

La Rivista di Engramma
100-102

La Rivista di
Engramma
Raccolta

numeri 100-102
anno 2012

direttore
monica centanni

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal
www.engramma.it

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

100 ottobre 2012

101 novembre 2012

102 dicembre 2012

finito di stampare gennaio 2020

sede legale
Engramma
Castello 6634 I 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

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

©2020
edizioni**engramma**

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

L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

6 | *100 ottobre 2012*

320 | *101 novembre 2012*

328 | *102 dicembre 2012*

100

ottobre 2012

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 100

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE

LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

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

COMITATO SCIENTIFICO REDAZIONALE

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

this is a peer-reviewed journal

PENSARE PER IMMAGINI

SOMMARIO

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

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

RAOUL KIRCHMAYR

L'enigma della Ninfa, da Warburg a Freud. Un'ipotesi in due sequenze

La recente pubblicazione di alcuni frammenti del cosiddetto *Nymphenprojekt nei Werke in einem Band* di Aby Warburg [WARBURG 2010, a cura di Martin Trembl e Siegrid Weigel, pp. 198-210; testi d'altronde già disponibili in italiano nel numero di "aut aut" dedicato a Warburg: STIMILLI 2004] ripropone il problema della figura, sfuggente quanto al suo significato – posto che ve ne sia uno – della Ninfa. Certo non è casuale che autori come Georges Didi-Huberman [2002a], Roberto Calasso [2005] e Giorgio Agamben [2007], traendo tutti ispirazione da Warburg, abbiano ripreso quel filo, con esiti diversi. Lo stesso Didi-Huberman, nel suo importante lavoro di scavo compiuto su Warburg [2002b], riconosce nella Ninfa un filo conduttore principale per la messa a fuoco della questione dell'anacronismo nel sapere storico-artistico. Ciò è particolarmente evidente quando la Ninfa gli permette di individuare un "paradigma coreutico", mediante il quale viene studiata la concatenazione immagine-movimento-tempo e il senso dell'immagine della Ninfa quale *sintomo* prodotto dall'azione di forze contrapposte e polarizzate. Qui lasceremo la lettura di Didi-Huberman sullo sfondo, dandola per acquisita, e proveremo ad abbozzare una linea interpretativa che, anch'essa, ci porterà a Freud, ma attraverso un altro cammino, questa volta a carattere genealogico. Questo percorso ci permetterà di riconoscere due sequenze testuali in cui ne va della figura della Ninfa.

La lettura si muove a partire da due presupposti, che qui mi limito a enunciare. Il primo è che essa si fonda su una critica immanente dell'impostazione di Warburg, che riconosca come il suo punto di vista metodologico – determinato da una cultura che, in modo molto rapido, possiamo definire come di matrice positivista – abbia in una misura decisiva pre-fissato il quadro dell'interpretazione della figura della Ninfa. La conseguenza principale è stata di averne fatto emergere alcuni tratti problematici, di aver provato ad affrontarli e, simultaneamente, di aver perso di vista l'immagine stessa della Ninfa. Sotto questo profilo – ecco il secondo presupposto – occorre *liberare l'immagine* dalle costrizioni metodologiche, e in particolare dalle pre-comprensioni che hanno guidato Warburg. Per questa ragione proveremo a operare un movimento che metodologicamente consiste nel collegare per analogia Freud a Warburg. Lo scopo è di poter infine leggere *à rebours* Warburg a partire da Freud, ovvero dal riconoscimento di una dimensione di intrinseca, peculiare opacità che caratterizza l'immagine della Ninfa, opacità che è contemporaneamente *resistenza* all'interpretazione e al conferimento di senso, e *bordo* che permette una produzione del senso. Il percorso dovrebbe così poterci mostrarci quei margini (iconologici e testuali) sui quali avviene al tempo stesso questa operazione di liberazione dell'immagine della ninfa.

Che cosa intendiamo con questa espressione: "liberare un'immagine"? Si tratta di riconoscere che una certa immagine possiede un 'resto' che di volta in volta le interpretazioni cui è stata soggetta non sono state in grado di rendere perspicuo. Forse si tratta di riconoscere all'immagine uno statuto che la storia della sue interpretazioni non è stata in grado di comprendere e portare a visibilità. Tuttavia non procederemo oltre sul nesso tra visibile e invisibile dell'immagine. Ci limiteremo a tenere presente che ciò che chiamiamo il significato di un'immagine si iscrive nella storia della sue interpretazioni, e che, pertanto, non ci è possibile parlarne senza la considerazione della dimensione storica della sue interpretazioni. Ma ciò che dovrebbe emergere, alla fine del nostro percorso, è che né un'indagine iconologica della figura né una semiotica paiono sufficienti per articolare l'enigma. E che se la psicoanalisi ci consegnerà, eventualmente, un esito, relativamente alla figura della Ninfa, questo sarà appunto dell'ordine dell'opacità.

1. Prima sequenza: la storia (nota) della Ninfa di Warburg

Come si sa, quanto meno dalla biografia di Ernst Gombrich a lui dedicata, Warburg meditò di

sviluppare una ricerca sulla figura ricorrente della ninfa a partire dalle analisi della Venere e della Primavera di Botticelli [WARBURG [1891] 2010, pp. 38-123]. L'interpretazione delle opere di Botticelli – condotta con un approccio che oggi definiremmo “intertestuale” – si allargò in seguito allo studio di altre opere, quali gli affreschi della Cappella Sistina, dove Warburg ritrovò i medesimi elementi che contrassegnavano il riferimento del Quattrocento italiano alla classicità pagana: il vento, l'uso degli ornamenti, i veli e i tessuti che vengono rappresentati in movimento e che egli definisce, con un'espressione divenuta oramai celebre, *Bewegtes Beiwerk*: “accessori in movimento”. Ipotizzò che essi fornissero una caratteristica tipizzante, che possiede la stessa funzione di una formula retorica. In questo caso si trattava di rappresentare la dinamicità della figura, cioè a mostrare un corpo in movimento come se fosse colto in un fermo-immagine. È l'aver notato la ricorrenza di tali elementi ciò che suggerirà a Warburg l'idea di *Pathosformeln*, dell'esistenza di “formule di *pathos*” con le quali gli artisti risolvono il problema dell'espressività perfino drammatica del gesto, che altrimenti avrebbe turbato la rappresentazione armonica e pacificata richiesta dall'adozione dello stile classico.

Per la trattatistica del Quattrocento l'espedito dell'intensificazione del movimento si rese necessario dunque per poter esprimere la vitalità della figura, che per l'artista diventava una priorità compositiva. Leon Battista Alberti, nel suo *Della pittura*, si pronuncia in questi termini, circa tali figure: “Da questa parte percossi dal vento, sotto i panni in buona parte mostreranno il nudo, dall'altra parte i panni gettati dal vento dolce voleranno per aria” [ALBERTI [1436] 1950, p. 58, cit. anche in FORSTER 2002, p. 14]. L'osservazione di Alberti deve essere messa in relazione con il rapporto tra il corpo nudo delle figure e il loro ricoprimento mediante gli “accessori in movimento”, in particolare i veli. Infatti, è esattamente la rappresentazione del movimento ciò che fa apparire il corpo umano grazie a una linea di tensione che mette in relazione l'iconografia cristiana con un'altra provenienza del “immagine del corpo, cioè con il mondo pagano.



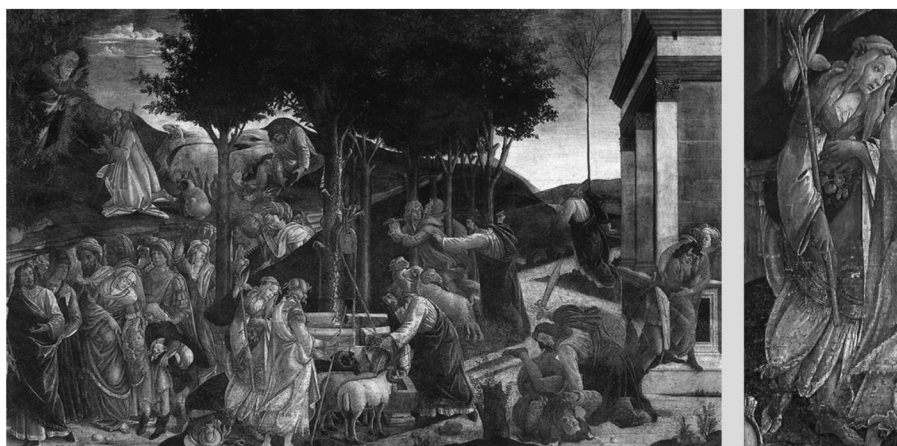
Ghirlandaio, *Nascita di San Giovanni Battista* (dettaglio), Firenze, Santa Maria Novella

L'intrusione di una memoria figurativa appartenente alla civiltà classica appare a Warburg il segno di una contraddizione che richiedeva di essere spiegata. È appunto la tensione prodotta dal riferimento all'antichità pagana in un contesto che è cristiano sotto il profilo culturale, artistico e figurativo, a indurlo a concentrarsi sulla figura della serva che reca il cesto di frutta,

presente nell'affresco di Santa Maria Novella, a Firenze, realizzato dal Ghirlandaio, committente la potente famiglia dei Tornabuoni. La *silhouette* rivelerebbe la sua origine: il portamento, la veste e il gesto con cui tiene in equilibrio la cesta di frutta sulla propria testa mettono in evidenza il movimento che la connota. La giovane entra sulla scena della natività come proveniente da un altro luogo che difatti è un altro tempo della storia. L'interesse di questa figura, così, consiste nel fatto che essa conduce al problema del tempo nella storia dell'arte, più in particolare alla dimensione dell'anacronismo [DIDI-HUBERMAN 2002b].

In passato ci sono stati alcuni tentativi di interpretare l'interesse di Warburg per la figura della Ninfa mediante dei più o meno generici collegamenti con la cultura di fine Ottocento. In questo genere d'analisi il pericolo dello psicologismo è dietro l'angolo: convocare un immaginario erotico maschile, che avrebbe caratterizzato un certo sguardo degli appartenenti all'élite colta, può soddisfare in modo assai ristretto le esigenze di una critica storica e culturale, per non parlare della riflessione filosofica e psicoanalitica (cui una simile trattazione dei temi, tuttavia, potrebbe sembrare di convergere). Così troviamo dei riferimenti dell'ordine della sociologia della cultura nelle pagine della biografia di Warburg, dove Gombrich si sofferma sul rapporto tra emancipazione femminile e moda, invitandoci a tenere conto di questo "sfondo per comprendere le reazioni di Warburg di fronte alla figura femminile in rapido movimento" [GOMBRICH [1970] 2003, p. 103]. Da questo tipo di sollecitazioni, però, si è passati alla ricerca di pseudo-spiegazioni che fanno della ninfa "una fantasia maschile tardo-vittoriana: la perfetta incarnazione di un desiderio erotico" [FORSTER 2002, p. 16]. Il che non solo non spiega nulla, ma addirittura intorbidisce ulteriormente le acque, poiché questo tipo di argomentazione intende fornire un orientamento per comprendere la moltiplicazione di ninfe, silfidi e leggiadre *silhouette* femminili nell'arte figurativa e nella letteratura del secondo Ottocento, di cui è noto l'esempio del circolo dei Preraffaelliti.

Accostare alla ninfa, per esempio, l'immagine di Sefora affrescata da Botticelli nella Cappella Sistina è lecito – perché ce lo consente, come vedremo tra poco, l'esame del carteggio tra Warburg e Jolles – ma ricorrere alla fascinazione provata da John Ruskin e, dopo di lui, da Marcel Proust di fronte a quel dettaglio per spiegare un *analogo atteggiamento* di Warburg, rischia di portarci fuori strada.



S. Botticelli, *Scene della vita di Mosè* (e dettaglio di 'Sefora'), Roma, Cappella Sistina

Infatti, tale analogia – a sua volta non spiegata – farebbe di Warburg un raffinato *décadent* alla ricerca di emozioni artistiche [FORSTER 2002, pp. 16-17]. Il che, come è noto, è esattamente il contrario di ciò che Warburg fu, al di là dell'indubbio influsso su di lui che può avere avuto la lettura delle *Mattinate* fiorentine di John Ruskin [CONTARINI e GHELARDI 2004, p. 34 e 37]. A conferma di ciò, è sufficiente ricordare le parole aspre che Warburg indirizza verso i sedicenti

raffinati cultori dell'arte, in realtà dei "turisti dell'arte". Tali parole lasciano ben poco spazio all'interpretazione:

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 [...]. 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 loro lucco celano così meravigliosamente [Warburg e Jolles, carteggio della Ninfa, in GOMBRICH [1970] 2003, p. 104; vedi WARBURG 2010, p. 209].

La fascinazione che uomini di cultura, scrittori, saggisti, critici e appassionati d'arte potevano provare per una tale figura femminile, se non è un luogo comune letterario e biografico, poco ci manca. Se volessimo invece ricostruire l'eredità testuale che per Warburg permise la maturazione di questa attrazione, possiamo rifarci con sicurezza alla testimonianza di Gombrich che, nella sua biografia di Warburg, dedica, e giustamente, non poche pagine alla figura della Ninfa, tanto come problema iconologico, quanto come indice di un enigma su cui Warburg non smette di riflettere.

Occorre perciò tenere ferma la barra sul lavoro di ricostruzione dei movimenti sotterranei delle correnti culturali e storico-artistiche che Warburg coglie mediante lo studio di dettagli emergenti. Infatti, la figura che compare alla destra dell'affresco attira l'attenzione di Warburg, poiché egli vi riconosce una provenienza incongrua con il mondo spirituale della borghesia fiorentina. Come spiegare infatti la presenza di una figura dalla foggia così marcatamente pagana entro una cornice devota? Per Warburg il dettaglio dell'affresco è tutt'altro che secondario, ma, al contrario su di esso si carica il significato di una contraddizione ideologica e nella mentalità dei fiorentini, una frattura culturale che viene tuttavia portata a espressione dall'artista. Ecco perché si interroga sul 'terreno' che può aver permesso la fioritura della ninfa:

[...] i Tornabuoni stanno tenendo una sacra rappresentazione in onore della Vergine Maria e del Battista. [...] patrizi, esperti nella devozione, dalle maniere impeccabili, innate. Che la tua pagana procellaria possa irrompere in questa lenta rispettabilità, in questo controllato cristianesimo, mi rivela i tratti enigmatici ed illogici della semplice umanità dei Tornabuoni, la quale mi attira non meno di quanto tu sei attirato dal fascino fuggevole della tua ignota apparizione [GOMBRICH [1970] 2003, p. 105].

L'obiettivo perseguito da Warburg è quindi quello di determinare il rapporto tra il *milieu* culturale e psicologico della ricca committenza e l'artista. Non amando la ricostruzione storica di grandi quadri d'insieme [GOMBRICH [1970] 2003, p. 100], Warburg va alla ricerca di un motivo che possa permettergli di articolare il rapporto, in modo che esso funzioni da punto d'attacco dell'indagine. Secondo Gombrich, Warburg dovrebbe aver tratto il motivo della Ninfa dal *Voyage en Italie* di Hippolyte Taine. Nella sua cospicua opera del 1866, Taine descrive infatti gli affreschi del Ghirlandaio a Firenze e in essi individua una figura femminile pagana: "*la servante qui apporte des fruits, en robe de statue, à l'élan, l'allégresse, la force d'une nymphe antique*" [TAINE [1866] 1990, p. 189]. Secondo Gombrich, non è da escludere che vi sia stata una filiazione diretta tra Taine e Warburg: "È molto probabile che la forma iniziale di questa ricerca gli fosse stata effettivamente ispirata da un passo del *Voyage en Italie* di Hippolyte Taine, l'iniziatore della teoria del *milieu*" [GOMBRICH [1970] 2003, p. 100]. Ma egli non va oltre a suffragare quella che resta di fatto una mera ipotesi.

Un po' più di luce sul fascino esercitato dalla figura della Ninfa ci giunge dall'oramai disponibile carteggio tra Warburg e il filologo e storico olandese André Jolles, che gli fu amico [WARBURG 2010, pp. 198-210]. Il carteggio ci aiuta a comprendere come – sotto la forma di uno scherzo tra sodali – in effetti ci celasse un problema di identificazione della genealogia della figura della Ninfa. Nella lettera di Jolles, che apre lo scambio epistolare fittizio, troviamo espresse alcune delle problematiche che diventeranno centrali nel percorso di ricerca di Warburg e che si condenseranno attorno al tema del *Nachleben der Antike*, della "vita postuma dell'Antico". Descrivendo l'affresco del Ghirlandaio, Jolles indica dapprima le dame fiorentine per poi puntare l'attenzione verso quello che egli chiama "l'oggetto dei miei sogni", cioè la *silhouette* femminile che entra di corsa sulla scena:

Una figura fantastica – un’ancella o una ninfa classica? – entra nella stanza... con un velo ondeggiante. [...] In certi momenti ho l’impressione che l’ancella si lanci con piedi alati attraverso l’etere luminoso, anziché correre sulla terra... Basta, ho perduto la testa per lei e nei giorni di ansia che sono seguiti l’ho vista dappertutto... In molte opere d’arte che avevo sempre amato, ho scoperto qualcosa della mia Ninfa. Passavo da un brutto sogno a un racconto fatato... Una volta era Salomé che danzava con il suo fascino dispensatore di morte di fronte al licenzioso tetrarca; un’altra era Giuditta che, ardita e trionfante, recava con passo gaio la testa del comandante assassinato; poi, di nuovo, si nascondeva nella grazia fanciullesca del piccolo Tobia... Un’altra volta l’ho vista in un serafino che vola verso Dio in adorazione, e ancora in un Gabriele che sta annunciando la buona novella. In una damigella dalla gioia innocente nello *Sposalizio* e poi in una madre che sta fuggendo, con il terrore in volto, nella *Strage degli innocenti*. Ho perso la ragione. Nella scena che sarebbe stata serena, era sempre lei a recare vita e movimento. Certo, sembrava l’incarnazione del movimento... ma non era facile amarla... Chi è? Da dove viene? Dove l’ho incontrata prima? Voglio dire, millecinquecento anni prima. Viene da un nobile lignaggio greco, e la sua antenata ha avuto una relazione con qualcuno dell’Asia Minore, dell’Egitto o della Mesopotamia? [A. Jolles ad A. Warburg, epistola del 23.11.1900, in GOMBRICH [1970] 2003, pp. 101-102; vedi WARBURG 2010, pp. 201-202].



Aby Warburg, *Mnemosyne. L’Atlante delle immagini* (1929), tavola 46 (la ninfa)

Ricordiamoci delle domande apparentemente retoriche di Jolles, e che riguardano *provenienza* ed eventuali *parentele* della ninfa, perché potrebbero essere state pronunciate da Norbert Hanold, il protagonista del celebre racconto di Jensen, intitolato *Gradiva. Una fantasia pompeiana*, dove il giovane archeologo (un po’ filosofo) va alla ricerca di una figura simile – impressa questa volta nella pietra – per la quale egli “perde la ragione”. Potrebbe sembrare un modo di dire, ma non lo è. Sarà solo più avanti, nel corso degli anni – come testimonia la celebre tavola 46 di *Mnemosyne* – che a Warburg diventerà chiara la *fondamentale duplicità* della ninfa: da un lato figura portatrice di vita e di doni (la Grazia oppure la Vittoria sono altrettante sue trasformazioni), dall’altro lato menade o baccante (nella doppia raffigurazione di Salomé e di Giuditta) in grado di far “perdere la testa”, letteralmente, agli uomini.

Durante il gioco erudito tra i due amici accade qualcosa di interessante, per le conseguenze che ne discendono: quanto più essi procedono, tanto più Warburg perde di vista la figura della Ninfa per concentrarsi sulle sue *origini* e per mettere in questione – come abbiamo visto – il *terreno culturale* in cui essa sorge. Dà così avvio a un’indagine di tipo *genealogico* che produce delle impreviste diramazioni. Warburg infatti compie delle immagini accurate sull’albero genealogico dei Sassetti, traccia schemi e compone tabelle.

A un certo punto, l'interesse di Warburg appare spostarsi altrove, in direzione di una psicologia sociale e di una storia della cultura, più che verso un'analisi iconologica in senso stretto. E, difatti, Gombrich commenta questa svolta, dicendo che "abbiamo sufficienti elementi per sostenere che Warburg considerasse la "Ninfa" come la personificazione stessa del "paganesimo" rinascimentale e accentrasse le sue ricerche fondamentalmente sull'atteggiamento dei committenti del Ghirlandaio verso la religione di cui si dichiaravano devoti" [GOMBRICH [1970] 2003, p. 106].

In questa prospettiva Warburg, tenta di redigere una 'cartografia' delle ricorrenze della figura, senza riuscire però a portare a termine il progetto [GOMBRICH [1970] 2003, p. 107]. Della Ninfa canefora dipinta dal Ghirlandaio non resta più alcuna traccia, se non quella del suo passaggio e degli effetti di pensiero che ha prodotto su Warburg [CONTARINI e GHILARDI 2004, p. 38]. Dunque, occorre tenere in conto il fatto che il progetto sulla ninfa non si è mai concluso. Non solo per una questione contingente, ma – possiamo sospettare – per un più decisivo problema metodologico: la figura della ninfa mostra una straordinaria forza disseminativa, la possiamo ritrovare ovunque, in un gioco di trasformazioni e di metamorfosi che ha dello stupefacente. È così che essa resiste a ogni procedimento con cui le si voglia attribuire un significato determinato.

Riportarla a un'origine, come prova a fare Warburg, si rivela un tentativo fallimentare, così come pure il secondo, ben più articolato approccio – all'epoca della costruzione delle tavole di *Mnemosyne*, tra il 1928 e il 1929 – termina in uno scacco. La scoperta di Warburg, relativa alla Ninfa come "formula di *pathos*" e come "dinamogramma" (*Dynamogramm*) che indica la "vita postuma" dell'Antico, permette tutt'al più di reperire delle linee di trasmissione genealogica della figura, le quali, a loro volta, ci consentono di rintracciare delle discendenze nella storia dell'arte.

Se il problema iconologico si riassume quindi nella domanda sull'origine, nel senso della provenienza, della ninfa e sui modi in cui essa è stata raffigurata in pittura, il problema metodologico si rivela più ampio e più complesso, dal momento che dispiega più piani d'indagine: anzi tutto il piano *semantico*, che si riferisce cioè al significato che la figura può assumere in un determinato periodo storico-artistico; in secondo luogo il piano *simbolico* e *allegorico*, la cui presa in esame conduce a una domanda sul repertorio dei simboli del mondo pagano che vengono impiegati dagli artisti dell'età moderna, dal Quattrocento in poi, per poter esprimere dei significati che non potevano trovare altra forma di espressione.

A questi due piani dovremo aggiungere un terzo, che è implicito nella ricerca di Warburg e che occorre tuttavia enunciare per non incorrere in alcune gravi sovrapposizioni (cui lo stesso Warburg non fu esente, e di fatto tali sovrapposizioni costituiscono una delle difficoltà maggiori che egli ebbe ad affrontare esaminando la ninfa e le forme della sua disseminazione). Questo terzo e ultimo piano è quello che, con Lyotard [1970], possiamo chiamare *figurale* (e non semplicemente figurativo), e che ci dovrebbe permettere di saldare la questione dell'immagine in movimento e della *forza* che imprime il movimento. L'ipotesi che qui mettiamo alla prova, dunque, è che alla considerazione di questo piano è possibile accedere grazie alle scoperte di Freud sull'inconscio e sulle sue considerazioni circa la strana figura dell'ancella che troviamo nel racconto di Jensen e che mostra di essere ben più che una parente stretta della Ninfa di Warburg.

2. Seconda sequenza: la Ninfa (rediviva) di Freud lettore (e analista) di Jensen

Dalla prima scena, dominata dalla figura di Warburg e composta da una serie di quadri che potrebbe allungarsi virtualmente all'infinito, mostrando così una sorta di deiscenza della figura della Ninfa, passiamo alla seconda scena, il cui protagonista è Sigmund Freud, che ci indirizza verso una seconda sequenza in cui la Ninfa compare. Quest'altra sequenza genealogica passa attraverso la letteratura e culmina, in Freud, con la sua notissima analisi del racconto *Gradviva. Una fantasia pompeiana* di Wilhelm Jensen. Questa sequenza è più facilmente ricostruibile rispetto a quella di Warburg: essa prende avvio dallo scrittore e poeta tedesco Heinrich Heine

per giungere, dopo alcune peripezie, nello studio medico di Sigmund Freud.

La scena in cui è la psicoanalisi ad accogliere la figura della Ninfa, è anch'essa il risultato di una genealogia, ma di diverso tipo e con un'altra diramazione dello strano *Nachleben der Antike*. Non lo riconosciamo nelle grandi opere del Rinascimento fiorentino, ma nel gusto romantico che vagheggia nel culto del bello classico il ritorno all'Antichità pagana. La figura della Ninfa rappresenta una costante nella letteratura del secondo Ottocento, che fa dell'amore antiquario del passato e della riproposizione del tema archeologico, specie per le rovine pompeiane un tema persistente. All'interno di questa linea, la figura della Gradiva mette in rapporto il motivo dell'indagine archeologica con l'esigenza genealogica. A voler essere più precisi, la genealogia della figura è presente come linea mobile all'interno dell'ampia cornice metaforica dell'archeologia come disciplina, come luogo stesso della scoperta e come relazione problematica tra il presente e un passato sepolto e dimenticato che viene riportato alla luce (ciò che per Freud, come si sa, è una delle stesse metafore dell'impresa psicoanalitica, cioè riportare in luce un passato segnato dall'oblio).

Non è chiaro se la *Gradiva rediviva* di Jensen sia l'ennesima trasformazione di una figura che dunque aveva già fatto la sua comparsa nella letteratura europea dell'Ottocento, attraversandola con il suo passo sincopato. Il contesto culturale e di gusto delle sue (ri)apparizioni è dato dalla moda antiquaria tardo-illuministica e poi romantica con cui le élite colte avevano cercato di riattualizzare forme, valori e ideali dal paganesimo greco-romano. In apparenza questo movimento di disseppellimento della memoria dell'antichità – che si metteva in ideale relazione con il Rinascimento italiano – restava al livello di un recupero del classico come idea di armonia, di proporzione e di serenità, ma a un livello più profondo chiamava in causa delle inquietudini che venivano riflesse sulla superficie dell'arte pagana degli Antichi che agiva come un dispositivo speculare: in essa l'uomo europeo poteva certo riconoscersi come l'erede di una millenaria tradizione razionalistica, ma contemporaneamente poteva scorgere i segni di una crisi dell'identità europea che il periodo andava incubando e che si sarebbe pienamente manifestata solo decenni dopo.

Ciò che possiamo sottolineare, a proposito del gusto dell'antico, è il movimento con cui la cultura letteraria dell'Ottocento sceglie di disseppellire il mondo pagano. In effetti, in Warburg si trattò esattamente di questo: di un'operazione assieme *archeologica* e *genealogica* che mirò a riportare alla luce alcuni degli strati della tradizione antica, presenti ma come "sopravvivenza" (*Nachleben*). In questo senso, la letteratura acquista il ruolo, importante, di detector e, al tempo stesso, di commutatore di una memoria conservata in immagini, di contenuti culturali sedimentati e quindi occultati che in parte erano stati svelati dal Rinascimento fiorentino.

Uno dei maggiori e più consapevoli artefici di questa operazione di disseppellimento come di riattivazione della memoria è stato Heinrich Heine. Non è affatto un caso che la sua critica alla cultura borghese del tempo sia condotta sotto il segno di uno sguardo ironico verso il cristianesimo. Infatti Heine era stato in grado di riconoscere che il cristianesimo aveva agito come una forza in grado di compiere un profondo lavoro di dissodamento del cosmo ideale del paganesimo, in primo luogo nella sfera della religione. Esso, non potendo annientare le divinità pagane, le aveva detronizzate, sostituendole con il monoteismo, e trasformate in entità demoniche, costrette a vivere un'esistenza umbratile nel sottobosco della cultura popolare, nei miti ancestrali del mondo contadino e nelle credenze nel soprannaturale.

Heine pubblicò nel 1837 il testo intitolato *Elementargeister*, "Gli spiriti elementari", poi ripubblicato nel 1853 a Parigi, nella "Revue des deux mondes". L'anno successivo seguì *Die Götter im Exil* ("Gli dei in esilio") che ne rappresentava la continuazione e lo sviluppo. Tanto negli *Spiriti elementari* quanto in *Gli dei in esilio*, Heine presenta l'idea che, con la vittoria del cristianesimo, gli dei pagani non siano stati cancellati e dimenticati ma continuano a vivere, assunti gli abiti dimessi di figure di popolani che abitano il mondo fantastico delle credenze e del folklore. Descrivendo la vita delle divinità pagane Heine scrive:

Tutto questo diletto, tutte queste risa gioconde sono estinti da lungo tempo, e la credenza popolare vuole che nelle

rovine degli antichi templi continuano a dimorare le antiche divinità greche, le quali, tuttavia, con la vittoria di Cristo, hanno perduto ogni potere, sono diavoli malvagi che di notte si tengono nascosti tra le civette e i rospi nei ruderi tenebrosi del loro trascorso splendore, mentre di notte se ne vengono fuori in leggiadre sembianze per allettare e sedurre qualche viandante ingenuo o qualche giovanotto temerario [HEINE [1837-1854] 2000, p. 11].

In un passo successivo, Heine chiarisce che, a suo giudizio, gli dei in esilio non possono essere confusi con gli spettri, dal momento che, a differenza di questi, essi non sono mai morti. Di fronte all'alternativa tra la vita e la morte delle divinità pagane, Heine dice dunque che esse continuano a vivere, ma non più con le antiche sembianze. Citando il trattato ermetico seicentesco *Mons veneris* di Heinrich Kormann, Heine continua così:

Vi è esposta in maniera serrata la dottrina degli spiriti elementari [...]. Anch'io, a proposito degli spiriti elementari, ho dovuto parlare [...] della metamorfosi delle antiche divinità pagane. Queste non sono spettri, poiché [...] non sono morte; sono esseri increati, immortali, che dopo la vittoria di Cristo furono costretti a ritirarsi in nascondigli sotterranei, dove, insieme con gli altri spiriti elementari, praticano le loro arti demoniache [HEINE [1837-1854] 2000, pp. 17-18].

In parte incorporate nell'universo dei valori cristiani, le divinità pagane erano state sottoposte a un'opera di rimozione che – come sappiamo dalla psicoanalisi freudiana – non consiste in una cancellazione, ma in uno spostamento di contenuti psichici intollerabili per la coscienza. L'imporci di un mondo cristiano, e dunque di una coscienza cristiana, non avrebbe pertanto obliterato la presenza delle divinità pagane, ma avrebbe trasformato in profondità il loro *status*. Relegate nel mondo delle ombre, cioè nell'inconscio culturale della civiltà europea, essa non avrebbero smesso di vivere né di produrre degli effetti sul mondo diurno.

Lo scrittore *bohémien* francese Théophile Gautier non solo fu amico di Heine, ma fece in modo che questi guadagnasse seguito e notorietà a Parigi. Dal canto suo, Gautier riprese alcune idee di Heine relativamente alla rimozione subita dal mondo pagano e le espresse nel racconto *Arria Marcella. Ricordo di Pompei*, pubblicato nella "Revue de Paris" nel marzo del 1852. Nella novella, il protagonista, un giovane filosofo con la passione per l'archeologia di nome Octavien, si reca con raffinati amici a Pompei, dove rimane affascinato alla vista di un calco. Come sarà pure per la *Gradiva* di Jensen, l'avvio della narrazione è dato dall'incontro con una figura impressa nella pietra. Nel caso del racconto di Gautier, abbiamo addirittura un negativo che restituisce un dettaglio.

Ciò che stava esaminando con tanta attenzione, era un blocco di cenere nera coagulata che portava incavato il segno di un'impronta. Sembrava il frammento di uno stampo di statua rotti nella fusione. Ma l'occhio esperto di un artista vi avrebbe facilmente riconosciuto la forma di un seno stupendo e di un fianco, in uno stile così puro da essere all'altezza di una statua greca [GAUTIER[1852] 2006 p. 148].

Sarà nel corso del racconto che questo calco di un corpo femminile *morcelé* eppure conservatosi grazie all'eruzione, si rivelerà appartenente a una donna che gli appare durante una passeggiata notturna quando Pompei, in allucinazione, si manifesta nel suo passato splendore.

La solitudine e l'ombra si erano popolate di esseri invisibili che lui stava disturbando: era capitato nel bel mezzo di un mistero e aveva l'impressione che per iniziarne la celebrazione aspettassero solo che lui si allontanasse [GAUTIER [1852] 2006, p. 161].

Octavien si ritrova così catapultato, in piena mezzanotte e grazie a un "incredibile prodigio" tra gli "spiriti elementari".

A questo punto Octavien, che andava perdendo ogni nozione del tempo, si convinse di star passeggiando non in una Pompei morta, freddo cadavere di una città in parte liberata dal suo sudario, ma in una Pompei viva, giovane, intatta sulla quale non erano colati i torrenti di lava del Vesuvio [GAUTIER [1852] 2006, p. 163].

Veniamo pertanto a sapere che il protagonista incontra Arria Marcella, con la quale trascorre dei momenti d'amore. Difatti, Arria Marcella – l'eroina femminile del racconto – ritorna in vita dal passato sepolto grazie all'amore di Octavien. Il narratore spiega la rievocazione dell'antichità in questi termini:

L'appassionata potenza di alcuni spiriti ha potuto richiamare secoli apparentemente trascorsi e far rivivere personaggi morti per tutti. Faust ha avuto come amante la figlia di Tindaro e dal profondo dei suoi misteriosi abissi dell'Ade l'ha trasportata nel suo castello gotico. Octavien aveva vissuto una giornata sotto il regno di Tito e si era fatto amare da Arria Marcella, figlia di Arrio Diomede, distesa in quel momento accanto a lui su un antico letto, in

una città distrutta agli occhi di tutti” [GAUTIER [1852] 2006, p. 174].

Arria è qui l’incarnazione di Venere, la più importante delle ninfe, che si manifesta agli occhi di colui che è catturato dalla sua immagine. Ma non si tratta solo di un’allegoria del culto dell’Antico, e dell’avventura della sua riscoperta nella cultura romantica. Come in Heine, infatti, anche in Gautier ci è offerta la spiegazione della condizione in cui gli spiriti del mondo pagano sono costretti a vivere. La pienezza di vita che appartiene a quel mondo è contrastata e infine rimossa dal cristianesimo, che nel racconto di Gautier è impersonato dalla figura del padre, il cui volto è segnato dalle macerazioni e sul collo del quale compare una piccola croce. Il discorso del padre è, letteralmente, il discorso della legge che mortifica il desiderio di Arria per gli uomini che abbiano dato prova di amore per lei. La Ninfa, suscitata dallo sguardo vitale dell’appassionato filosofo, è costretta a ritornare nel mondo di ombre dal quale proviene.

Taci, empia, non parlarmi dei tuoi dei che sono solo dei demoni. Lascia andare quest’uomo incatenato delle tue impure lusinghe; cessa di attirarlo fuori dal cerchio della vita che Dio gli ha concesso; ritorna nel limbo del paganesimo con i tuoi amanti asiatici, romani o greci. Giovane cristiano, abbandona questa larva, che ti sembrerebbe più repellente di Empusa o di Forchia, se tu potessi vederla come realmente è [GAUTIER [1852] 2006, p. 176].

Lo scontro qui è tra le forze opposte del paganesimo e del cristianesimo, la posta in gioco è la vita stessa. Così, il monito del padre – che si frappone tra i due amanti – mira a rompere il legame passionale tra Octavien e la Ninfa rediviva, e a separare il mondo dei morti da quello dei vivi. Al rifiuto di lei a ritornare nel mondo delle ombre, il padre impiega un esorcismo, con cui viene reso visibile lo stato reale in cui ella si trova: nient’altro che polvere e cenere.

Non c’è dubbio che il racconto di Gautier mette in scena tanto il desiderio, la forza di *eros*, quanto un’esperienza della *revenance* della figura della Ninfa. Ritorno che avviene in un’atmosfera onirica e notturna, ma che non ha nulla della follia. Octavien non è pazzo, si trova invece in una condizione di alterazione dovuta al desiderio che in lui ha suscitato il calco, al *dépaysement* mediterraneo, al falerno bevuto con gli amici. Ne andrà analogamente per il racconto di Jensen: medesima sovraeccitazione del protagonista, medesima inquietudine, ricerca di una figura che viene incontrata casualmente tra le rovine di Pompei. Neppure Norbert Hanold è pazzo, ma è in preda a una fantasticheria che, tuttavia, lo porterà – a differenza di Octavien – a incontrare una donna reale, l’oggetto del suo desiderio inconscio, in luogo di una Ninfa rediviva.

Il rapporto diretto e documentato tra Warburg e Freud è labile. Sappiamo, per esempio, che Warburg lesse *Totem e tabù*, opera citata nelle note di lavoro del discorso di Kreuzlingen, divenuto poi famoso con il titolo *Il rituale del serpente* [WARBURG 2010, p. 583; cfr. WEIGEL 2010, p. 201]. Al contrario, non risulta attestata la notizia di una qualche conoscenza del lavoro di Warburg da parte del padre della psicoanalisi. Eppure non c’è dubbio che pure Freud, in certi momenti e non solo una volta, incontra la figura della ninfa.

Diciamo qui ‘figura’ perché, in effetti, un’esperienza vissuta di una delle molte incarnazioni del potere di queste semi-divinità, Freud l’aveva già fatta in precedenza, e certo più di una volta. Alludo qui alla sconvolgente problematicità, per il sapere dell’epoca, con cui i sintomi isterici apparivano somaticamente e, di conseguenza, alla stessa scoperta delle dinamiche di transfert che, come è noto, sono all’origine della clinica psicoanalitica. Se pensiamo tanto al trattamento ipnotico delle isteriche, inventato da Charcot, quanto alle note vicissitudini del primo caso clinico, quello di Anna O., riscontriamo sempre un’eccedenza, quella del desiderio femminile e le forme con cui esso appare, in primo luogo come sintomo.

Se per Freud tale questione rimase aperta, formulata nella celebre domanda “Che cosa vuole una donna?”, certo il modo in cui rifletté e interrogò la figura della Ninfa può offrire delle indicazioni anche per questo ordine di questioni. Ordine di questioni che potrebbero essere indicate, molto in generale, nell’ampia rubrica del rapporto tra la psicoanalisi come sapere e come discorso da un lato, e il tratto fuggente e perturbante del femminile dall’altro.

Di questo rapporto che rischia di chiamare in causa la stessa origine storica e culturale della

psicoanalisi, possiamo indicare un episodio in cui la ninfa compare in quanto tale. Si tratta del celebre commento che Freud scrive nel 1906 a *Gradiva. Una fantasia pompeiana*. Dell'interpretazione straordinariamente sottile e ricca che Freud svolge del racconto di Jensen, qui mi limito a considerare solo tre punti, che coinvolgono tutti il ruolo dell'immagine della Gradiva: il primo riguarda il riferimento, essenziale, al bassorilievo romano con cui Jensen dà avvio al *plot* narrativo; il secondo riguarda un prezioso riferimento storico-artistico che Freud fa per spiegare il meccanismo della rimozione; il terzo e ultimo punto riguarda il peculiare statuto della figura della Gradiva, che nell'interpretazione di Freud non dipende interamente né dall'ordine del visibile né da quello dell'invisibile, ma da un ordine intermedio, che qui indico con la parola 'spettralità'. Vediamo questi punti per ordine.

1) Tutta l'azione narrativa dipende dalla passione che il protagonista, il giovane archeologo Norbert Hanold, nutre per l'immagine di una figura femminile rappresentata in un bassorilievo che egli aveva avuto modo di osservare a Roma e del quale aveva acquistato un calco in gesso (così come farà Freud che, di ritorno da un viaggio dai Musei Vaticani, appese nel suo studio una copia del medesimo bassorilievo). Jensen fin dall'inizio del racconto ci dice che l'immagine non rappresenta affatto l'immagine di una divinità o di una semi-divinità – “neppure di una Psiche o di una Ninfa” [JENSEN [1903] 2004, p. 383] – ma ha qualcosa di moderno, come se l'artista avesse fermato l'immagine vivente della giovane donna, la quale “non colpiva tanto per una sua bellezza plastica, piuttosto possedeva qualche cosa che è raro trovare in antiche sculture marmoree: una grazia naturale, semplice, virginea, che sembrava infondere vita all'immagine di pietra” [JENSEN [1903] 2004, pp. 383-384]. A questa immagine Hanold attribuisce il nome di “Gradiva”, cioè “colei che avanza”.

Hanold, a partire dalla figura, immagina chi avrebbe potuto essere quella fanciulla, la sua vita, il mondo in cui visse ecc. Questo lavoro dell'immaginazione del protagonista è una costante del racconto di Jensen, poiché lo porta a sognare la Gradiva due volte – nei sogni ella appare a Pompei, prima dell'eruzione – e poi, dopo che si è recato effettivamente ai piedi del Vesuvio, a scambiare la vicina di casa, colà in vacanza con il padre, per la Gradiva rediviva. Il desiderio inconscio per Zoe Bertgang – questo il nome della ragazza che, come il protagonista rimarca a un certo punto, è un sinonimo per Gradiva – è ciò che spinge Hanold alla ricerca della figura femminile del bassorilievo. Tutto il racconto si gioca dunque su una lenta maturazione con cui il protagonista prende coscienza del suo desiderio e dell'oggetto inconscio che lo causa, cioè Zoe. Tale presa di coscienza avviene grazie ai dialoghi che egli intrattiene con quella che egli crede essere una pompeiana che gli fa visita dal mondo dei morti.

Il bassorilievo non è soltanto l'occasione per avviare il *plot*. Infatti, esso è sovra-significante come molti altri elementi del racconto (su cui qui non possiamo soffermarci, quali per esempio le farfalle, le lucertole o gli asfodeli). In primo luogo, perché in effetti attira, in modo particolare, l'attenzione del protagonista sul movimento del piede riprodotto nell'immagine (ed è ciò che farà dire a Freud che si tratterebbe di un caso di delirio feticistico), dunque su un *dettaglio* della figura femminile. In secondo luogo è mediante la figura scolpita nel bassorilievo che viene messo in scena un movimento morte-vita che rappresenta il tema di fondo più importante del racconto. Infatti, Hanold è spinto alla ricerca di Gradiva da una speculazione iniziale, e cioè che il bassorilievo è “un monumento funerario, col quale l'artista aveva voluto tramandare alla posterità l'immagine di lei che tanto precocemente aveva perduto la vita” [JENSEN [1900] 2004, p. 390]. Tutto il racconto si svolge in questa dimensione onirica, incerta, dove tutte le barriere tra sogno e veglia sono venute meno. È in tale dimensione intermedia che vita e morte si scambiano i ruoli, fino al punto da rendere possibile lo spettrale ritorno sulla terra di una giovane pompeiana.

Come nel racconto di Gautier la pietra si vivifica, ciò che è morto torna in vita, il passato si ripresenta ed è portatore di una vita più piena rispetto all'esistenza prosastica dei protagonisti. Il richiamo al mondo della classicità pagana ha una funzione duplice, poiché da un lato si contrappone ai valori dell'ideologia borghese, e dall'altro lato si limita a contestarli in forma immaginaria, attraverso una nostalgica rievocazione. Eppure il racconto di Jensen – che in

conclusione, come vedremo, potrebbe essere scambiato al contrario per l'elogio di quei valori – ci lascia su una soglia di incertezza, giocato com'è su una costante ambiguità: la figura del bassorilievo è morta, ma può riapparire; appartiene al passato ma ricompare nel presente; è fissata nella pietra eppure, riapparendo, cammina con la sua andatura singolare. Se la Gradiva è un'allegoria per la ricomparsa degli dei pagani, possiamo essere certi che questi non potranno tornare come presenze piene. Eppure c'è un ritorno, un ritorno in immagine, ed è questo ciò che fa problema. Anche per Freud.

2) Esaminiamo ora il secondo punto, quello relativo alla rimozione del desiderio inconscio e della forma sostitutiva che esso acquista nel racconto. Questo è il punto più interessante sotto il profilo teorico, perché è grazie a esso che Freud spiega tanto i sogni tanto le fantasie del protagonista.

Per spiegare in che modo avviene la rimozione, e in modo particolare quella che colpisce gli impulsi erotici, Freud non esita a impiegare un esempio, che forse è più eloquente di quanto egli stesso avrebbe inteso. Freud, dopo aver ricordato che la rimozione “non coincide con la scomparsa o con la dissoluzione del ricordo” [FREUD [1906] 2004, p. 484], ma che il ricordo, invece, “resta capace di agire e di produrre effetti”, applica la legge della rimozione ai ricordi di infanzia del protagonista del racconto di Jensen, e in particolare alla figura dell'eroina, di Zoe. Accanto al meccanismo di rimozione Freud pone in seguito quello di ritorno del rimosso, ovvero della considerazione degli effetti del rimosso sulla vita del soggetto. “Ci si può attendere con particolare regolarità un tale ritorno del rimosso, quando alle impressioni rimosse sia rimasto fedele il modo di sentire erotico di una persona, quando cioè sia stata colpita da rimozione la vita amorosa della persona stessa”. Qui Freud ci fa capire che l'oggetto d'amore non è perduto, ma è anzi conservato in altro luogo, sepolto dall'oblio causato dalla rimozione, e che questo seppellimento ha prodotto una privazione nella vita amorosa del soggetto. Dunque, l'oggetto d'amore è contemporaneamente dimenticato e conservato, cioè conservato come dimenticato. La sua presenza inconscia si manifesterà di conseguenza attraverso degli episodi sintomatici come, nel caso del racconto di Jensen, sogni, allucinazioni, deliri ecc.

Ma ciò che ci interessa maggiormente è la descrizione che Freud offre del meccanismo della rimozione, dal momento che – come talvolta gli accade – per illustrare una dinamica psichica, il che vuol dire *energetica*, egli fa ricorso a un esempio tratto dall'arte o dalla letteratura. Nel caso dell'analisi del racconto di Jensen, cioè di un testo letterario, egli incastona un esempio tratto dalla storia delle arti visive e, più in particolare, dalla storia dell'incisione.

Il motivo di questo piccolo cameo nella trattazione del testo di Jensen è spiegato dallo stesso Freud: si tratta di illustrare come avviene una rimozione. Per farlo, egli si rivolge dunque a un esempio iconografico. A esso fa precedere una nota che pare avere il compito dell'enunciazione di una legge generale. Freud infatti scrive: “Proprio ciò che è stato scelto come mezzo di rimozione [...] diventa il portatore di ciò che ritorna; nel rimovente stesso e dietro ad esso si afferma alla fine vittorioso il rimosso” [FREUD [1906] 2004, p. 485]. Freud ci mette in guardia circa un movimento che fa tutta la complessità della rimozione. In primo luogo ciò che rimuove, la forza che rimuove e sposta dunque l'oggetto investito nell'inconscio, spingendolo nell'oblio, diventa il *portatore* del rimosso stesso. Ciò che è stato rimosso, ci dice Freud, *ritorna*. Primo enunciato, prima difficoltà: il rimosso non si presenta mai in persona, allorquando ritorna, ma se ritorna lo fa grazie a ciò che lo ha rimosso, cioè mediante il “portatore”. C'è dunque una forza rimuovente che permette al rimosso di ricomparire, ma nella forma (o nella figura) del portatore. Secondo enunciato, che Freud introduce a mo' di spiegazione del primo: il rimosso si afferma, e si afferma “vittorioso”, dice Freud: non dobbiamo dimenticare questo accenno all'affermazione come vittoria, dal momento che essa compare in Warburg esattamente con il nome e la figura della Vittoria romana, in una trasformazione essenziale della ninfa in divinità.

Dopo l'enunciazione della legge, dunque, Freud presenta l'esempio che, ci dice, “una nota acquaforte di Félicien Rops”, pittore e incisore belga, autore di opere che fecero scalpore per la loro spregiudicatezza, come per esempio *Pornocrate* (1896) e le cui rappresentazioni del

diabolico attirarono l'attenzione di Joris-Karl Huysmans, tra gli altri [HUYSMANS [1889] 2006, pp. 373-393]. L'incisione presa in considerazione da Freud è la *Tentazione di Sant'Antonio*, del 1879. L'acquaforte "illustra, in modo assai più chiaro di quanto si possa fare con numerose spiegazioni" [FREUD [1906] 2004, p. 485] il meccanismo della rimozione. Freud lascia intendere che la repressione avviene a opera di una straordinaria forza che convoglia l'energia psichica del soggetto verso un oggetto sostitutivo dell'oggetto investito libidicamente. Ciò a cui accenna Freud, in breve, è il funzionamento della dinamica repressiva che è economicamente funzionale alla morale ascetica e all'instaurazione dei suoi valori. Il Nietzsche della *Genealogia della morale*, il pensatore che mette in luce l'origine tutt'altro che nobile dei valori ascetici è qui straordinariamente vicino. Infatti, Freud dice che l'esempio trae la sua validità dal fatto che esso illustra "il tipico caso della rimozione nella vita dei santi e degli asceti" (ibidem).

Ora, che cosa appare nell'opera di Rops? Leggiamo la breve descrizione che Freud ci offre: "Un monaco asceta – certo per sfuggire alle seduzioni del mondo – si rifugia ai piedi di un'immagine del Redentore crocifisso. Ma questa croce scompare come un'ombra, e al suo posto sorge invece radiosa, l'immagine di una voluttuosa donna nuda nella stessa posizione crocifissa" (ibidem). Poi continua, commentando in questo modo: "Altri pittori, con minore acume psicologico, in analoghe rappresentazioni della tentazione hanno posto il peccato, insolente e trionfante, in qualche posizione a lato del Redentore in croce. Solo Rops gli ha lasciato prendere il posto stesso del Redentore sulla croce; egli sembra aver saputo che quando il rimosso ritorna, sorge dallo stesso elemento rimovente".

Occorre fare attenzione alla logica di questa sostituzione, e alla funzione che Freud attribuisce all'esempio che, come vedremo tra poco, non assolve pienamente alla esemplarità che esso promette. In primo luogo, possiamo notare come, pur avendo riportato il tema dell'acquaforte nel novero del genere, ampiamente diffuso nella pittura sacra della *tentazione* – di cui si conoscono esempi mirabili, dagli incubi di Bosch a degli esempi come una *Tentazione di Sant'Antonio* del pittore romantico Théodore Chassériau (1850-1855), amico dello scrittore e poeta Théophile Gautier, che scrisse delle belle pagine di commento all'opera, o una di Cézanne, del 1875 – Freud dà come per scontato che la sostituzione dell'oggetto avvenga tra un simbolo, quello della croce, e una figura, il corpo nudo di una donna, che di per sé non possono essere messi sullo stesso piano logico. A meno che anche questo corpo nudo non sia a sua volta un corpo simbolico, e non tanto delle "seduzioni del mondo", come Freud dice presentando l'acquaforte, ma della presenza di un'altra forza che si oppone polarmente al cristianesimo. Detto altrimenti, quella che agisce alle spalle della *silhouette* femminile è una forza demoniaca.



- Théodore Chassériau, *La tentazione di Sant'Antonio* (1850-55), collezione privata
- Cézanne, *La tentazione di Sant'Antonio* (1875), Parigi, Musée d'Orsay
- Félicien Rops, *La tentazione di Sant'Antonio* (1878), Bruxelles Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des Estampes.

Infatti, qui non si tratta di vedere nella lotta tra il crocifisso e il corpo nudo di una donna la rappresentazione allegorica della lotta tra la salvezza celeste e la perdizione mondana,

privilegiando dunque un'interpretazione di stampo morale che, d'altronde, sarebbe ugualmente lecita. Secondo questa versione, infatti, l'opera di Rops avrebbe un indiscutibile valore ironico rispetto ai valori ascetici imposti dal cristianesimo e starebbe a indicare l'inermità degli sforzi dell'asceta, cioè l'impossibilità di sopprimere un oggetto del desiderio che è mondano e carnale. A nostra volta non dobbiamo cadere nella tentazione di una lettura moraleggiante e, in definitiva, piatta dell'opera. Al contrario, dobbiamo riconoscervi una rappresentazione del drammatico conflitto tra forze opposte, ciascuna delle quali non ha, una volta per tutte, la meglio sull'altra.

Neppure il rimosso, cioè il corpo nudo della donna, che, ritornando, dovrebbe essere vincitore ma che qui, invece, è collocato ambigualmente nella posizione del crocifisso. Il corpo nudo della donna è, in effetti, un corpo sacrificato e crocifisso, tutt'altro che un corpo classicamente armonico. È un corpo che simbolicamente ha preso su di sé la funzione del cristianesimo. O, come possiamo pure vedere, è un corpo passionale che Rops presenta in una figura femminile estatica, il cui capo è cinto da una corona di fiori (non di spine, dunque), del tutto assomigliante a certe raffigurazioni simboliste e preraffaellite di fanciulle. Questa figura non è lontano da quella della Ninfa, come sembrerebbe attestare un acquerello preparatorio che ci offre la versione opposta e complementare, cioè adornata scandalosamente da un velo nero, funebre, e in calze a rete, come a mettere in evidenza la tensione della polarità tra lutto e desiderio, cioè la stessa forza della sopravvivenza.

Ora, su questo punto Freud si avvicina all'interpretazione che lo stesso Rops, in due lettere scritte a distanza ravvicinata, nell'inverno del 1878, offre del suo stesso lavoro. Nella prima, indirizzata a François Taelmans, adotta una posizione molto defilata, affermando che il significato del quadro non consiste altro che nel mostrare una bella ragazza nuda [la modella non fu altri che la sua compagna, Léontine Duluc; cfr. ZENO 1985, p. 76 e p. 234]. Nella seconda lettera, indirizzata a Edmond Picard, Rops invece presenta un'interessante prosopopea, con la quale fa dà voce al Satana rappresentato nel dipinto, mentre si rivolge a Sant'Antonio in questo modo:

“Mio coraggioso Antonio, voglio mostrarti che sei folle ad adorare le tue astrazioni! Che i tuoi non cerchino più nelle azzurre profondità il volto del tuo Cristo, né quello delle tue Vergini senza corpo! I tuoi Dei hanno seguito quelli dell'Olimpo: la paglia del tuo Gesù bambino è solo una sterile gerba, il bue e l'asinello hanno raggiunto le grandi foreste solitarie, lontani da questi uomini che hanno sempre bisogno di un Redentore. Ma Giove e Gesù non hanno acquisito la Sapienza eterna, Venere e Maria l'eterna Bellezza! Ma se gli Dei sono partiti, la Donna ti resta e con l'amore della Donna, l'amore fecondante della Vita” [Rops, cit. in ZENO 1985, pp. 78-79].

Il Satana fatto parlare da Rops sembra esprimersi quasi con le frasi di Heine. Se, infatti “gli Dei sono partiti”, essi non hanno lasciato *nulla* dietro di sé, ma, appunto un *resto*, che è esattamente il corpo femminile come forza vitale. L'indicazione di Rops è certamente preziosa, ma ha la pecca di porre come un'evidenza ciò che non lo è affatto, cioè il *movimento di scomparsa del divino e di sua contemporanea sostituzione*.

Sia da parte di Rops, dunque, sia da parte di Freud, rimane indagato un aspetto che, invece, appare decisivo per la comprensione dell'immagine. Infatti, se Freud interpreta l'immagine di Rops in un'unica direzione (quella indicata dalla legge enunciata in precedenza), ovvero come una sostituzione del crocifisso con un corpo nudo di donna, a indicare l'insopprimibilità della pulsione erotica, da parte nostra dobbiamo pure affiancare a questa un'altra direzione e, con ciò, un *supplemento d'interpretazione*: la pulsione erotica, l'energia che investe il corpo della donna come oggetto di desiderio, è passata attraverso *l'esperienza delle sua mortificazione*, indicata dalla figura del crocifisso che svanisce nell'ombra. Ciò vuol dire che il crocifisso non è stato semplicemente sostituito dal corpo nudo della ninfa, ma che questo ha *a sua volta* preso il posto del crocifisso, riproducendone la funzione (indicata dalla *posizione* del corpo). Negazione della negazione, si potrebbe dire. Ma, se di hegelismo si tratta, ne è la sua parodia: infatti, qui non è rappresentata alcuna secolarizzazione del cristianesimo. Invece, ciò che compare è la messa in scena del dramma storico della nostra civiltà, nella quale il presunto ritorno al secolo (simboleggiato dal corpo della Ninfa) avviene all'ombra del crocifisso e nella postura che

questo gli impone.

Una *sostituzione di sostituzione* pare essere la legge che regola questo scambio tra il corpo e il crocifisso, una legge che mostra non un corpo restituito a una bellezza composta e classica ma, al contrario, un corpo che è a sua volta rimando esplicito alla passione del dio morente. Anche in questo caso, c'è la conservazione di un rimosso (il crocifisso come simbolo del cristianesimo) in una figura che non afferma 'vittoriosamente' il ritorno del rimosso, ma che porta con sé l'ombra della forza a essa contraria. Non c'è alcuna pienezza della figura che sostituisce il crocifisso: come il trionfo del crocifisso si è mostrato fragile e parziale, così il ritorno del rimosso non è un'affermazione piena, ma implica necessariamente la *trasformazione* del rimosso.

Il rimuovente, o il "portatore", come lo chiama Freud, lascia la sua traccia sul rimosso. Questa *impronta* – quale quella lasciata dal crocifisso – come si vede nell'acquaforte di Rops, è la posizione stessa del corpo femminile nudo. A esso viene imposta una posizione che non può fare a meno di assumere. Se il rimosso ricompare, "portato" dal rimuovente, non può farlo che alle condizioni imposte da quest'ultimo. Nessuna presenza piena, nessun ritorno alla presenza ma ricomparsa di una forza figuratrice mediante il parziale scivolamento dietro le quinte dell'altra forza. Un nuovo equilibrio così si instaura, frutto del movimento di ricomparsa del rimosso.

Si tratta di un *rovesciamento dialettico*? C'è da dubitarne. Infatti, qui la sostituzione non implica la scomparsa del "portatore", cioè della forza rimuovente, ma la sua conservazione umbratile. Rimane una memoria tanto del rimuovente quanto della rimozione. Non c'è sintesi, dal momento che non c'è alcuna compresenza degli opposti, ma quasi un gioco *gestaltico* di figura-sfondo che conserva il movimento precedente, senza una vera e propria alternanza polare. Infatti, se c'è alternanza polare, essa avviene secondo un *processo* che è *differenziale*: il corpo femminile della Ninfa pagana è lo stesso, ma è anche altro dopo la sua rimozione dovuta alla forza contraria. Ciò che esso è divenuto, cioè un corpo femminile nudo e crocifisso, non è tanto una sintesi degli opposti quanto una *differenza* prodotta dal doppio movimento di rimozione, dato che lo stesso corpo, quello della Ninfa, è sia rimosso sia rimuovente. In altre parole – e questa costituisce tutta l'ambiguità dell'acquaforte – la figura del corpo è sia 'portata' sia 'portatrice', in quest'ultimo caso, dell'ombra del crocifisso.

3) Come terzo e ultimo punto prendiamo brevemente in esame la spettralità della figura Gradiva. Freud ci mostra come essa è giocata tra la dimensione della presenza e dell'assenza, ed è una figura intermedia che non è né presenza né assenza, figura spettrale, che resiste alla sua riduzione alla semplice presenza. La Gradiva in quanto rediviva, in altre parole, eccede il regime della presenza vivente. In altre parole ancora, è una figura che, come quella della ninfa, che apre la sfera dell'inconscio. Ma affinché questa apertura possa avere luogo, occorre che essa appaia come spettro o fantasma, e che così possa orientare il desiderio inconscio del protagonista pur sviandolo circa la meta. Hanold va in cerca di una giovane morta durante l'eruzione di Pompei, trova una giovane viva di cui si innamora. Se il processo di presa di coscienza ha luogo, è perché esso è guidato dal fantasma di Gradiva. In altre parole Zoe si presenta come Gradiva, che è l'immagine che cattura il desiderio di Hanold, per poi prenderne il posto.

Si rendeva conto di essere stato del tutto fuor di senno quando aveva creduto di essere rimasto seduto accanto a una giovane pompeiana resuscitata, con o senza corpo; e questa non chiara consapevolezza della propria follia costituiva indubbiamente un reale progresso verso il recupero della sanità mentale. Con ciò però la sua ragione non era ancora certamente a posto, giacché se gli appariva chiaro che la Gradiva era soltanto una morta immagine di pietra, era altrettanto indubbio ch'essa viveva ancora [FREUD [1906] 2004, p. 445].

Non c'è dubbio che nel racconto di Jensen la figura della Gradiva è in tanto il simbolo del *Nachleben*, della "vita postuma" dell'immagine, in quanto essa stessa è 'sopravvivente'. Essa spinge la fantasia del protagonista perché è l'oggetto inconscio del suo desiderio. Diremo per questo che quell'immagine non è reale, ma è frutto dei deliri e dei sogni del protagonista? Al contrario, quell'immagine è 'reale' nel senso che è ciò che cattura il desiderio di Hanold,

portandolo alla vita (all'incontro con Zoe). Ma, per poterlo fare, è necessario che tale immagine sia spettrale (dia luogo cioè alla *revenance*, al ritorno della figura spettrale) e agisca come commutatore della morte alla vita. Nel racconto ciò prende la forma della "insistenza cosciente sulla particolare oscillazione della Gradiva, tra la vita e la morte" [Freud [1906] 2004, p. 525], come si esprime Freud. In sé non è né morte né vita: non è né qualcosa di inerte, di passato, incapace di produrre degli effetti, né qualcosa di presente e vivente, in grado di agire. Freud commenta in questi termini la questione, attraverso un richiamo all'autorità di Shakespeare nel mettere in scena gli spettri.

Non solo il nostro eroe ha chiaramente perduto il suo equilibrio mentale, ma anche noi ci troviamo a disagio di fronte all'apparizione delle Gradiva, che finora era un'immagine marmorea e poi un'immagine fantastica. Si tratta di un'allucinazione del nostro eroe, preso nell'inganno del delirio, oppure di uno spettro 'reale', o di una persona in carne e ossa? Non occorre che crediamo agli spettri per elencare queste possibilità. Il poeta, che ha chiamato il proprio racconto una "fantasia", non ha finora avuto occasione di spiegarci se egli ci voglia lasciare nel nostro mondo, che si proclama ragionevole e dominato dalle leggi della scienza, o se ci vuole condurre in un altro mondo fantastico, in cui si attribuisce realtà agli spiriti e agli spettri. Come prova l'esempio dell'*Amleto* e del *Macbeth*, noi siamo pronti a seguirlo senza esitazione in tale mondo [FREUD [1906] 2004, p. 468-469].

Come è evidente, siamo ancora nella scia tracciata da Heine, ma con l'affermazione della fantasmaticità della Gradiva come "spirito elementare". Tuttavia, lo stesso Freud, nonostante abbia dichiarato la sua disponibilità ad avviarsi lungo il cammino degli spettri, ci offre un'interpretazione quanto mai pacificante dell'apparizione: dopo che il protagonista ha riconosciuto il proprio desiderio e, con ciò, Zoe come oggetto del suo amore, il fantasma di Gradiva scompare. Avendo Freud attribuito a Zoe il ruolo dell'analista – con un'identificazione curiosa su cui bisognerebbe prendere il tempo di una riflessione – egli costruisce la propria interpretazione su una struttura d'opposizione: coscienza/inconscio, sogno/realtà, sogno/percezione ecc. Il plot narrativo racconta dunque, per Freud, uno sviluppo che coincide con il passaggio del protagonista a uno stato retto dal principio di realtà: Zoe è il premio in carne e ossa, vivente, per l'uscita dallo stato sognante in cui Hanold viveva, e nel quale il suo desiderio non poteva che assumere la forma sostitutiva – il che vuol dire anche in quanto *sintomo* – dei suoi interessi per l'archeologia.

Se però andiamo a rileggere la conclusione del racconto, possiamo osservare che – diversamente da ciò che Freud pretenderebbe – il fantasma non scompare affatto, ma accompagna Zoe come un'ombra. La conclusione, pur essendo uno scontato *happy end*, non si rivela affatto un elogio del matrimonio borghese, come potrebbe sembrare. Infatti, dopo che Hanold ha proposto alla giovane, ora sua fidanzata, di convolare a nozze, Zoe si sottrae e, mediante questa sottrazione, fa ricomparire Gradiva. Siamo alla fine del racconto, e Jensen le mette in bocca queste parole: "Non mi sento ancora tornata in vita in modo sufficientemente completo, almeno per prendere una decisione [...] di questo genere" [Freud [1906] 2004, p. 454]. Ed è in quel momento che, tornati alla porta di Ercolano, entrambi danno vita a una sorta di gioco che è un rito di passaggio tra la vita e la morte.

Norbert Hanold si fermò e disse con uno speciale tono di voce: "Prego, attraversa". Un chiaro sorriso d'intesa illuminò il volto della sua compagna, e sollevando un po' l'abito con la mano sinistra, Zoe Bertgang, Gradiva rediviva, avvolta dallo sguardo trasognato di lui, attraversò le pietre del passaggio fino all'altro lato della strada, sotto la luce del sole, col suo caratteristico passo agile e tranquillo [FREUD [1906] 2004, pp. 454-455].

Riappare Gradiva e così lo spettro ritorna a catturare lo sguardo del protagonista. Il suo effetto di doppio e di perturbante non cessa. Il tratto che la contrassegna è dunque la sua *Unheimlichkeit*, data dal suo statuto intermedio di 'sopravvivente' e da una dinamica del ritorno. Se dunque Warburg ci ha permesso di affinare lo sguardo, andando alla ricerca delle linee di tensione – che solcano l'immagine – tra il presente e il passato, Freud ci ha più chiaramente messo sulla pista per cui l'apparizione di tali figure è legata a una certa qual *ritmica apparizione* degli spettri.

Ora siamo in grado di rintracciare il percorso che la ninfa compie fino a Freud: ritrovata da Heine, essa ricompare quasi nelle stesse forme e quasi negli stessi plot narrativi in Gautier e in Jensen. Da qui essa ritorna a presentarsi con tutta la sua enigmaticità. Il tentativo di

interpretazione di Freud, per quanto affascinante e in una buona misura necessario, non chiarisce affatto *chi o che cosa* può essere questa figura di giovane donna che puntualmente riemerge, dalle profondità della memoria, alla superficie dell'immaginario occidentale. E, d'altronde, risalire fino a Heine, via Gautier, ci permette tutt'al più di comprendere la dinamica di contrapposizione delle forze e il meccanismo di rimozione storica subito dalla divinità pagane. Tuttavia, Freud ci ha quantomeno insegnato a rivolgere lo sguardo verso una dimensione fantasmatica dell'esperienza che ha a che fare simultaneamente con il movimento dell'inconscio, con il ritorno del rimosso e con il desiderio.

Il ritorno della Gradiva come spettro, dunque, pare dover essere letto mediante una griglia siffatta, che possa dunque rendere conto di un fenomeno di *ripetizione*, di *ri-presentazione* dell'immagine, e di *ritorno* che contrassegna la tormentata vita-e-morte del *revenant*. “Possiamo così leggere la Gradiva di Freud anche come commento all'esperimento di Warburg con il “progetto delle ninfe”” [WEIGEL 2010, p. 202]. Ma dovremo anche tenere conto del fatto che per Warburg, il compito della scienza (e di una *Kulturwissenschaft*) consiste anzi tutto in una lotta con i demoni e i mostri dell'irrazionale. Vale la pena allora citare una lettera giovanile, datata dicembre 1890 e indirizzata a un'amica, nella quale indica precisamente le finalità della ricerca scientifica.

La scienza è battersi con delle coorti di spettri e di fantasmi, e di considerare i viventi come se fossero degli spettri. Da ogni libro sorge un nuovo spettro, e tanto più si acquisisce un vero sapere, tanto più questo prende dei tratti definiti e tanto più esso forza la nostra attenzione. Come Faust, si tiene testa a questi spettri solo se li si sa convocare o allontanare a piacimento. Ma per far ciò, occorre saper confrontare attentamente [...]. Allora bisogna leggere i poeti e guardare le opere d'arte e ascoltare le critiche di epoche diverse. Allora, se tutto va bene, il mondo, creato dall'intelligenza e dall'immaginazione, diventa il mondo reale, e l'altro mondo esiste solo in quanto offre una vista sul mondo superiore [Warburg, cit. in BOECK 1997, p. 76].

Queste indicazioni così tracciate, relative al rapporto tra gli spettri e l'arte, potrebbero d'altronde essere riferite, altrettanto bene, a Freud. Come per Heine e per Gautier, anche per Warburg la figura sulfurea di Faust assume conseguentemente un valore paradigmatico. L'enigma della Ninfa ci riporterebbe così all'interrogativo che tale figura porta con sé: quello relativo al desiderio che muove il novello Faust – medico, storico dell'arte o archeologo che sia – a (re)suscitare, liberandole in immagine, le potenze del 'demoniaco', sulla frontiera tra la ragione e il suo al di là.

English abstract

By means of two genealogical sequences and following some recent researches on the Nymph's image (Didi-Huberman, Calasso, Agamben), the main scope of the essay is to recognize that both Warburg and Freud tried to grasp the enigmatic core of it, finally showing its fundamental opacity towards any analytical process. As a matter of fact, the hypothesis here presented concerns this non-transparency of the image, which should be recognized as intertwined to the stream of time. The first sequence takes into account the correspondence of 1900, in which Aby Warburg and his Dutch friend, the literary critic André Jolles, tried to define the sense of the walking girl peeping out from the right side of Ghirlandaio's fresco *Birth of St. John the Baptist*, as of its variations in other *maestri* of the Quattrocento (Botticelli). Their failure depended mainly on two reasons: firstly, because of the method Warburg tried to employ, secondly because of the enigmatic nature of the figure itself. Nevertheless, that hermeneutical attempt revealed its potentiality almost thirty years later, within the framework of the last warburgian project, the *Atlas Mnemosyne* (1929), where the image is analyzed in iconological perspective. as one of the most vivid example of what a *survival* (*Nachleben*). To get deeper into the mystery of the semi-divine young woman walking across the history of art, the second sequence reconstructs her reappearances in some crossroads between French and German literature, and between literature and painting. Thus, the essay follows a second line, that starts from Heine's works to Freud's interpretation of the Wilhelm Jensen's novel *Gradiva. A Pompeian Fantasy* (1906), going through Théophile Gautier's *Arria Marcella*. The core passage is in Freud's reading of Jensen, where he describes the painting of the Belgian artist Félicien Drops (*The Temptation of St. Anthony*), where a naked Nymph takes the place of Christ on the cross. But, strangely enough, Freud didn't seem to be sufficiently aware of the historical and literary background of that image. Indeed, his analysis appears as still methodologically necessary to reframe Warburg's iconological approach and to let emerge what here is called the image's *figural force*.

Riferimenti bibliografici

AGAMBEN 2007

G. Agamben, *Ninfe*, Torino 2007

(pubblicato precedentemente in Stimilli 2004, pp. 53-67, con il titolo di *Nymphae*)

CALASSO 2005

R. Calasso, *La follia che viene dalle ninfe*, Milano 2005

ALBERTI [1436] 1950

L. B. Alberti, *Della pittura*, Firenze 1950

BOECK 1997

R. Boeck, *Der junge Aby Warburg*, Munich 1997

CONTARINI e GHELARDI, 2004

S. Contarini, M. Ghelardi, "Die verkörperte Bewegung": la ninfa, in "aut aut", 321-322, 2004, pp. 32-45

DIDI-HUBERMAN [2002a] 2004

G. Didi-Huberman, *Ninfa moderna. Essai sur le drapeau tombé*, Paris; tr. it. *Ninfa moderna. Saggio sul pannello caduto*, Milano 2004

DIDI-HUBERMAN [2002b] 2006

G. Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris; tr. it. *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino 2006

FORSTER 2002

K. W. Forster, *Aby Warburg cartografo delle passioni*, in K. W. Forster e K. Mazzucco, *Introduzione a d Aby Warburg e all'"Atlante della memoria"*, (a cura di M. Centanni), Milano 2002, pp. 3-52

FREUD [1906] 2004

S. Freud, *Delirio e sogni nella Gradiva di Jensen*, in Id., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino 2004, pp. 457-539

GAUTIER [1852] 2006

Th. Gautier, *Arria Marcella. Ricordo di Pompei*, in Id., *Racconti fantastici*, Milano 2006

GOMBRICH [1970] 2003

E. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Milano 2003

HEINE [1837-1854] 2000

H. Heine, *Gli dei in esilio*, Milano 2000

HUYSMAN [1889] 2006

J.-K. Huysmans, *Félicien Rops*, in Id., *Écrits sur l'art 1867-1905*, Paris 2006, pp. 373-393

JENSENS, [1903] 2004

W. Jensen, *Gradiva. Una fantasia pompeiana*, in S. Freud, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino 2004, pp. 383-455

LYOTARD [1970] 2008

J.-F. Lyotard, *Discorso figura*, Milano 2008

STIMILLI 2004

D. Stimilli (a cura di), *Warburg e la dialettica dell'immagine*, in "aut aut", n. 321-322, 2004

TAINE [1866] 1990

H. Taine, *Voyage en Italie. II. D'Assise à Florence*, Bruxelles 1990

WARBURG [1891] 2010

A. Warburg, *Sandro Botticelli "Geburt der Venus" und "Frühling". Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*, in Id., *Werke in einem Band*, pp. 39-123; tr. it. *Botticelli*, Milano 2010

WARBURG 2010

A. Warburg, *Werke in einem Band*, Frankfurt a. M 2010

WARBURG e JOLLES [1900] 2004

A. Warburg, A. Jolles, *La ninfa, uno scambio di lettere*, in "aut aut", n. 322, 2004, pp. 46-52

WEIGEL 2010

S. Weigel, *La "dea in esilio" di Warburg*, in "aut aut", n. 348, 2010, pp. 177-202

ZENO 1985

T. Zeno (a cura di), *Félicien Rops. Les muses Sataniques. Œuvres graphiques et lettres choisies*, Bruxelles 1985.



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

www.egramma.it