantjes*. L'impressione complessiva della rappresentazione sacra è assai sobria: manca un effetto finale. L'oro delle aureole di Giovanni ed Elisabetta è sbiadito e con esso anche la gloria biblica. Si tratta ormai di persone prettamente borghesi. Anche se il valore del ricordo edificante è smarrito, esso è pienamente compensato da una presenza che viene esibita, dalla visita di una ricca nobildonna fiorentina che non è venuta per la puerpera, che neppure guarda direttamente, e nemmeno per la santa Madre che da poco ha dato alla luce un bambino la cui voce potente separerà un giorno le acque del Giordano. La nobildonna fiorentina è intenta piuttosto ad una visita in generale. Con le mani aristocratiche congiunte sulla pancia un po' sporgente, porta con magnanima innocenza il capo sul collo slanciato, e con il suo passo misurato quasi non muove le pieghe rigide del suo pesante abito di broccato. Il suo aspetto è prestante e un po' superficiale, non è caratteristico quanto piuttosto signorile. Si tratta di una donna di mondo che ha una grazia insuperabile e nobili maniere eppur è priva di grande animo (*Geist*).

Dietro a lei passeggiano indifferenti altre due figure: la madre e la zia. Alle loro spalle, vicino alla porta aperta corre, anzi vola, o meglio si libra, l'oggetto dei miei sogni che comincia però ad assumere le dimensioni di un affascinante incubo. Si tratta di una figura fantastica, o meglio: di un'ancella, anzi di una ninfa classica con un piatto di meravigliosi frutti esotici sulla testa che entra nella stanza sventolando il suo velo.

Mi chiedo se sia questo il modo di entrare nella camera di una puerpera. No, neppure per fare gli auguri. Che cosa significa allora questo modo di camminare leggero e vivace e al contempo molto movimentato, questo energico incedere a lunghi passi, mentre le altre figure rivelano una qualche intangibilità? Ma soprattutto: che senso ha l'improvvisa differenza del pavimento? Le altre figure sono ferme, oppure camminano su un duro pavimento in cotto tipicamente fiorentino. Quello della mia amata sembra perdere invece la naturale caratteristica d'immobilità per assumere una elasticità ondeggiante, quasi fosse un prato inondato dal sole primaverile, un terreno fluttuante simile agli spessi cuscini di muschio di un ombroso sentiero verde nel bosco. Anzi, mi appare addirittura come qualcosa di sovraterreno. Come se la giovane domestica, anziché seguire le vie praticabili, scivolasse come una dea su nuvole dolcemente trascinate, come se con piedi alati attraversasse l'etere. Oppure come se, sulle curvature della schiena di un delfino, si lasciasse lentamente cullare, dalle onde muovendosi con la grazia di un grande uccello che si libra con le ali dispiegate. Oppure fosse simile ad una nave agile che, con le vele gonfie, fende ritmicamente le acque impetuose.

Può darsi che mi raffiguri questa figura più poetica di quanto veramente essa sia – ma quale amante non fa ciò! Certo è che, quando l'ho vista per la prima volta, ho avuto la strana sensazione che ci pervade talvolta quando guardiamo un cupo paesaggio di montagna, quando leggiamo i versi di un

grande poeta, oppure quando siamo innamorati. Insomma, mi chiesi: "Dove mai ti ho già visto?" Ho avuto la sensazione che fin dall'inizio ci legasse una conoscenza precedente, che vi fosse qualcosa di mistico – non ridere –, quasi riconoscessi improvvisamente un caro amico, un luogo a cui ero stato legato in un'esistenza precedente. Se non temessi di spingermi troppo lontano dalla mia amica, che incede in modo fluttuante, ti direi che un fedele dovrebbe immaginarsi il cielo, nel quale si trovano le anime di tutti coloro che ha amato e ammirato, proprio grazie a questo ideale processo di riconoscimento.

Detto ciò, posso solo dire che mi sono innamorato perdutamente e nei giorni successivi alla mia visita, rimuginando tra me e me, la vedevo in continuazione: sempre diversa e sempre in luoghi difformi, e di continuo mi sovvenivano altre situazioni nelle quali l'avevo già vista.

Mio caro amico in fondo che c'è di male? Ci innamoriamo una sola volta nella vita. E quando pensiamo di essere innamorati più volte, vediamo in realtà solo altre facce dello stesso prisma. Cambiano gli oggetti, ma l'innamoramento rimane uno e in sé unico. Così in seguito mi sono reso conto che in tanti aspetti dell'arte che da sempre ho amato c'è sempre stato qualcosa della mia ninfa.

Il mio stato d'animo oscilla tra l'incubo e la favola. E quando prendo in mano la lampada e pronuncio la parola magica, non compaiono cinquanta schiavi circassi con piatti d'oro sulla testa colmi di pietre preziose – ricorderai pure dei tulipani di rubini con calici di ambra opaca, l'iris scuro di lapislazzulo dal quale pendevano gocce di rugiada adamantine, gigli di opali con foglie di diaspro, violette di ametista trasparenti, ecc., ma sempre e solo la domestica che entra fluttuando con il suo velo.

Ora è Salomè, che giunge danzando con fascino letale davanti al licenzioso tetrarca; ora è Giuditta che, fiera e trionfante, porta con passo allegro il capo del condottiero assassinato. Quindi sembra celarsi sotto le grazia fanciullesca del piccolo Tobia che, coraggioso e gaio, va con passo baldanzoso dalla sua sposa fatale. Talvolta la scorgo in un serafino, che vola in adorazione verso Dio, e poi in Gabriele, che porta la lieta novella. La vedo gioiosa e innocente come damigella allo *Sposalizio*, la trovo nelle vesti di una madre terrorizzata e in fuga nella *Strage degli Innocenti*. Ho cercato di vederla nuovamente come l'avevo scorta la prima volta nel coro di S. Maria Novella, ma nel frattempo si è decuplicata. Ho perso la ragione. Ed è sempre lei a portare vita e movimento nella scena che altrimenti sarebbe stata serena. Anzi, sembra quasi il movimento personificato… ed è dunque molto fastidioso averla come amante.

È così che mi presento di fronte al sacerdote della scienza ufficiale, intimo o presunto conoscitore del Quattrocento, per chiedere chiarimenti riguardo al suo nome, alla sua classe sociale e il suo indirizzo. Chi è? Da dove viene? L'ho forse già incontrata prima, 1500 anni fa? Discende da un nobile lignaggio greco? E la sua antenata ha forse avuto una relazione con qualcuno dell'Asia minore, dell'Egitto o della Mesopotamia? Ma soprattutto: arrive-

ranno le lettere indirizzate a: La ninfa che corre, F.P.? Detto altrimenti e con serietà: qual è la storia di questa fanciulla?

Oggi e per sempre tuo,
[André Jolles]

[Aby Warburg a André Jolles, senza data]

No, amico mio, non posso presentarti così alla fanciulla. Se non sei in qualche modo già introdotto, rischi di precipitarti nel palazzo chiuso e sprangato di una famiglia patrizia fiorentina con la stessa irruenza che caratterizza la tua signorina dal passo leggero. No, non si può in modo così temerario pretendere di fare l'intima conoscenza di qualcuno che appartiene alla famiglia Tornabuoni, sia pur di una domestica.

Capisco che tu non abbia idea di ciò che sta dietro queste immagini…

Siediti dunque insieme a me in uno stallo del coro senza far rumore per non disturbarli: i Tornabuoni stanno tenendo qui una sacra rappresentazione in onore della Vergine Maria e del Battista. Giovanni Tornabuoni è riuscito ad acquistare il patronato del coro e il diritto alla sua decorazione. Adesso i membri della sua famiglia possono apparire in guisa di personaggi della leggenda sacra. Usano questo loro diritto serenamente e con dignità: patrizi, autentici osservatori quali sono, hanno maniere innate e impeccabili. Che con la tua procellaria pagana tu possa irrompere in questa pacata rispettabilità, in questo controllato cristianesimo, mi svela l'aspetto enigmatico e illogico della semplice umanità primitiva dei Tornabuoni, che tanto mi attira non meno di quanto tu sia rapito dal fascino sfuggevole della tua ignota apparizione.

Ti senti pronto a seguirla come una idea alata attraverso tutte le sfere in una amorosa ebbrezza platonica; mentre io mi accontento di volgere il mio sguardo filologico sul terreno dal quale è emersa, e a chiedermi con stupore: questa strana e delicata pianta ha davvero le sue radici nell'austera terra fiorentina? Forse un astuto giardiniere – con una segreta propensione per l'elevata cultura rinascimentale – ha insinuato nei riluttanti Tornabuoni l'idea che adesso tutti devono avere un simile fiore alla moda, un tale gioioso e fantastico punto di attrazione al centro del proprio sobrio giardino privato? Oppure, non è piuttosto che il mercante e il suo giardiniere, animati dalla stessa elementare volontà di vita, per la loro rigogliosa pianta ornamentale hanno strappato un pezzo della oscura terra che circonda la chiesa al cupo rigore dei fanatici domenicani?

***Addenda* al Romanzo epistolare**
da Gombrich [1970] 1983, pp. 103-113

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 vor-

rei, ma la mia educazione intellettuale non me lo permette. Anch'io sono nato in Platonia 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.

[…] Ghirlandaio non è un ruscello di campagna gorgogliante in cui i preraffaelliti possano rinfrescarsi, né una romantica cascata che possa ispirare all'altro tipo di turista, il superuomo in vacanza pasquale con lo *Zarathustra* nella tasca del mantello di loden, un nuovo coraggio per la lotta per la vita, addirittura contro le autorità… La vita grava pesantemente sui Tornabuoni, ma essi sono troppo fieri per dirlo subito a ogni frettoloso turista. Solo quando questi indugia in silenzio e non si stanca di interrogare silenziosamente il loro destino, essi gli concederanno di partecipare alle sofferenze delle loro esistenze, che i rigidi broccati e le pesanti pieghe del lucco celano così meravigliosamente.

[…]Nella scena in cui Santa Elisabetta è nella sua stanza di partoriente, tutti gli elementi ecclesiastici e dogmatici sono stati eliminati. Il mercante a cui piace la rappresentazione e il raffinato artista amante della decorazione hanno qui armoniosamente unito le loro forze a spese dei monaci, ma anche quando la storia sacra assume tutta la sua legittimità […] le tre P – prete, patrocinatore, pittore – sono divise, il che ci rivela che la loro esistenza artistica non nasce da una sintesi organica, ma soltanto da un'arbitraria miscela.

[…] Chi è dunque la "Ninfa"? Come essere reale, in carne e 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.

T2 | Aby Warburg, *Realismo fiorentino e idealismo anticheggiante*

pubblicato in WEB 2010, pp. 226-227; tr. in Naval 2025

Uno degli affreschi che Ghirlandaio realizzò per Giovanni Tornabuoni in Santa Maria Novella intorno al 1490, la Nascita di San Giovanni, patrono dei Tornabuoni, è raffigurato in una maniera molto laica e fiorentina. Per il pittore e il committente era una scusa gradita per raffigurare una visita di Stato, in cui le dame della casa Tornabuoni congratulano con un'illustre signora per la nascita del suo figlio. Da entrambe le parti c'è una calma dignitosa; la madre riposa sul letto da parata già decorato, come una matrona etrusca sul suo sarcofago. Una cameriera sullo sfondo le porta un ricostituente, mentre in primo piano la balia è intenta a nutrire il neonato e un'altra tende impazientemente le mani per ricevere il bambino per il bagno.

Le tre maestose donne che fanno l'onore della visita di Santa Elisabetta non sono per nulla entusiaste, e sanno come nascondere efficacemente i loro sentimenti sotto il pesante panneggio delle vesti di broccato e il digni-

toso mantello di stoffa drappeggiato. E così emerge, in modo ancora più esplosivo, quell'agilità vivace, che non si addice alle pompose signore di casa Tornabuoni, nella *serva che porta frutti*, che prova invano a nascondere il suo inconsueto passato antico con il rapido slancio nelle virtù domestiche. Le sue origini pagane romane si rivelano nella veste rigonfia, nel panneggio stilizzato, nei piedi addirittura calzati con i sandali. La dea romana della Vittoria risplende in modo fin troppo evidente attraverso la maschera della serva-fanciulla che cammina frettolosamente, abituata a percorrere spazi aerei in un volo tempestoso.

Che cosa direbbe Ghirlandajo a un pittore moderno che, preoccupato per l'originalità di Domenico, alla vista di questa serva frettolosa, con delicatezza, ma non senza un dolce rimprovero, gli facesse notare che in questo caso si sarebbe ispirato a una figura dell'antichità? Altro chè [in italiano] si potrebbe pensare di sentirlo dire con disdegno! È proprio questo il nostro orgoglio, che le ninfe dell'antichità siano tornate da noi!

Domenico, lungi dal vergognarsi di una reminiscenza dell'antichità, colloca il modello della sua ninfa nell'affresco immediatamente sottostante, in alto a sinistra della architettura in *grisaille* sul *Sacrificio di Giocchino*: è la dea della vittoria fedelmente copiata dall'arco di trionfo di Costantino a Roma, che incorona l'imperatore vittorioso. Come è noto, nessuna figura mitica dell'antichità ha resistito nella rappresentazione artistica così disperata al cristianesimo come la statua di una dea della vittoria nella Curia romana, che solo al tempo di Costantino cadde vittima dell'implacabilità di Sant'Ambrogio come immagine di culto ufficiale.

Dal rilievo all'interno dell'arco di trionfo, tuttavia, lo zelo paterno delle pie chiese non è stato in grado di scacciarla fino ad oggi, e nemmeno la sua sopravvivenza nell'arte ecclesiastica poteva essere impedita perché, a quanto pare, la fanciulla cammina con passo leggero come figura biblica nell'arte del primo Rinascimento, come Salomè danzante, come arcangelo che accompagna Tobia, come fanciulla frettolosa alla nascita di Maria o di Giovanni.

Naturalmente si è dovuta liberare dell'abitudine di sbattere orgogliosamente le sue ali, ma nell'altresì immotivata mobilità svolazzante delle sue vesti c'è ancora un accenno di quelle regioni superiori in cui si librava come dea pagana della vittoria. Ma quasi mai nell'arte fiorentina la ninfa toscana, la fanciulla frettolosa della vita quotidiana, si è identificata con le figure ideali del passato con tanta spigliatezza come qui nell'affresco del Ghirlandajo.

T3 | *L'ingresso dello stile ideale anticheggiante nella pittura del primo Rinascimento*

pubblicato in AWM II, pp. 656-662

[Sui rilievi dell'arco di Costantino nella Cappella Tornabuoni] Ma cosa significano questi rilievi? Certamente non riproducono negli aspetti essenziali il contegno puramente esteriore della consorteria Tornaquinci-

Tornabuoni. Forse essi erano destinati ad accompagnare l'immagine conclusiva che nell'iscrizione sopra il portale inneggia alla felice condizione di pace a Firenze attorno al 1490, e sono aggiunti alla lista delle presenze della riunione familiare solo come una sorta di solenne sigillo in stile romano. Dalla scultura della Vittoria dell'Arco di Costantino emana però anche un ulteriore effetto vitale schiettamente artistico. Sopra il Sacrificio di Zaccaria è rappresentata una solenne Nascita di san Giovanni Battista.

Qui prestanti dame della famiglia Tornabuoni nel dignitoso atteggiamento di chi sente di far parte di una società di eletti si congratulano con Sant'Elisabetta. Dietro di loro incede frettolosamente una serva con una fiaschetta in mano e sul capo un piatto di frutta. Benché destinata ad un compito prosaico la sua figura è idealmente stilizzata: la veste è cinta e svolazza come quella della Vittoria e malgrado i suoi piedi adornati di sandali siano costretti a poggiare al suolo, perfino la veste che scende dalla spalla simile ad una vela gonfiata dal vento finisce per presentarsi come un surrogato terreno, seppur solo ornamentale, degli olimpici attrezzi per il volo della dea della Vittoria.

Una differenza tra la dea della Vittoria traianea e questa Victoria fiorentina casalinga risiede nel fatto che quest'ultima è rappresentata di profilo. Del resto la bottega di Ghirlandaio li aveva a disposizione nella raccolta di disegni da modelli antichi che abbiamo citato in precedenza: una donna dalle vesti svolazzanti che porta un cesto di frutta si trova a pagina 51 con l'annotazione "in sulla piaza di sancto Pietro".

La cesta potrebbe essere un'aggiunta. L'intera figura si ritrova come ninfa su un sarcofago bacchico. Qui invece della cesta essa ha nelle mani un mazzo di cimbalaria. Il significato archeologico della figura è però secondario. Possiamo infatti intendere questa Ninfa come un simbolo dell'affermazione della vita così come essa era intesa nel XV secolo. […] La ninfa di Ghirlandaio non ha nulla di orgiastico. Nonostante ciò per la concezione del mondo savonaroliana appartiene anch'essa ai tipi di quella insolente vanità pagana la cui immagine non avrebbe dovuto essere più tollerata nelle chiese.

T4 | La Nascita di Venere *e la* Primavera *di Sandro Botticelli*

pubblicato in AWM II, pp. 361-365

Al Louvre è conservato il frammento di un affresco attribuito a Botticelli proveniente da Villa Lemmi – vicina alla Villa di Careggi – in cui sono rappresentate tre Grazie che guidate da Venere sono in procinto di avvicinarsi recando doni a Giovanna d'Albizzi nel giorno delle sue nozze con Lorenzo Tornabuoni (1486). Le tre Grazie che incedono una dietro l'altra indossano lo stesso discinto costume ideale della *Primavera*. Solo le ultime due (da sinistra) hanno oltre alla veste simile a una camicia un manto il cui orlo superiore nella grazia collocata più sullo sfondo scende dalla spalla destra a mo' di sbuffo formando davanti alla parte inferiore del torso – proprio come nella Grazia della *Primavera* – un rigonfio sporgente che non si riesce a capire bene

come sia trattenuto. È difficile comprendere dalle sole riproduzioni se come sostiene Cosimo Conti questo frammento sia opera di Botticelli, oppure se sia stato eseguito almeno in parte da aiuti, come invece pensa Ephrussi. Talune durezze del disegno farebbero propendere per quest'ultima attribuzione.

[…] Per comprovare l'identità della dama ritratta con un costume risalente all'epoca di Giovanna Tornabuoni, Cosimo Conti ricorre a due medaglie. Entrambe recano sul dritto la testa di Giovanna Tornabuoni e sul rovescio due diverse scene mitologiche che dal punto di vista formale appaiono iconograficamente interessanti. Il rovescio della prima medaglia ci mostra dunque le dee antiche così come si è soliti scorgerle a partire da Winckelmann conformemente "allo spirito degli antichi", cioè nude e immobili e non come nel rovescio della seconda medaglia che reca invece un'immagine femminile che esprime un immotivato e deciso movimento dei capelli e delle vesti.

Il rovescio di una delle due medaglie mostra le tre Grazie nude nel noto intreccio cosí come sono descritte da Filarete (libro XIX, ed. Oettingen, p. 735) in un dipinto che si trovava nella Loggia della Gloria degli artisti. Siamo di fronte solo a uno degli esempi che comprovano come perfino in un simile raggruppamento le tre figure fossero familiari agli artisti del tempo. Le medaglie recano la scritta: "Castitas. Pulchritudo. Amor".

Quest'ultima sta sulle nubi con la testa rivolta un po' verso destra e i capelli che svolazzano da entrambi i lati. La veste è rialzata e forma un rigonfio cinto all'esterno mentre svolazzano al vento sia l'orlo della veste sia il lembo di pelle di animale che la donna porta cadente sopra il vestito. La freccia che la figura femminile tiene nella mano destra sollevata, l'arco nella mano sinistra abbassata, la faretra con le frecce che spunta dal fianco destro e il mezzo stivale la caratterizzano come una cacciatrice. La scritta, un verso dell'*Eneide* (I, 315), chiarisce:

> virginis ob habitumque gerens et virginis arma.

I seguenti versi descrivono in un modo ancora più puntuale il travestimento con il quale Venere appare a Enea e al suo compagno:

> Cui mater media sese tulit obvia silva,
> virginis os habitumque gerens, et virginis arma
> Spartanae, vel qualis equos Threissa fatigat
> Harpalyce, volucremque fuga praevertitur Hebrum.
> Namque umeris de more habilem suspenderat arcum
> venatrix, dederatque comam diffundere ventis,
> nuda genu, nodoque sinus collecta fluentis.

Gli ultimi due versi ci forniscono un'indicazione che è stata fedelmente seguita nel trattamento degli accessori mossi i quali vanno considerati anche qui come una caratteristica di una raffigurazione "anticheggiante".

Bibliografia
e indice dei nomi

Abbreviazioni

GS A. Warburg, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von G. Bing, Leipzig/Berlin 1932.

RPA A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, a cura di G. Bing, tr. it. di E. Cantimori, Firenze 1966.

Renewal A. Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity*, ed. by K.W. Forster, Eng. trans. by D. Britt and K.W. Forster, Los Angeles 1999.

AWO I.1 A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, a cura di M. Ghelardi, S. Müller, Torino 2004.

AWO I.2 A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2007.

AWO II.1 A. Warburg, *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2002.

AWM I A. Warburg, *Astrologica. Saggi e appunti 1908-1929*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2019.

AWM II A. Warburg, *Fra antropologia e storia dell'arte. Saggi, conferenze e frammenti*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2021.

WEB A. Warburg, *Werke in einem Band. Auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare*, hrsg. und kommentiert von M. Treml, S. Weigel und P. Ladwig, Berlin 2010.

Scritti e frammenti di Warburg sui temi di Tavola 46
edizione italiana con riferimento all'edizione originale

Frammenti sull'espressione

Warburg [1888-1901] [2006] 2011

A. Warburg, *Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde* [WIA III.43]; tr. it. di V. Vivaldi, tesi di dottorato, Università degli studi di Pisa, 2006; *Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde/Frammenti sull'espressione*, hrsg. von S. Müller, tr. it. di M. Ghelardi, G. Targia, Pisa 2011; AWM II, pp. 21-87.

La* Nascita di Venere *e la* Primavera *di Sandro Botticelli

Warburg [1893] [1966] [2004] 2021

A. Warburg, *Sandro Botticellis* Geburt der Venus *und* Frühling. *Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der Italienischen Frührenaissance*, Hamburg/Leipzig 1893; tr. it. *La* Nascita di Venere *e la* Primavera *di Sandro Botticelli*, RPA, pp. 1-58; AWO I.1, pp. 77-151; AWM II, pp. 323-396.

I costumi teatrali per gli Intermezzi del 1589

Warburg [1895] [1966] [2004] 2021

A. Warburg, *I costumi teatrali per gli Intermezzi del 1589: i disegni di Bernardo Buontalenti e il 'Libro di conti' di Emilio de' Cavalieri*, "Atti dell'Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze: Commemorazione della Riforma Melodrammatica" XXXIII (1895), tr. it. di A. Giorgetti, pp. 133-146; RPA, pp. 59-107; AWO I.1, pp. 163-219; AWM II, pp. 429-486.

Symbolismus als umfangbestimmung

Warburg [1896-1901]

A. Warburg, *Symbolismus als Umfangsbestimmung* [WIA III.45.1; WIA III.45.2].

Three Lectures on Leonardo

Warburg [1899] [1970] [1983] 2019

A. Warburg, *Leonardo Da Vinci. Drei Vorträge*, parzialmente pubblicati in E. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, London 1970, pp. 96-105; tr. it. E. Gombrich, *Aby Waburg. Una biografia intellettuale*, Milano 1983, a cura di A. Dal Lago e P.A. Rovatti, pp. 92-99; prima edizione integrale in A. Warburg, *Three Lectures on Leonardo 1899*, ed. by E. Marchand, J. Spooner, B. Sherman, London 2019.

Ninfa fiorentina

Warburg, Jolles [1900] [1970] [1983] [2004] 2021

A. Warburg, A. Jolles, *Ninfa fiorentina* (1900) [WIA III.55]; parzialmente pubblicato in E. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, London 1970, pp. 105-127; tr. it. E. Gombrich, *Aby Waburg. Una biografia intellettuale*, Milano 1983, a cura di A. Dal Lago e P.A. Rovatti, pp. 99-116; tr. it. *La ninfa: uno scambio di lettere tra André Jolles e Aby Warburg*; AWO I.1, pp. 243-255; AWM II, pp. 399-411.

Florentinische wirklichkeit

Warburg [1901] [2010] 2024

A. Warburg, *Florentinische Wirklichkeit und antikisierender Idealismus* [WIA III.51.3]; WEB, pp. 211-233; tr. in Naval 2025.

Arte del ritratto e borghesia fiorentina

Warburg [1902] [1966] [2004] 2021

A. Warburg, *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum. Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita: die Bildnisse des Lorenzo de' Medici und seiner Angehörigen*, Leipzig 1902; tr. it. *Arte del ritratto e borghesia fiorentina*, RPA, pp. 109-146; AWO I.1, pp. 319-357; AWM II, pp. 553-590.

Delle "imprese amorose" nelle più antiche incisioni fiorentine

Warburg [1905] [1966] [2004] 2021

A. Warburg, *Delle "imprese amorose" nelle più antiche incisioni fiorentine*, "Rivista d'Arte" III, 1905, tr. it. di G. Poggi, pp. 1-15; RPA, pp. 179-191; AWO I.1, pp. 365-384; AWM II, pp. 491-519.

Le ultime volontà di Francesco Sassetti

Warburg [1907] [1966] [2004] 2021

A. Warburg, *Francesco Sassettis letzwillige Verfügung*, in H. Weizsäcker *et. al*, *Kunstwissenschaftliche Beiträge August Schmarsow gewidmet*, Leipzig 1907, pp. 129-152; tr. it. *Le ultime volontà di Francesco Sassetti*, RPA, pp. 211-246; AWO I.1, pp. 425-484; AWM II, pp. 221-271.

L'ingresso dello stile ideale anticheggiante nella pittura del primo Rinascimento

Warburg [1914] [1966] [2004] 2021

A. Warburg, *Der Eintritt der antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance*, "Kunstchronik" 25/33, 8 Mai 1914, p. 491; tr. it. *L'ingresso dello stile ideale anticheggiante nella pittura del primo Rinascimento*, RPA, pp. 283-307; AWO I.1, pp. 583-676, pp. 677-683; AWM II, pp. 615-676.

Diario romano

Warburg, Bing [1928-1929] 2005

A. Warburg, G. Bing, *Tagebuch der kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg zu Hamburg*, VIII, *Rom*, (2. Theil) [WIA III.15.3.2]; tr. it. *Diario romano* (1928-1929), a cura di M. Ghelardi, Torino 2005.

L'antichità romana nella bottega del Ghirlandaio

Warburg [1929] [2007] [2014] 2021

A. Warburg, *Die römische Antike in der Werkstatt Ghirlandajo's*, Vortrag, Biblioteca Hertziana, Rom, Januar 1929 [WIA III.115.1.2, WIA III.115.1.1]; tr. it. AWO I.2, pp. 829-839, 840-860, 861-862 [WIA III.115.3.2, WIA III.115.3.1]; A. Warburg, *L'antico romano nella bottega del Ghirlandaio. Traccia della conferenza alla Biblioteca Hertziana di Roma (19 gennaio 1929), con una Nota al testo (e 'agenda warburghiana')*, tr. it. di M. Ghelardi, a cura di S. De Laude, "La Rivista di Engramma" 119 (settembre 2014), pp. 8-29; AWM II, pp. 683-712.

Einleitung a Mnemosyne

Warburg [1929] [1998] [2002] [2016] 2021

A. Warburg, *Einleitung, einleitende Worte der Bilderatlas Mnemosyne*, Juni 1929 [WIA III.102.3-4]; tr. it. di G. Sampaolo, *Mnemosyne. L'Atlante della Memoria di Aby Warburg*, a cura di I. Spinelli, R. Venuti, Roma 1998, pp. 23-26; AWO II.1, pp. 3-5; *Mnemosyne. Einleitung. Introduzione al Bilderatlas (1929), nuova edizione critica e*

traduzione [WIA 102.1.1], "La Rivista di Engramma" 138 (settembre-ottobre 2016), pp. 7-26; AWM II, pp. 199-210.

Frammenti tra Manet e Mnemosyne

Warburg [1929] [2007] 2019

A. Warburg, *Notizien zu Manet und Mnemosyne* [WIA III.102.1.2]; tr. it. AWO I.2, pp. 805-815; M. Ghelardi, *Aby Warburg, Frammenti tra Manet e Mnemosyne* [102.1.2], con una nota di commento di M. Centanni, "La Rivista di Engramma" 165 (maggio 2019), pp. 49-87.

Letture critiche di Tavola 46

Forschungsgruppe Mnemosyne 2016
Forschungsgruppe Mnemosyne (hrsg. von R. Ohrt), *8. Salon, Baustelle 8.5 Tafel 44, 45, 46, 47, 48, in Baustelle 1-13. Aby Warburg. Mnemosyne Bilderatlas. Rekonstruktion – Kommentar – Aktualisierung, box 2016/2017*, Kartoffelverlag, Hamburg-Karlsruhe 2016.

Pinotti 2013-2016
A. Pinotti, *Panel 46, Guided Pathways,* in *Mnemosyne. Meanderings through Aby Warburg's Atlas*, Cornell University.

Seminario Mnemosyne 2000
Seminario Mnemosyne, coordinato da M. Centanni e K. Mazzucco, *L'epifania della ninfa gradiva. Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola 46*, "La Rivista di Engramma" 3 (novembre 2000), pp. 19-24.

Seminario Mnemosyne 2021
Seminario Mnemosyne, coordinato da M. Centanni e S. Agnoletto, *Il passo della Ninfa fiorentina. Lettura interpretativa di Mnemosyne Atlas, Tavola 46*, "La Rivista di Engramma" 182 (giugno 2021), pp. 51-85.

Targia, Mazzucco 2023
G. Targia, K. Mazzucco, *Tavola 46*, in Faietti, Schmidt, Targia, Wolf *et al.* 2023, pp. 142-145.

Riferimenti bibliografici essenziali per temi

sulla Ninfa in riferimento a Warburg

Cacciari 1990, 347-354; Galitz, Reimers 1995; Seminario Mnemosyne 2000; Didi-Huberman 2002a; Didi-Huberman 2002b; Seminario Mnemosyne 2002; Contarini, Ghelardi 2004; Seminario Mnemosyne 2004; Didi-Huberman [2002] 2004; Didi-Huberman 2005; Pichler, Rappl, Swoboda 2006; Agamben 2007; Seminario Mnemosyne 2008; Weigel 2009; Głuchowska 2010; Didi-Huberman 2012; Gough 2012; Pedersoli 2012; Baert 2014; Seminario Mnemosyne 2014; Weigel 2014; Tomsic 2015; Wolf 2015; Baert 2016; Trautmann-Waller 2018; Didi-Huberman [2015] 2019; Sacco 2016; Baert 2017; Campos 2020; Amaro 2021; Naval 2021; Seminario Mnemosyne 2021; Ghelardi 2022, pp. 17-28; Settis 2023; Targia, Mazzucco 2023. Sulla Ninfa moderna fotografata da Warburg a Settignano: Rizzonelli 2021; Viola 2023.

sulla Dovizia di Donatello

Kaufmann 1935; Haftmann 1939; Wilkins 1983; Haines 1984; Mori 1984; Blake Wilk 1986. Sulla *Dovizia* come modello per Ghirlandaio si veda Chrzanowska 2018; Agnoletto, Centanni 2021.

sugli affreschi di Villa Lemmi

Conti 1881; Gombrich [1945, 1972] 1975, pp. 84-85; Ettlinger 1976; van der Sman 2007; Simons 2011-2012; Centanni 2017, 128-134.

sulla medaglia di Giovanna Tornabuoni

Wind [1958] 1985; Centanni 2017, 130-131; Perfetti 2021.

Riferimenti bibliografici

A

Agamben 2007
G. Agamben, *Ninfe*, Torino 2007.

Agnoletto, Centanni 2021
S. Agnoletto, M. Centanni, *La Dovizia di Donatello come modello per la Ninfa fiorentina*, "La Rivista di Engramma" 182 (giugno 2021), pp. 85-98.

Amaro 2021
H. Amaro, *A Ninfa de Aby Warburg: a metamorfose de um motivo intelectual*, dissertação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2021.

B

Baert 2014
B. Baert, *Nymph. Motif, Phantom, Affect. A Contribution to the Study of Aby Warburg (1866-1929)*, Leuven 2014.

Baert 2016
B. Baert, N*ymph. Motif, Phantom, Affect. Part II. Aby Warburg's (1866-1929) Butterflies as Art Historical Paradigms*, Leuven 2016.

Baert 2017
B. Baert, *Aby Warburgs (1866-1929) 'Nymphe'. Ein Forschungsbericht zu Motiv, Phantom und Paradigma*, "Imago. Interdisziplinäres Jahrbuch für Psychoanalyse und Ästhetik" 4 (2017), pp. 39-62.

Blake Wilk 1986
S. Blake Wilk, *Donatello's "Dovizia" as an Image of Florentine Political Propaganda*, "Artibus et Historiae" 7, 14 (1986), pp. 9-28.

C

Cacciari 1990
M. Cacciari, *Dell'inizio*, Milano 1990.

Campos 2020
D.Q. Campos, *Ninfa como personagem teorica de Aby Warburg*, "MODOS: Revista de História del Arte" 4 n. 3 (2020), pp. 225-224.

Centanni 2017
M. Centanni, *Fantasmi dell'antico*, Rimini 2017.

Centanni 2022
M. Centanni, *Aby Warburg e il pensiero vivente*, Dueville 2022.

Chrzanowska 2018
A. Chrzanowska, *'Who, Then, is the "Nympha"?' An Iconographic Analysis of the Figure of the Maid in the Tornabuoni Frescoes*, in K.A.E. Enenkel and A. Traninger (eds.), *The Figure of the Nymph in Early Modern Culture*, Leiden 2018, pp. 177-191.

Contarini 2023
S. Contarini, *Un'amicizia fiorentina: Aby Warburg e André Jolles*, in Faietti, Schmidt, Targia, Wolf *et al.* 2023, pp. 50-52.

Contarini, Ghelardi 2004
S. Contarini, M. Ghelardi, *"Die verkörperte Bewegung": la ninfa*, "aut aut" 321-322, (maggio/agosto 2004), pp. 32-45.
Conti 1881
C. Conti, *Découverte de deux fresques de Sandro Botticelli*, "L'Art" 27, 4 (1881), pp. 86-87.

D
Didi-Huberman 2002a
G. Didi-Huberman, *La ninfa e la sua caduta*, "Trame" 3 (2002), pp. 13-26.
Didi-Huberman 2002b
G. Didi-Huberman, *La chute des nymphes. Le subtil panthéon du devil et du désir,* "L'Erasmo" 7 (2002), pp. 22-33.
Didi-Huberman [2002] 2004
G. Didi-Huberman, *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé,* Paris 2002; tr. it. di A. Pino, *Ninfa moderna. Saggio sul panneggio caduto*, Milano 2004.
Didi-Huberman 2005
G. Didi-Huberman, *Bewegende Bewegungen. Die Schleier der 'Ninfa' nach Aby Warburg*, in J. Endres, B. Wittmann und G. Wolf (hrsg. von), *Ikonologie des Zwischenraums*, München 2005, pp. 331-360.
Didi-Huberman 2012
G. Didi-Huberman, *Au pas léger de la servante. Savoir des images, savoir excentrique*, in P. Haag e C. Lemieux (éds.), *Faire des sciences sociales. Critiquer*, Paris 2012, pp. 177-206.
Didi-Huberman [2015] 2019
G. Didi-Huberman, Ninfa fluida. *Essai sur le drapé-désir*, Paris 2015; tr. it. di R. Izzo, *Ninfa fluida. Saggio sul panneggio-desiderio*, Milano 2019.

E
Ettlinger 1976
H.S. Ettlinger, *The portraits in Botticelli's Villa Lemmi Frescoes*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz" 20 (1976), pp. 404-407.

F
Faietti, Schmidt, Targia, Wolf *et al.* 2023
M. Faietti, E.D. Schmidt, G. Targia, G. Wolf *et al.* (a cura di), *Camere con vista. Aby Warburg, Firenze e il laboratorio delle immagini*, Catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 19 settembre-10 dicembre 2023) Firenze 2023.
Forschungsgruppe Mnemosyne 2016
Forschungsgruppe Mnemosyne (hrsg. von R. Ohrt), *8. Salon, Baustelle 8.5 Tafel 44, 45, 46, 47, 48, in Baustelle 1-13. Aby Warburg. Mnemosyne Bilderatlas. Rekonstruktion – Kommentar – Aktualisierung, box 2016/2017*, Kartoffelverlag, Hamburg-Karlsruhe 2016.

G

Galitz, Reimers 1995
R. Galitz, B. Reimers (hrsg. von), *Aby M. Warburg. "Ekstatische Nymphe... trauernder Flussgott". Portrait eines Geleherten*, Hamburg 1995.

Ghelardi 2022
M. Ghelardi, *Uno spazio per il pensiero*, Roma 2022.

Ginzburg 2012
C. Ginzburg, *Une Machine à Penser*, "Common Knowledge" 18.1 (Winter 2012), pp. 79-85.

Głuchowska 2010
L. Głuchowska, *"Die Nymphomanie" und "die wilden Kräfte" Aby Warburg contra "das Dionysische" Friedrich Nietzsches. Ein Versuch des systematischen Vergleichs*, in B. Wojciech (hrsg. von), *Die Etablierung und Entwicklung des Faches Kunstgeschichte in Deutschland, Polen und Mitteleuropa*, Warszawa 2010, pp. 411-430.

Gombrich [1945, 1972] 1975
E.H. Gombrich, *Botticelli's mythologies: a study in the neo-platonic symbolism in his circle*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" vol. 8 (1945), pp. 7-60, in Id., *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, London 1972, pp. 31-81; tr. it. di R. Federici, *Mitologie botticelliane. Uno studio sul simbolismo neoplatonico della cerchia di Botticelli*, in Id., *Immagini simboliche*, Torino 1975, pp. 43-87.

Gough 2012
K.M. Gough, *Between the Image and Anthropology: Theatrical Lessons from Aby Warburg's "Nympha"*, "The Drama Review" 56/3 (2012), pp. 114-130.

H

Haftmann 1939
W. Haftmann, *Das italienische Säulenmonument: Versuch zur Geschichte einer antiken Form des Denkmals und Kultmonuments und ihrer Wirksamkeit für die Antikenvorstellung des Mittelalters und für die Ausbildung des öffentlichen Denkmals in der Frührenaissance*, Leipzig 1939.

Haines 1984
M. Haines, *La colonna della* Dovizia *di Donatello*, "Rivista d'arte" 37, 4 (1984), pp. 347-359.

K

Kaufmann 1935
H. Kauffmann, *Donatello. Eine Einführung in seine Bilden und Denken*, Berlin 1935.

M

Mori 1984
M. Mori, *First Public Sculpture in the Early Renaissance Florence. Donatello's Lost Dovizia*, "Bijutsu shigaku" 6 (1984), pp. 39-71.

N

Naval 2021
A. Naval, *El reliquat de la Ninfa. Aproximación a la Pathosformel Ninfa en la obra de Georges Didi-Huberman*, "La Rivista di Engramma" 182 (giugno 2021), pp. 11-43.

Naval 2025
A. Naval, *"Hacia una 'Idea de la Ninfa'": Ninfa florentina y otros materiales para el estudio de la Pathosformel de Aby Warburg*, tesis doctoral, Universidad Pompeu Fabra - Università Ca' Foscari, 2025.

P

Pedersoli 2012
A. Pedersoli, *La riemersione della ninfa. Materiali, contesti e sfasature cronologiche*, "Schifanoia" 42/43 (2012), pp. 271-284.

Pichler, Rappl, Swoboda 2006
W. Pichler, W. Rappl, G. Swoboda, *Metamorphosen eines Flussgotts und der Nymphe. Aby Warburgs Denk-Haltungen und die Psychoanalyse*, in L. Marinelli (hrsg. von), *Die Couch. Vom Denken im Liegen*, Wien 2006, pp. 161-186.

Pinotti 2013-2016
A. Pinotti, *Panel 46, Guided Pathways,* in *Mnemosyne. Meanderings through Aby Warburg's Atlas*, Cornell University.

Perfetti 2021
F. Perfetti, *Venus Virgo/Venus Magistra. Lettura della figura femminile in trono negli affreschi di Botticelli di Villa Lemmi, alla luce del montaggio di Mnemosyne Atlas, Tavola 46*, "La Rivista di Engramma" 182 (giugno 2021), pp. 197-220.

R

Randolph 2002
A.W.B. Randolph, *Engaging Symbols: Gender, Politics, and Public Art in Fifteenth-Century Florence*, New Haven/London 2002.

Rizzonelli 2021
F. Rizzonelli, *Una (sola) fotografia (46_24). La materialità immateriale delle forme*, "La Rivista di Engramma" 182 (giugno 2021), pp. 98-104.

S

Sacco 2016
D. Sacco, *Ninfa e Gradiva: dalla percezione individuale alla memoria storica sovrapersonale*, "Cahiers d'études italiennes" 23 (2016), pp. 45-60.

Seminario Mnemosyne 2000
Seminario Mnemosyne, coordinato da M. Centanni e K. Mazzucco, *L'epifania della ninfa gradiva. Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola 46*, "La Rivista di Engramma" 3 (novembre 2000), pp. 19-24.

Seminario Mnemosyne 2002
Seminario Mnemosyne, coordinato da M. Centanni, K. Mazzucco, *L'arco, la* grisaille*, la Ninfa: dal 'come se' alla poetica della contrazione metaforica. Materiali, letture grafiche, saggio interpretativo di Tavola 45*, "La Rivista di Engramma" 21 (novembre/dicembre 2002), pp. 17-26.

Seminario Mnemosyne 2004
Seminario Mnemosyne, coordinato da M. Centanni, *La ninfa di Manet: deduzioni formali e ispirazione tematica*, "La Rivista di Engramma" 36 (ottobre 2004), pp. 13-16.

Seminario Mnemosyne 2008
Seminario Mnemosyne, coordinato da G. Cengiarotti, M. Centanni, P. Nanni e D. Pisani, *Tavola 68. Mnemosyne 1968 - Mnemosyne 2008*, "La Rivista di Engrama" 68 (dicembre 2008), pp. 8-52.
Seminario Mnemosyne [2002] 2014
Seminario Mnemosyne, coordinato da M. Bergamo, G. Bordignon, M. Centanni, *L'Angelo e la Cacciatrice di teste. Una lettura della Tavola 47 dell'Atlante Mnemosyne*, "La Rivista di Engramma" 116 (maggio 2014), pp. 38-53.
Seminario Mnemosyne 2021
Seminario Mnemosyne, coordinato da M. Centanni e S. Agnoletto, *Il passo della Ninfa fiorentina. Lettura interpretativa di Mnemosyne Atlas, Tavola 46*, "La Rivista di Engramma" 182 (giugno 2021), pp. 51-85.
Settis [1997] 2004
S. Settis, *Pathos und Ethos, Morphologie und Funktion*, "Vorträge aus dem Warburg-Haus" I, 1997; tr. it. *Pathos ed Ethos, morfologia e funzione*, in Pathosformeln*, retorica del gesto e rappresentazione: Ripensando Aby Warburg*, fascicolo speciale della rivista "Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura" VI (2004 [ma: 2006]), nr. 2, pp. 23-34.
Settis 2012
S. Settis, *Aby Warburg, il demone della forma. Antropologia, storia, memoria,* "La Rivista di Engramma" n. 100 (ottobre 2012), pp. 269-289.
Settis 2023
S. Settis, *L'antichità si muove! Un apocrifo di Mnemosyne*, in Faietti, Schmidt, Targia, Wolf *et al.* 2023, pp. 273-275.
Simons 2011-2012
P. Simons, *Giovanna e Ginevra: Portraits for the Tornabuoni Family by Ghirlandaio and Botticelli*, "I Tatti Studies in the Italian Renaissance" 14/15 (2011-2012), pp. 103-135.
van der Sman 2007
G.J. van der Sman, *Sandro Botticelli at Villa Tornabuoni and a nuptial poem by Naldo Naldi*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz" 51 (2007), pp. 159-186.

T

Targia, Mazzucco 2023
G. Targia, K. Mazzucco, *Tavola 46* e *Tavola 47,* in Faietti, Schmidt, Targia, Wolf *et al.* 2023, pp. 142-149.
Tomsic 2015
A. Tomsic, *ErosAntEros, Itinerari scenici e compositivi attraverso la Ninfa e l'Atlante di Warburg. Esperienze di ricerca del gruppo ErosAntEros*, "La Rivista di Engramma" 130 (ottobre-novembre 2015), pp. 209-216.
Trautmann-Waller 2018
C. Trautmann-Waller, *Warburg, Jolles et la nymphe florentine, de l'expérience partagée à l'anthropologie de l'art*, "Revue germanique internationale" 28 (2018), pp. 31-49.

V

Viola 2023

T. Viola, Pathosformeln *e fotografia del quotidiano*, in Faietti, Schmidt, Targia, Wolf *et al*. 2023, pp. 228-234.

W

Wedepohl [2012] 2014

C. Wedepohl, *Von der "Pathosformel" zum "Gebärdensprachatlas". Dürers Tod des Orpheus und Warburgs Arbeit an einer ausdruckstheoretisch begründeten Kulturgeschichte*, in *Die entfesselte Antike. Aby Warburg und die Geburt der Pathosformel*, hrsg. von M.A. Hurttig mit T. Kettelten, Köln 2012, pp. 33-50; tr. it. di A. Pedersoli, *Dalla Pathosformel all'Atlante del linguaggio dei gesti. La morte di Orfeo di Dürer e il lavoro di Warburg sulla storia della cultura basata su una teoria dell'espressione*, "La Rivista di Engramma" n. 119 (settembre 2014), pp. 36-57.

Wedepohl, Marchand 2021

C. Wedepohl, E. Marchand (eds.), *Ninfa Fiorentina: an exchange of two fictional letters*, "Visual History" VII (2021); with *Addenda* from Gombrich 1970, pp. 105–124.

Wedepohl 2023

C. Wedepohl, *Aby Warburg and André Jolles's Ninfa Fiorentina: the Story of an Ambitious Undertaking*, "Visual History" IX (2023), pp. 83–130.

Weigel 2009

S. Weigel, *Aby Warburgs "Göttin im Exil". Das "Nymphenfragment" zwischen Brief und Taxonomie, gelesen mit Heinrich Heine*, "Vorträge aus dem Warburg-Haus" IV (2000), pp. 65-103.

Weigel 2014

S. Weigel, *"Von Darwin über Filippino zu Botticelli… und… wieder zur Nymphe". Zum Vorhaben einer energetischen Symboltheorie und zur Spur der Darwin-Lektüre in Warburgs Kulturwissenschaft*, in M. Treml, S. Flach, P. Schneider (hrsg. von), *Warburgs Denkraum. Materialen, Motive, Formen*, München 2014, pp. 143-180; tr. it. in versione ridotta di C. Nicastro, "*da Darwin attraverso Filippino sino a Botticelli…e…di nuovo alla ninfa"*, in A. Barale, F. Desideri, S. Ferretti (a cura di), *Energia e rappresentazione. Warburg, Panofsky, Wind*, Milano/Udine 2016, pp. 41-62.

Wilkins 1983

D.G. Wilkins, *Donatello's Lost* Dovizia *for the Mercato Vecchio: Wealth and Charity as Florentine Civic Virtues*, "Art Bulletin" 65 (1983), pp. 401-423.

Wind [1958] 1985

E. Wind, *Pagan misteries in the Renaissance*, London 1958; tr. it. di P. Bertolucci, *Misteri pagani nel rinascimento*, Milano 1985.

Wolf 2015

G. Wolf, *Warburgs Botticelli und Botticellis Nymphe*, in *The Botticelli Renaissance, exhibition catalogue of The Botticelli Renaissance* (Berlin, Gemäldegalerie, Kulturforum 24 September 2015 bis 24 Januar 2016), München 2015, pp. 102-105

Indice dei nomi

Agilulfo 20, 25, 78, 79, 146, 148
d'Aiello, Niccolò 87
Alberti, Leon Battista 32

Bing, Gertrud 15, 111, 141, 144
Botticelli, Sandro (Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi) 7, 21, 25, 29, 40, 42, 44, 45, 46, 50, 51, 54, 67, 69, 71, 73, 95, 106, 107, 116, 118, 119, 121
Botticini, Francesco (Francesco di Giovanni) 73

Cacciari, Massimo 33, 35
Campagnola, Giulio 73
Carlo VII 89
Cavalcanti, Guido 47
Chevalier, Étienne 20, 63, 88, 89
di Cosimo, Piero 83

De Chirico, Giorgio (Giuseppe Maria Alberto Giorgio de Chirico) 51
Donatello (Donato di Niccolò di Betto Bardi) 35, 37, 39, 71, 73
Duccio, Agostino di 73
Dürer, Albrecht 13

Ficino, Marsilio 47
Fiorentino, Niccolò di Giovanni 21, 47, 48, 49, 65, 95, 96
Fora, Gherardo di Giovanni del 20, 21, 92
Forster, Kurt Walter 61
Fouquet, Jean 20, 63, 69, 88, 89, 146, 147
Fra Carnevale (Bartolomeo di Giovanni Corradini) 21, 26, 27, 36, 69, 104, 105
Fra Filippo Lippi 20, 42, 63, 71, 73, 80, 81
Freud, Sigmund (Sigismund Schlomo Freud) 51

Ghirlandaio, Domenico (Domenico Bigordi) 20, 21, 25, 30, 31, 33, 35, 37, 39-43, 48, 49, 50, 62, 63, 65, 67, 69, 71, 73, 82, 83, 89, 90, 91, 94, 95, 97, 99, 107, 108, 109, 117
Giambologna (Jean de Boulogne) 73
Ginzburg, Carlo 9, 150
Guercino (Giovanni Francesco Barbieri) 73

Hertz, Mary 33

Jensen, Wilhelm Hermann 51
Jolles, André (Johannes Andreas Jolles) 19, 33, 35, 39, 43, 56, 57, 127, 129

Leonardo da Vinci (Leonardo di ser Piero da Vinci) 32, 69, 83
Lombardi, Alfonso 21, 28, 114, 115

Manet, Éduard 15, 56, 79, 101
Marziale, Marco Valerio 95
de' Medici, Cosimo di Giovanni 45
de' Medici, Giuliano di Piero 45
de' Medici, Lorenzo di Piero (Lorenzo il Magnifico) 45, 83, 93

Napoletano, Filippo (Filippo Teodoro di Liagno) 36
Nicodemi, Giorgio 73

Plotino 47
Pollaiolo, Antonio del (Antonio Benci) 67, 73
Proust, Marcel (Valentin Louis Georges Eugène Marcel Proust) 53

della Robbia (Famiglia) 38, 39

Sangallo, Giuliano da (Giuliano Giamberti) 21, 50, 54, 65, 98, 99
Sanzio, Raffaello 21, 50, 54, 81, 110, 111, 121
Savonarola, Girolamo Maria Francesco Matteo 33
Saxl, Fritz 15

Tornabuoni (famiglia) 69, 95, 99, 117, 119
Tornabuoni, Giovanna (Giovanna degli Albizzi) 21, 31, 45, 47, 48, 49, 63, 64, 65, 83, 94, 95, 96, 97, 109, 117
Tornabuoni, Giovanni 83, 109
Tornabuoni, Lorenzo 45, 83, 95, 97, 117
Tornabuoni, Lucrezia 20, 21, 39, 45, 69, 71, 83, 92, 93
Tribolo, Niccolò (Niccolò di Raffaello di Niccolò dei Pericoli) 21, 28, 112, 113

Vasari, Giorgio 33
Veneziano, Agostino (Agostino di Musi) 21, 50, 120, 121
Verrocchio, Andrea (Andrea di Michele di Francesco di Cione) 71
Virgilio (Publio Virgilio Marone) 49, 65, 97

Wind, Edgar 15, 49

Atlante delle immagini dedicato alla memoria, Mnemosyne è l'eredità più originale degli studi di Aby Warburg e rappresenta la summa delle sue ricerche. Un Bilderatlas per indagare i meccanismi di trasmissione della tradizione di immagini, figure e forme dall'antichità fino all'attualità, con particolare riguardo alla ripresa formale dai modelli di moti, gesti, posture e schemi iconografici.

Warburg, nei grandi pannelli neri in cui appuntava le immagini, in una sintassi effimera e sempre precaria, vedeva la figura dell'arena: un campo in cui non si ricostruiscono progressi lineari, deduzioni certe, ma si rendono visibili le trasformazioni, gli attriti e i conflitti che ogni epoca esprime.

Tra le Tavole di Mnemosyne, Tavola 46 per il suo tema nevralgico (la Ninfa), oltre che per la sua particolare completezza strutturale e formale, offre una traccia chiara per guidarci nell'Atlante, un filo per affrontare il labirinto di Mnemosyne.

"Tu ti senti pronto a seguire la Ninfa come una idea alata attraverso tutte le sfere in una amorosa ebbrezza platonica, mentre io mi accontento di volgere il mio sguardo filologico sul terreno dal quale è emersa, e a chiedermi con stupore: questa strana e delicata pianta ha davvero le sue radici nell'austera terra fiorentina?".

edizioni**engramma**