

la rivista di **en**gramma
ottobre **2017**

150

Zum Bild, das Wort
|

La Rivista di Engramma
150

La Rivista di
Engramma

150

ottobre 2017

Zum Bild, das Wort

I

a cura della Redazione di Engramma



edizioni**engramma**

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
mariaclara alemanni, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, emily verla bovino, giacomo calandra di rocolino, olivia sara carli, giacomo cecchetto, silvia de laude, francesca romana dell'aglio, simona dolari, emma filipponi, anna ghiraldini, nicola noro, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson

COMITATO SCIENTIFICO
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, giovanni morelli, lionello puppi

this is a peer-reviewed journal

La Rivista di Engramma n. 150 | ottobre 2017

©2017 Edizioni Engramma

SEDE LEGALE | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia

REDAZIONE | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia

Tel. 041 2571461

www.engramma.org

ISBN carta 978-88-94840-28-5

ISBN pdf 978-88-94840-26-1

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

- 9 | Zum Bild, das Wort
REDAZIONE DI ENGRAMMA
- 11 | La leggenda del re morto
SARA AGNOLETTO
- 33 | La figura della città nuova. Il Piano per Tokyo 1960 Tange Lab
ALDO AYMONINO
- 41 | *Re-enactment* e altre storie
CRISTINA BALDACCI
- 49 | Las obras de arte como *bildnerisches Denken* (Visual Thought)
KOSME DE BARAÑANO
- 71 | Fate questo in memoria di me
GIUSEPPE BARBIERI
- 83 | Chiari e scuri del rebus
STEFANO BARTEZZAGHI
- 91 | Immagini di Auguste nei luoghi di culto domestici
MADDALENA BASSANI
- 107 | *Horologium Sancti Marci Venetiarum*
ELISA BASTIANELLO
- 125 | Tra-scritture antiche
ANNA BELTRAMETTI
- 135 | *Nāmārūpa*, नामरूप. Nome è Forma
GUGLIELMO BILANCIONI

- 147 | Tre Meduse di Arnold Böcklin
MARCO BIRAGHI
- 155 | Heidegger e Sofocle: una metafisica dell'apparenza
ALBERTO GIOVANNI BIUSO
- 163 | Ut architectura poësis
RENATO BOCCHI
- 185 | Estrarre parole dalle immagini nell'era digitale: alcune osservazioni
sull'Ocr storico
FEDERICO BOSCHETTI
- 193 | D'Annunzio ad Arezzo
LORENZO BRACCESI
- 197 | Peter Behrens e l'America
GIACOMO CALANDRA DI ROCCOLINO
- 213 | Esistono tanti Pantheon
ALESSANDRO CANEVARI
- 235 | *Maiorum imagines*
GUIDO CAPPELLI
- 245 | Da Dioniso a Socrate
ANDREA CAPRA
- 261 | Teste tagliate e santi cefalofori tra Cristianesimo e Islam
FRANCO CARDINI
- 269 | Immagine come documento?
OLIVIA SARA CARLI
- 287 | Winged Eye: the Dark Side of Device
ALBERTO GIORGIO CASSANI
- 313 | Le parole e le immagini/Le parole e le cose
PAOLO CASTELLI
- 333 | Immagini e parole, invisibile e indicibile
MARIA LUISA CATONI
- 347 | *Fulgor ille*
MONICA CENTANNI
- 357 | La parola e l'immagine della 'materia'
GIOVANNI CERRI

- 363 | Parola e immagine nel SATOR: sinergie dinamiche*
GIOACHINO CHIARINI
- 369 | Dal *Grigio di Blu* a un blu molto grigio
LUCA CIANCABILLA
- 377 | Il cane sulla soglia
MARIA GRAZIA CIANI
- 387 | Zettelkasten. Aby Warburg und Ikonologie
CLAUDIA CIERI VIA
- 409 | *Zwischenraum/Denkraum*: oscilaciones terminológicas en las Introducciones al Atlas de Aby Warburg (1929) y Ernst Gombrich (1937)*
VICTORIA CIRLOT
- 433 | La curiosità di Carlo Magno
SILVIA DE LAUDE
- 459 | L'occhio stanco
FERNANDA DE MAIO
- 469 | Ancora sulla fortuna delle gemme Grimani
MARCELLA DE PAOLI
- 489 | "In obscurum coni... acumen"
AGOSTINO DE ROSA
- 529 | Le message des papillons
GEORGES DIDI-HUBERMANN
- 541 | ... o è dell'assoluto o non è
MASSIMO DONÀ
- 557 | DA1A1
VALERIO ELETTI
- 571 | Tradizioni, immagini, identità
ALBERTO FERLENGA
- 577 | Tempo del teatrino
KURT W. FORSTER
- 585 | Salti e scatti
SUSANNE FRANCO
- 605 | Allusioni, ellissi, dettagli
MASSIMO FUSILLO

- 611 | Mappe logiche
PAOLO GARBOLINO
- 625 | Edgar Wind su Aby Warburg: un esercizio ermeneutico
MAURIZIO GHELARDI
- 637 | Un caso di narrazione spaziale
ANNA GHIRALDINI
- 651 | “Farla finita con la fine”
MAURIZIO GUERRI

Zettelkasten. Aby Warburg und Ikonologie

Claudia Cieri Via

1. INTRODUZIONE

“Zettelkästen. Maschinen der Phantasie” è il titolo di una esposizione che si è tenuta al Literaturmuseum der Moderne di Marbach am Neckar, in Germania, nel 2013. Oggi al *Zettelkasten* è quasi associato un valore mistico, considerando l’aura che questo termine ha assunto nel caso di Niklas Luhmann. Il progetto di ricerca “Niklas Luhmann. La teoria come una passione” era finalizzato alla sua costruzione teorica. Gli appunti e le note, prodotte tra il 1951 e il 1996, sono una documentazione unica dell’evoluzione del pensiero di Luhmann, tale da essere considerata come la sua autobiografia intellettuale. Inoltre, il suo *Zettelkasten* mostra un sistema di organizzazione specifico per lo sviluppo della sua teoria sociale fondata sull’interdisciplinarietà ed è di notevole interesse anche per la storia della scienza. Il progetto del sociologo di Bielefeld, che comprende circa 90.000 schede, è sponsorizzato oggi dall’Accademia delle Scienze e delle Arti della Renania del Nord-Reno-Westfalia.

Nel catalogo della citata esposizione tedesca del 2013, il saggio di Benjamin Steiner, *Aby Warburg und Zettelkasten* riflette sulla struttura intellettuale dello *Zettelkasten* di Aby Warburg, sui grandi temi affrontati dallo studioso di Amburgo e inoltre approfondisce alcuni aspetti filosofici



1 | *Zettelkästen*, London, The Warburg Institute Archive.

che emergono dagli appunti, dalle note e dai materiali ivi contenuti di grande interesse per le connessioni ed ulteriori approfondimenti nel loro rapporto con gli studi di Warburg (Gfrereis 2013; MacLeod Plesch, Schell-Glass 2009).

Una precedente pubblicazione era stata dedicata al *Kasten 117* nel 2007 dove si trovano alcuni materiali sulla Prima guerra mondiale, per una gran parte andati distrutti, raccolti dallo studioso amburghese (Korff 2007; Di-di-Huberman 2011). Solo recentemente dunque gli *Zettelkästen* di Aby Warburg, immortalati in una delle tipiche cartoline del Warburg Institute di Londra, hanno incominciato a costituire un oggetto di studio di notevole rilievo in rapporto al suo autore e al suo sistema di pensiero.

Negli *Zettelkästen*, in un ordine che segue l'andamento ondivago del suo pensiero, possiamo trovare appunti, riflessioni, oppure ritagli di giornali, trascrizioni di testi, immagini illustrate o descritte che, nella loro multiforme documentazione, contribuiscono a dare un'idea della sua ricerca fra il caos e il cosmo, fra un'esigenza di ordine, che emerge dagli schemi della sua fase giovanile, al sistema dell'Atlante Mnemosyne, dove l'immagine mentale si traduce in immagine visiva significativa, nel tempo e nello spazio delle tavole della Memoria (Lang 2006; Johnson 2012).



2 | *Zettelkästen*, London, The Warburg Institute Archive.

2. ICONOLOGIA: OVVERO DALLA PAROLA ALL'IMMAGINE

Negli *Zettelkästen*, raccolti presso The Warburg Archive a Londra, il termine “Ikonologie” era spesso utilizzato dallo studioso tedesco a connotare le sezioni che raccoglievano citazioni da testi letterari e poetici, ad illustrare o a documentare un determinato tema o topos anche in rapporto alle immagini (Sanvito 1993). Ad esempio nello *Zettelkasten* dedicato alla danza, nella sezione ‘Ikonologie’, sono raccolte le descrizioni delle feste e degli intermezzi dove si fa riferimento ai vari tipi di danze, in particolare alla moresca e alle sue rappresentazioni artistiche.

Inoltre il suo interesse per il dramma antico è documentato dai materiali raccolti nello *Zettelkasten*, dedicato al ‘Drama’. Tale interesse è evidentemente riconducibile alla gestualità e all’espressività drammatica, che emerge dagli appunti riferiti ai dipinti dedicati al sacrificio di Polissena ad opera di Tiepolo a Bruxelles, o di Moyaert, oppure all’opera letteraria *Polyxena* di Samuel Coster del 1644 e alla *Ifigenia* dello stesso Autore, oppure alla serie di schizzi con Perseo ed Andromeda di Peter Nolpe ad Amsterdam del 1642, alla *Proserpina rapita* di Giulio Strozzi del 1631, alla *Medea* di Jan Siz del 1648, per arrivare al *Sacrificio di Lystra* nella serie di arazzi di Raffaello e alla *Strage degli innocenti* raffigurata nell’affresco da Ghirlandaio in Santa Maria Novella, ma anche ecfrastricamente descritta da Giovan Battista Marino nel suo testo del 1632; temi, testi e immagini che ricorrono poi sia nelle tavole di materia rembrandtiana sia in quelle della *Ovid-Ausstellung*, allestita nella nuova sede del KBW all’inizio del 1927.

Fra gli appunti dedicati alla ninfa, nello *Zettelkasten* a lei dedicato, si trova il famoso passo tratto dalle *Prediche Quadragesimali* di Savonarola che dà un’efficace immagine visiva, connotata da un giudizio morale sulle fanciulle fiorentine “acconciate che paiano ninfe”. Contro la moda delle “veliere” scriveva il frate domenicano:

“Donne, fate che le vostre fanciulle non sieno vacche. Fate che le vadino coperte el petto [...] fatele posare queste veliere. Io non dico già che voi andiate col velo torto e male acconcio, ma assettate come donne da bene e oneste” (Girolamo Savonarola 1539).

In questo senso la descrizione letteraria evoca il tema in immagine, in termini quasi ecfrastrici, come “un discorso descrittivo che pone l’oggetto davanti agli occhi con vivida chiarezza” per citare Luciano di Samosata nella sua opera *Quomodo historia conscribenda sit*, con una finalità diversa

da quella strettamente filologica, funzionale alla definizione del soggetto rappresentato e dunque del programma iconografico, secondo l'uso che verrà più tardi codificato da Erwin Panofsky negli *Studi di Iconologia*. Il rapporto fra immagine e scrittura nella cultura occidentale non si risolve dunque solo in una sorta di contrapposizione della poesia vs la pittura alla luce della tradizionale superiorità delle arti liberali sulle arti meccaniche, ma è molto più complesso.

L'interpretazione dell'aforisma di Simonide di Ceo: "La pittura è una poesia muta la poesia, una pittura parlante", non può prescindere dal significato dell'immagine; infatti il poeta greco, considerato l'"inventore" dell'arte della memoria e dunque attento al ruolo mnemotecnico dell'immagine visiva, si ispirava alla scrittura egiziana dei geroglifici e dunque al loro valore e carattere iconico. Nel passaggio dalla Grecia al mondo latino, con il motto di Orazio "ut pictura poesis" la pittura diventa una 'rappresentazione della parola', perdendo dunque il suo carattere iconico significante. Di conseguenza, in difesa della pittura vs la poesia, si pronunciava in piena età umanistica Leonardo che proponeva nel suo *Trattato della pittura* una variante del classico motto latino: "La poesia è una pittura cieca."

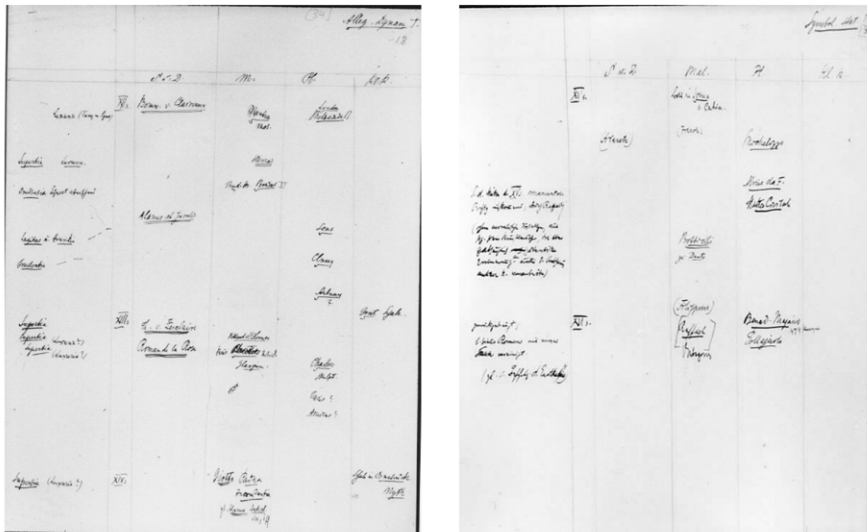
Il rapporto fra immagine e parola, "fra espressione figurativa e linguaggio parlato", era uno dei problemi che – per usare le parole di Gertrud Bing nell'introduzione a *La Rinascita del Paganesimo antico* – "urgeva nella mente di Aby Warburg" (Bing, 1966). Tale rapporto era forse alla base del recupero del termine storico di 'iconologia' in riferimento al testo di Cesare Ripa, il quale nella sua *Iconologia*, pubblicata a Roma nel 1593, aveva messo in atto un sistema iconico/testuale, debitore alla tradizione umanistica dei geroglifici e all'emblematica, la cui impostazione filologica, erudita, sistematica e codificatoria si diversificava dai suoi modelli.

3. IL COMPARATIVISMO LINGUISTICO E GLI SCHEMATA

L'interesse di Aby Warburg per l'immagine non era solo estetico o filologico, letterario/testuale ed iconografico, ma anche semantico ed espressivo in stretto rapporto comparativista con il linguaggio. Già a partire dagli appunti giovanili del 1891-92 dedicati alla *Psychomachia* di Prudenzio, la contrapposizione fra Vizi e Virtù (*Kampf Tugenden und Laster*), stigmatizzata dalla connotazione dei primi come "allegorie dinamiche" (*Alleg. Dynam.*) e dei secondi come "simboli statici" (*Symbol. Stat.*) – per cui alla *Libido* si contrappone la *Pudicitia*, alla *Superbia* la *Pazienza* e alla *Lussuria* la *Sobrietas* – viene analizzata attraverso uno studio comparativo fra

i testi letterari e le immagini. In una struttura schematica, scandita cronologicamente, sono comparativamente inseriti, in corrispondenza dei rispettivi vizi e virtù: testi letterari e poetici (*Schriften und Dichtung*), da Claudiano ad Apuleio a Eustachio, a Guillaume de Lorris a Dante a Petrarca fino a Filarete e a Paride da Ceresara; immagini artistiche (*Male-rei*), dai mosaici alle miniature, ai dipinti di Giotto, di Lorenzetti, di Botticelli, di Filippino Lippi fino alla pittura di Raffaello; invece per la scultura (*Plastik*) si spazia dai rilievi medievali della cattedrale di Chartres a quelli rinascimentali di Agostino di Duccio, di Michelozzo, di Mino da Fiesole e di Pollaiuolo. L'ultima finca dello schema è riservata all'arte classica (*klassische Kunst*), dove sono inserite le poche opere classiche, modelli per le immagini all'antica in età medievale e rinascimentale. In tale freddo schematismo la corrispondenza fra linguaggio verbale e linguaggio visivo veniva espressa nell'elaborazione di concetti che già preannunciavano quella carica significativa che troverà la sua più piena espressione nella dialettica fra movimento e quiete e dunque fra pathos ed ethos, cui si riferivano rispettivamente le "allegorie dinamiche" rappresentate dai vizi e i "simboli statici" personificati dalle virtù, sullo sfondo di ampi contesti culturali (WIA.III. 36.2, *Notes on Prudentius*, Straßburg 1892).

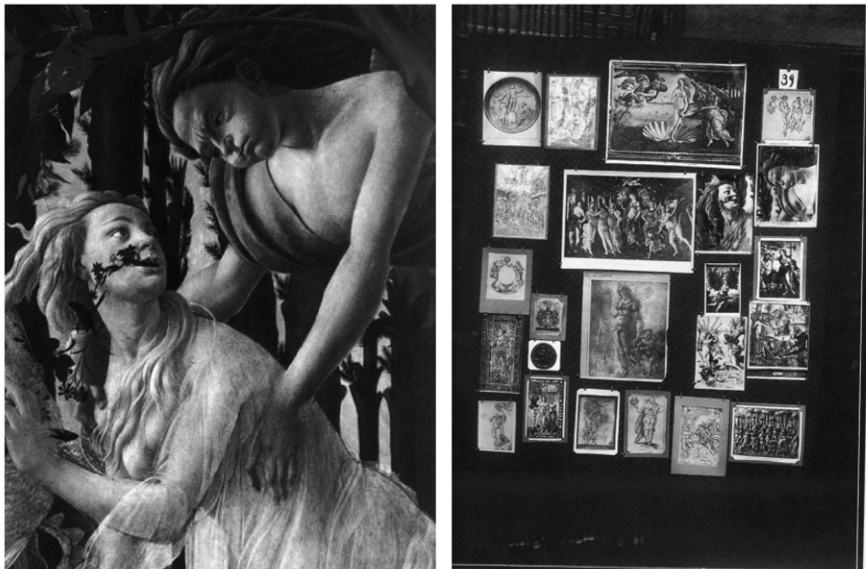
Agli stessi anni risale l'elaborazione della sua tesi di laurea dedicata a Botticelli, e in particolare a quei dipinti che costituirono i temi dei suoi saggi giovanili dove, abbandonata la forma schematica dei suoi appunti di Strasburgo su Prudenzio, una più sofisticata elaborazione del rapporto



3-4 | Aby Warburg, Symbol Stat., *Notes on Prudentius*, Straßburg 1892, WIA. III.36.2.

fra linguaggi poetici e linguaggi visivi trova spazio all'interno di un'impostazione contestuale che peraltro rispondeva al suo interesse per "la funzione della creazione figurativa nella vita della civiltà" (Bing 1966). Abbracciata la forma saggistica, l'articolazione poetica dei passi degli autori antichi, da Ovidio a Claudiano o di Poliziano e delle immagini mitologiche che danzano, incedono o volteggiano nei dipinti dell'artista fiorentino rispondeva a una visione comparatista per la quale più volte successivamente Aby Warburg riconoscerà il proprio debito a Hermann Osthoff e al suo libro pubblicato ad Heidelberg nel 1899 dal titolo: *Vom Suppletivwesen der indogermanischen Sprachen*. Esempiare è in proposito il brano di alta pittura poetica dedicata da Botticelli alla scena di inseguimento connessa al tema della trasformazione della ninfa Chloris che correndo si trasforma in Flora, echeggiando il passo ovidiano: "Chloris eram, quae Flora vocor". Lo stretto rapporto fra parola e immagine in termini non solo descrittivi, ma di evocazione poetica e visiva si coglie in diversi appunti di Aby Warburg conservati nello *Zettelkasten* dedicato a Botticelli, in particolare attraverso l'estrapolazione di versi poetici, alcuni dei quali tratti dalle *Metamorfosi* Ovidio, sul movimento dei capelli e sul pannello delle vesti (Burroughs, 2012, 2016).

Alla stessa logica corrisponde la frammentazione del dipinto della Primavera nella tavola dell'Atlante dedicata a Botticelli, dove i dettagli sa-



5 | Sandro Botticelli, *Primavera*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, dett.
5a | Mnemosyne Atlas, Tavola 39.

pientemente ritagliati vengono frammentariamente utilizzati, come “accessori in movimento” (*bewegtes Beiwerk*), e assumono la stessa funzione visivo-poetica legata al movimento delle immagini, al di là del contesto narrativo. A tale forma di comparazione sarà dunque informato il sistema dell’Atlante della Memoria; infatti nell’Introduzione a *Mnemosyne*, Warburg scriveva in proposito:

”Una prospettiva comparatistica siffatta, soprattutto per l’assenza in questo campo di lavori preparatori che forniscano un quadro sistematico e riassuntivo, ha dovuto limitarsi allo studio dell’opera di pochi tipi principali di artisti, ma in compenso ha dovuto tentare di comprendere con un’indagine sociopsicologica di una certa profondità il senso di questi valori espressivi conservati nella memoria come funzione di una tecnica intellettuale significativa. Già nel 1905 l’autore era stato confortato in tali tentativi dallo scritto di Osthoff sugli aspetti suppletivi delle lingue indogermaniche” (Warburg [1929] 2002).

Più tardi, negli appunti conservati nell’Archivio dell’Istituto Warburg a Londra in data 1907-08 dedicati alla “Ricerca di una fenomenologia della trasformazione dello stile nel XV secolo come fenomeno di comparazione” (WIA. III.72) si trovano di nuovo tracciati alcuni schemi che attivano un processo comparativo fra le immagini in chiave di linguistica comparativa. Qui il riferimento all’opera di Hermann Osthoff dà la chiave di lettura dei diversi gradi di intensità espressiva di alcune opere di artisti rinascimentali. (Vincio 2004). L’autore – come ha ricordato Saxl (Saxl 1932) – ha dimostrato nella sua opera, *Vom Suppletivwesen der indogermanischen Sprachen* che proprio nell’esprimere l’accrescimento anche nei nostri linguaggi si sono conservati degli arcaismi, un fenomeno che egli definisce ‘suppletivo’. La semplificazione dei linguaggi evoluti rispetto a quelli primitivi, con la sostituzione di una sistematica concettuale, trova delle eccezioni nei casi in cui l’accrescimento, funzionale ad una maggiore intensità emotiva di un termine, è determinato da una diversa radice (ad esempio per l’aggettivo *bonus*, la forma comparativa *melior*, e quella superlativa *optimus*). Tale ricchezza espressiva, indicata dall’accrescimento, si mantiene dunque in alcuni casi anche nel linguaggio più evoluto. In sintesi, Osthoff dimostrava che per gli aggettivi e i verbi può verificarsi nella comparazione o nella coniugazione un mutamento di radici lessicali senza che ne abbia a patire la rappresentazione dell’identità energetica della qualità o dell’azione significata, benché venga a cadere l’identità formale dell’espressione lessicale di base e soprattutto dimostrava che l’ingresso di una radice diversa produce un’intensificazione del significato originario” (Warburg [1929] 2002). Negli schemi dunque del 1906-

1907, contenuti nel citato faldone dal titolo “*Versuch einer Phänomenologie des Stilwandels im 15. Jahrhundert als Comparationerscheinung*” (WIA. III. 72.1.1), alcune opere di artisti del Quattrocento, da Donatello a Baccio Baldini a Maso Finiguerra, da Piero della Francesca ad Antonio e Piero Pollaiuolo a Verrocchio, da Ghirlandaio a Botticelli, da Piero di Cosimo a Luca Signorelli, ad Agostino di Duccio, da Filippino Lippi a Giuliano da Sangallo a Leonardo, a Raffaello, da Mantegna a Dürer, sono selezionate in base ai loro “... valori espressivi conservati nella memoria come funzione di una tecnica intellettuale significativa” (Cieri Via 2006). Tali schemi – sul modello linguistico di Herman Osthoff – sono articolati in tre stadi progressivi, dal Positivo al Comparativo al Superlativo, nei quali sono inserite le opere degli artisti a seconda dei diversi gradi di intensità espressiva che caratterizzano l’arte del Quattrocento fra tradizione medievale e rinnovamento umanistico, fra arte del Quattrocento fiorentino e arte fiamminga, alla luce della rinascita dell’antichità classica, come si evince già nell’indice programmatico:

Petrarca e l’antico

La pittura di cassone e l’antico di Petrarca

Baldini e lo stile ‘alla francese’

Botticelli e il movimento antichizzante

Donatello e l’estasi latente del tragico pathos antico

Pollaiuolo la retorica muscolare antichizzante-orgasmo

Ghirlandaio e il pathos romano

Mantegna / Dürer e le italiane ‘Pathosformeln all’antica’

Il primo stadio, quello “Positivo”, è, come gli altri, bipartito in una polarità connotata ora in termini di accessori (*Beiwerk*) ornamentali (*ornamental*) ora di espressione (*Ausdruck*) a volte con una caratterizzazione fisiognomica (*Physiognomik*). Qui trovano posto, accanto alle calme immagini delle dame ‘alla francese’ delle incisioni di Baccio Baldini che non rivelano alcun pathos e al ‘realismo ingenuo’ o semplicemente narrativo di certa pittura di cassone, dedicata ad esempio da Botticelli alla storia di Nastagio degli Onesti, il caratterizzato (*charakteristisch*) busto di Niccolò da Uzzano di Donatello o anche il fisiognomico volto del Sant’Agostino di Botticelli ad Ognissanti.

Il secondo livello, definito “Comparativo”, è dedicato alle *Festwesen* ed è costantemente articolato in *Spiel und Drama*, vale a dire in commedia e tragedia: dallo stendardo con la Pallade del 1475, al carro con il trionfo baccico di Botticelli, al dramma di Orfeo rappresentato a Mantova nel 1471.

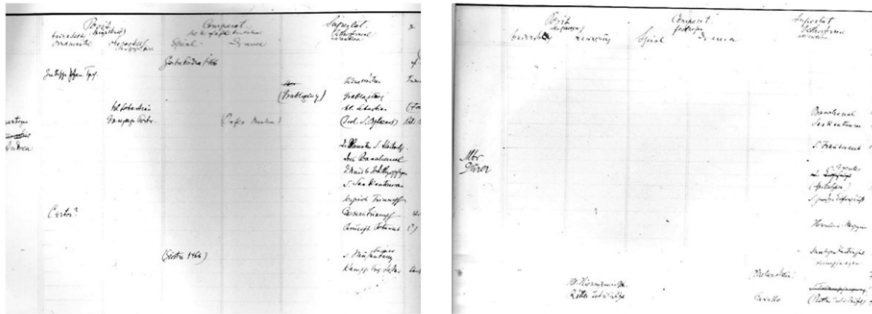
L'ultimo grado, il "Superlativo", si articola in quiete e in movimento, in olimpico e demoniaco, vale a dire in apollineo e dionisiaco o patetico con un preciso richiamo alla filosofia di Nietzsche e alle sue teorie esposte nella *Nascita della tragedia*:

Avremo fatto in estetica un gran passo in avanti quando saremo giunti non solamente alla comprensione logica ma all'immediata certezza intuitiva che l'intero sviluppo dell'arte è legato al dualismo di apollineo e dionisiaco (Didi-Huberman 2002).

Nella tavola dedicata a Piero di Cosimo il cosiddetto ritratto di Simonetta Vespucci del Museo Condé a Chantilly, esprime la forma superlativa attraverso la serena linearità (*Ruhe*) del profilo della giovane donna idealizzata nella sua immagine *post mortem*, mentre i drammatici temi mitologici affrontati dall'artista fiorentino: dalla battaglia dei Centauri e Lapiti a Londra (The National Gallery), ai cassoni con il mito di Perseo o al dipinto con la Morte di Procri, esprimono, attraverso il *Bewegung*, il "Superlativo patetico", definito anche "Superlativo all'antica". Ma una stessa opera può essere interpretata in termini ora "positivi" ora "superlativi", in rapporto alle caratteristiche selezionate. Ad esempio le citate tavole di Botticelli, probabilmente commissionate da Lorenzo il Magnifico come dono di nozze a Giannozzo Pucci e Lucrezia Bini per la loro dimora fiorentina con la storia di Nastagio degli Onesti, vengono inserite nel grado "positivo" per la tipologia dell'oggetto artistico/artigianale, mentre la drammaticità di alcuni momenti della rappresentazione esprimono il superlativo patetico (Didi-Huberman 2001).



6 | Sandro Botticelli, *Novella di Nastagio degli Onesti*, Firenze, Gallerie degli Uffizi.



8 | Aby Warburg, Andrea Mantegna, Versuch einer Phänomenologie des Stilwandels im 15. Jahrhunderts als Comparationerscheinung, 1906-1907, WIA. III.72.1.1.

9 | Aby Warburg, Albrecht Dürer, Versuch einer Phänomenologie des Stilwandels im 15. Jahrhunderts als Comparationerscheinung, 1906-1907, WIA. III.72.1.1.

forma di un albero dal cui tronco germogliano due rami. Tale immagine simbolica si può spiegare alla luce di ciò che Warburg scriverà più tardi nel saggio del 1914 dedicato alla sopravvivenza dell'antico nel Rinascimento:

Gli studi sulle religioni dell'antichità greco-romana ci insegnano sempre più a guardare l'antichità quasi simboleggiata in un'erma bifronte di Apollo e Dioniso. L'ethos apollineo germoglia insieme con il pathos dionisiaco quasi come un duplice ramo da un medesimo tronco radicato nelle misteriose profondità della terramadre greca" (Warburg [1914] 1966).

La vitalità dell'immagine, nei diversi livelli di intensificazione espressiva, mantiene la sua valenza mnemonicamente espressiva in quelle immagini antiche che, frammentariamente, come i *bewegt Beiwerks*, sopravvivono nella cultura post-classica "nel tentativo di inserire le formule genuinamente antiche di un'intensificata espressione fisica o psichica nello stile rinascimentale che si sforza di rappresentare la vita in movimento" (Warburg [1914] 1966). In proposito Warburg conierà l'espressione "Pathosformel all'antica" che si inserisce in quella grande problematica che lo studioso di Amburgo aveva eletto come *Leitmotif* della sua ricerca, vale a dire la sopravvivenza dell'antico (*Nachleben der Antike*), che aveva caratterizzato in termini diversi l'arte del Rinascimento e l'impostazione di un nuovo corso degli studi della storia dell'arte con una particolare attenzione alle immagini, ai loro valori espressivi attraverso la sopravvivenza di quei topoi, modelli antichi che con continuità e variazioni vediamo riproporsi fino alle immagini dell'arte e della pubblicità contemporanea. Scriveva Fritz Saxl in proposito:

Si tratta principalmente di fenomeni di cristallizzazione di forme espressive costanti, così come della loro trasformazione e del loro riutilizzo in successivi stadi della storia dell'umanità (Saxl 1932; Settis 1992)

4. LA NINFA: DAL *TOPOS* ANTICO ALL'IMMAGINE VIVENTE

Alla luce di tali riflessioni l'immagine della ninfa in particolare, che nell'affresco di Ghirlandaio a Santa Maria Novella *entra* nella camera da letto dove un lieto evento, una nascita, assume tutti i caratteri della quotidianità storica, si pone come un segno, un gesto di rottura che dunque mette in crisi tutto l'assetto rappresentativo dell'arte del Quattrocento fiorentino sul quale si era innestata la tradizione fiamminga nordeuropea.



10 | Domenico Ghirlandaio, *Ninfa*, Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni.

A tali immagini “*bewegt Beiwerks*” Warburg affiderà dunque un ruolo di rinnovamento all’interno e in dialettica con la tradizione fiamminga tanto più necessaria per evidenziarne il cambiamento (Mann 2002). Scriveva Gertrud Bing:

Egli aveva preso in esame il caso di una figura singola, considerata quale unità completa di corpo, posizione e vestiario, senza dedurne o costruirne per astrazione nessuna delle peculiarità stilistiche. Guardandola come isolata da tutti i contesti nei quali ricorreva, quella figura risultava comune tanto ai mezzi espressivi letterari quanto ai mezzi espressivi artistici. Tale parallelismo non era dovuto a un presunto spirito dell’epoca, ma significava che quella figura faceva parte di una categoria di espedienti espressivi della quale possono servirsi tanto la letteratura quanto le arti visive. In retorica, una forma divenuta convenzionale, usata correntemente per comunicare un significato o uno stato d’animo è detta *topos*. Il Warburg stabilì qualcosa di analogo nelle arti figurative. Come tanti *topoi* linguistici, la “Ninfa” godeva dell’onore di essere raccomandata dagli antichi. [...] Presentando tale convenzione [la ninfa] come un mezzo nuovo per poeti e pittori di ritrarre più enfaticamente il presentarsi della vita reale, il Warburg aveva compiuto il suo primo e decisivo passo per distaccarsi dalla interpretazione naturalistica delle forme delle arti figurative (Bing 1966).

La ninfa dunque è un segno non solo di rinnovamento, ma di sopravvivenza di un contenuto patetico attraverso una forma vitale, un’immagine in movimento. All’interno di un assetto naturalistico tradizionale codificato nella struttura dello spazio ambientale e nella composizione della storia, la ninfa costituisce una variazione ‘fuori tema’, un fenomeno suppletivo di accrescimento che, come l’ingresso di una radice diversa, produce un’intensificazione del significato originario. La ninfa – come Giuditta, Salomé, la menade, la Fortuna l’Ora della Primavera – assume in sé tutta la portata innovativa della rappresentazione artistica alla fine del Quattrocento (Baert 2014; Didi-Huberman 2015).

5. LA RICERCA DELLE ORIGINI E LA LIBERAZIONE DAGLI SCHEMI

Warburg faceva dunque riferimento a una prospettiva comparatista anche per l’organizzazione del percorso delle immagini sulle tavole della mostra dedicata alle *Metamorfosi* di Ovidio nel 1927.

Il catalogo degli dei del Mitografo si trasforma in uno scrigno di tesori per i valori espressivi della dinamica psicologica. La cosiddetta umanità primitiva richiamata in vita si esprime tentando di giungere all’esperienza oggettiva dei valori limite dell’espressione psichica e al tempo stesso desi-



11 | Amburgo, Kulturwissenschaftliche Warburg Bibliothek, sala ovale.

derando mantenere la forma piena plasmata in questa sua stessa valenza di pulsione potenziata. Questa doppia esigenza stilistica a ben vedere contrapposta viene realizzata dall'antico nella graziosa dinamica dell'animo dei caratteri ovidiani i quali, pur dando corpo nella gamma del linguaggio mimico alle condizioni più originarie del trasporto passionale nella vita erotica o culturale (inseguimento, ratto, morte e trionfo), fanno tuttavia riecheggiare anche un'autoconsapevolezza lirico-sentimentale (la danza sacrificale e il lamento funebre: WIA.III. 97, 1927; Cieri Via, 2004).

Negli otto pannelli allestiti per la mostra, le immagini – diversamente da quanto avverrà per lo più nel *Bilderatlas*, dove non è sempre evidente un senso spaziale/cronologico – sono disposte seguendo un percorso che dal modello antico (“Dal sostrato originario della commozione dell'animo”) si snoda attraverso le opere del Trecento e del Quattrocento per arrivare alle forme cariche e potenziate delle opere barocche. Le *Metamorfosi* di Ovidio si trasformano nelle parole di Aby Warburg “in uno scrigno di tesori per i valori espressivi della dinamica psicologica”. Sono infatti i miti ovidiani più significativi che interpretano i motivi, dedicati ai temi dell'inseguimento, della trasformazione, del rapimento, della morte, del sacrificio umano della danza sacrificale, del lamento funebre e del trionfo, come è indicato nei cartellini posti sopra alle tavole, a scandire il percorso concettuale che si snoda attraverso immagini fotografiche montate su



12 | Aby Warburg, *Ovid Ausstellung*, 1927, WIA.III.97.

pannelli disposti nella sala ellittica della *Kulturwissenschaftliche Warburg Bibliothek*, insieme ai libri illustrati, provenienti dalle maggiori biblioteche delle città europee, affissi con cordicelle nella parte bassa delle tavole, aperti sulle illustrazioni mitologiche pertinenti alla tematica della tavola stessa, in una sequenza cronologico-temporale che, come per le immagini, segue l'andamento della scrittura da sinistra a destra.

Ai testi comunque o meglio “al libro raro” Warburg dava un ruolo significativo “per una storia dell’arte universale orientata come scienza storica dello spirito”, e di conseguenza affermava “un metodo affidabile di osservazione artistica, per quanto riguarda la scienza della cultura e della storia evolutiva è possibile soltanto attraverso la giustapposizione e la compenetrazione della parola e dell’elemento figurativo”(WIA.III.97, 1927).

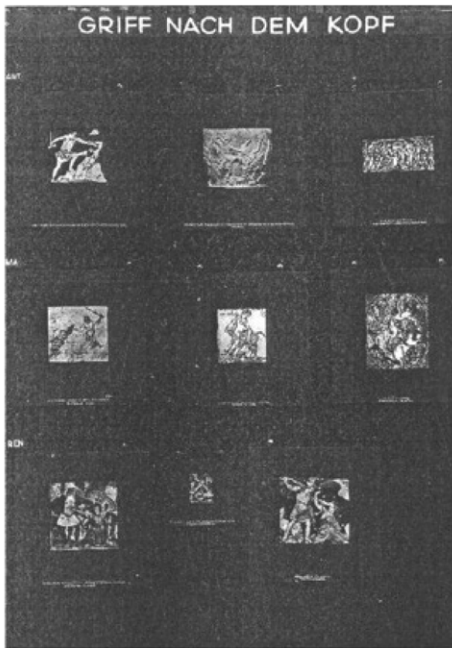
Gli stessi motivi, già identificati da Warburg come: “le radici del linguaggio mimico del primitivismo appassionato” ed espressi dai termini concettuali, diremmo oggi dalle parole chiave, citati: *Lauf/Tanz/Bewegung/Raub/Kampf/Tod/Klage/Sieg* erano già stati indicati da Warburg in una serie di appunti raccolti dallo studioso fra il 1905 e il 1911 sotto la significativa titolazione *Schemata Pathosformeln* (WIA.III.71).

	Pflanzlich	Tierisch	Menschlich	Kunst	Natur	Kultur	Geist	Sinnlichkeit	Wahrheit
Lauf									
Tanz									
Verfolgung									
Raub									
Kampf									
Sieg									
Triumph (mühsam)									
Triumph (glücklich)									
Tod									
Klage									
Aufsertehung									

13 | Aby Warburg, *Schemata Pathosformeln*, (1905-1911, WIA.III.71).

Qui le parole chiavi – *Lauf, Tanz, Verfolgung, Raub, Kampf, Sieg, Triumph, Tod, Klage, Aufsertehung* – costituivano la scheletrica struttura di un pensiero che troverà la sua più compiuta, per quanto complessa e articolata formulazione in occasione delle conferenze e delle mostre che si intensificano a partire dal 1925 e costituiscono l'attività di studioso di Aby Warburg dopo il ricovero a Kreuzlingen, al suo ritorno ad Amburgo in preparazione dell'Atlante della memoria.

Tali temi 'espressionistici', che saranno rielaborati all'interno dei complessi ed articolati contesti nelle singole tavole del Bilderatlas, trovarono un'ulteriore forma di elaborazione nelle mostre che si tennero ad Amburgo nella *Kulturwissenschaftliche Warburg Bibliothek* in Heiligestrasse, 116, prima del trasferimento del Warburg Institute a Londra. In particolare nelle tavole per una esposizione dal titolo "*Auseinandersetzung mit der Geste der Antike in Mittelalter und Renaissance*" alcune immagini, colte nella loro gestualità ed espressione, sono private di ogni contesto narrativo semanticamente cariche di pathos segnico-espressivo nell'enunciare i grandi temi dei miti ovidiani: dall'inseguimento di Dafne, al sacrificio di Polissena, alla meditazione di Medea, alla conclamatio nel lamento funebre, alla danza sacrificale, all'espressionismo della maschera tragica, alla fisiognomica, alla polarità fra sottomissione e trionfo che si traduce nella



14 | Aby Warburg, *Auseinandersetzung mit der Geste der Antike in Mittelalter und Renaissance*, London, The Warburg Institute Archive.

contrapposizione fra il gesto dell'afferrare, del possesso, quale condizione necessaria per il trionfo (Bartha-Fliedl 1999; Saxl, 2012; Fleckner, 2012).

Su questa polarità verteva anche l'ultima tavola che concludeva il percorso della mostra ovidiana, dove il rilievo traiano che celebrava la vittoria sui Daci inserito nell'arco di Costantino esalta il tema trionfalistico che presuppone la sottomissione del prigioniero, ma inaugura anche quella inversione di significato attraverso la quale tale immagine sopravviverà fino al Rinascimento per arrivare alla contemporaneità (Cieri Via 2015). Scriveva in proposito Aby Warburg in alcuni appunti dell'estate del 1928 durante un viaggio in Italia che lo portò da Roma a Rimini a Ferrara e raccolti sotto il titolo *Pathos. Pneuma, und Polarität*:

In ogni simbolo risiede contemporaneamente e egualmente un elementodi aggressione (*amfassendes*) ed un elemento di conservazione (*zuruckstossendes*) (WIA. III.12).

La nuova formulazione dell'arte da parte di Warburg “come esigenza biologica fra religione e scienza”, nel comportare una sorta di spazializzazione del tempo nelle sue tavole della Memoria, decostruisce ogni forma di rappresentazione artistica tradizionale (WIA. III. 93, 1923; Johnson 2012).

Gli ultimi studi di Warburg si orientarono essenzialmente sulla ricerca di una struttura mentale, in cui le immagini espressive, parallelamente alle forme testuali, potessero ‘navigare’ nel tempo e nello spazio, implicite nei suoi *Zettelkästen*, dove la libera associazione di immagini e testi in geniali attraversamenti disciplinari rivela alla luce del concetto di polarità, la sua forma di pensiero. Il grande Atlante della Memoria non era altro dunque che il tentativo di dar forma a questo sistema teorico, lontano, a mio avviso, sia dall’uso che delle tavole illustrate facevano gli storici dell’arte fra Settecento e Ottocento (Keller 2001) che da ogni tentativo di sistematizzazione e di schematizzazione come rivelano i numerosi schemi tracciati o, ovviamente, la titolazione degli appunti citati. *Schemata Pathosformeln*; un’esigenza quest’ultima che aveva quasi ossessionato il giovane Warburg.

Tale liberazione dagli schemi, come dal testo scritto, dalla forma “del volume solidamente rilegato”, alla quale era ancora legato negli anni ’90 come esigenza di concretezza e di definizione del suo pensiero – in quanto: “trasmette tuttavia un certo senso di speranza [...] si pensa di anticipare da essa la chiarezza e una stringente conclusione [...] simbolo del pensiero compiuto” – porterà Aby Warburg a pensare per immagini in continuo movimento (WIA.III.45).

Infatti liberatosi dagli schematismi, così come dalla sequenza narrativa delle immagini artistiche, Warburg, negli ultimi anni della sua vita, nelle mostre e nelle conferenze illustrate da pannelli con immagini fotografiche e testi scritti con carattere iconico, quali anticipazioni del grande progetto del *Bilderatlas*, prediligerà quella forma espressiva di attraversamento delle immagini a livello sia artistico-visivo sia di connessioni iconico-linguistiche, come dimostra la citata mostra sulle *Metamorfosi* di Ovidio che veniva commentata da Aby Warburg da una significativa nota esortativa: “Alla parola – dunque – si accompagni l’immagine!” (WIA.III.75, 1927).

BIBLIOGRAFIA

Baert 2014

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

Barta-Fliedl 1999

I. Barta-Fliedl, *Vom Triumph zum Seelendrama: Suchen und Finden oder die Abentheuer*

eines Denklustigen, in *Rhetorik der Leidenschaft*, Hrsg. von I. Barta-Fliedl, Hamburg, 1999, 206-207.

Bing 1966

G. Bing, *Introduzione*, in A. Warburg, *La Rinascita del Paganesimo antico*, La Nuova Italia, Firenze 1966, p. XIV.

Burroughs 2012

C. Burroughs, *Talking with Goddesses: Ovid's Fasti and Botticelli's Primavera*, in "Word and Image", 28 (2012), 71-83.

Burroughs 2016

C. Burroughs, *The Nymph in the Doorway. Revisiting a Central Motif of Aby Warburg's Study of Culture*, in "California Italian Studies", 6, 2016.

Cieri Via 2004

C. Cieri Via, *Un'idea per le Metamorfosi di Ovidio* in C. Cieri Via, P. Montani, *Lo sguardo di Giano. Aby Warburg fra tempo e Memoria*, Aragno Editore, Torino 2004, 303-343.

Cieri Via 2006

C. Cieri Via, *Vom Wort zur Bild! Riflessioni dall'Archivio di Aby Warburg*, in *Immagine e scrittura*, a cura di M. G. Di Monte, Meltemi, Roma, 2006, 223-243.

Cieri Via 2007

C. Cieri Via, *Aby Warburg e il comparativismo*, in *L'Histoire de l'art et le comparatisme, Les horizons de detour*, sous la direction de Marc Bayard, Paris 2007, 275-290.

Cieri Via 2015

C. Cieri Via, *"Griff nach dem Kopf". Vincitori e vinti. La sopravvivenza di un topos antico nell'età moderna*, in *La storia e le immagini della storia. Prospettive, metodi, ricerche*, a cura di M. Provasi e C. Vicentini, Viella, Roma 2015, 15-35.

Contarini, Ghelardi 2014

S. Contarini, M. Ghelardi, *Die verkorperte Bewegung: la ninfa*, in *Aby Warburg, La dialettica dell'immagine*, a cura di D. Stimilli, in "AUT-AUT", 322-323, 2014, pp. 32-45.

Didi-Huberman [1999] 2001

G. Didi-Huberman, *Aprire Venere. Nudità sogno, crudeltà*, [1999] Torino 2001

Didi-Huberman 2002

G. Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg*, Les Editions de Minuit, Paris 2002.

Didi-Huberman 2011

G. Didi Huberman, *Atlas ou le Gai Savoir Inquiet*, Les Editions de Minuit, Paris 2011.

Didi-Huberman 2011

G. Didi-Huberman, *Ninfa fluida. Essai sur le drapé-désir*, Gallimard, Paris 2011.

Fleckner 2012

U. Fleckner, *Bilderreihen und Ausstellungen*, 2, Berlin 2012.

Gfrereis 2013

H. Gfrereis, hrsg, *Zettelkasten. Maschinen der Phantasie*, der vorliegende Marbacher Katalog erscheint zur Ausstellung "Zettelkästen. Maschinen der Phantasie", Marbach am Neckar 2013.

Johnson 2001

C. D. Johnson, *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*, Cornell University Press, Ithaca and New York 2012.

Keller 2001

U. Keller, *Visual Difference: Pictures Atlases from Winckelmann to Warburg and the Rise of Art History*, in "Visual Resources", 2001, XVII, 179-199.

Korff 2007

Kasten, 117, *Aby Warburg und der Aberglaube im Ersten Weltkrieg*, Hrsg. von G. Korff, Tübingen, 2007.

Lang 2006

K. Lang, *Chaos and Cosmos, on the image in aesthetics and art history*, Cornell University Press, Ithaca 2006.

MacLeod, Plesch, Schoell-Glass 2009

Elective Affinities: Testing Word and Image Relationships, ed. by C. MacLeod, V. Plesch, C. Schoell-Glass, Amsterdam/New York 2009.

Mann 2002

N. Mann, *Mnemosyne. Dalla parola all'immagine*, in A. Warburg, *Mnemosyne, l'Atlante delle immagini*, a cura di M. Warnke, Aragno Editore, Torino 2002.

Osthoff 1899

H. Osthoff, *Vom Suppletivwesen der indogermanischen Sprachen*, Heidelberg 1899.

Panofsky [1939] 1975

E. Panofsky, *Studi di Iconologia*, [1939] Torino 1975.

Sanvito 1993

P. Sanvito, *Storia dell'Iconologia*, in *L'Arte (Critica e conservazione)*, Jaca Book, Milano 1993, 255-256.

Saxl [1932] 1992

F. Saxl, *Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst*, [1932] in *Ausgewählte Schriften und Würdigungen* a cura di D. Wuttke, Valentin Körner, Baden Baden 1992, 419-433.

Saxl [1931] 2012

F. Saxl, *I gesti espressivi nell'arte figurative*, [1931], con una nota di C. Cieri Via, in "Annali di Critica d'arte", 8, 2012, 9-41, 523.

Savonarola 1539

G. Savonarola, *Prediche Quadregesimali...sopra Amos Profeta...*, Venezia 1539, fol. 175r.

Steiner 2013

Benjamin Steiner, *Aby Warburgs Zettelkasten Nr. 2: 'Geschichtsauffassung'*, in *Zettelkästen. Maschinen der Phantasie*, Hrsg. von H. Gfrereis, E. Strittmatter, Marbacher Kataloge, 66, Marbach am Neckar 2013, 154-161.

Vinco 2004

M. Vinco, *Il libro delle immagini suppletive*, in *AUT-AUT 321-322. Aby Warburg. La dialettica dell'immagine*, a cura di D. Stimilli, maggio-agosto 2004, 132-141.

Warburg [1929] 2002

A. Warburg, *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, a cura di M. Warnke, Nino Aragno Editore, Torino 2002, pp.VII-XI.

WIA

The Warburg Institute Archive, London.

ENGLISH ABSTRACT

At the beginning of the 20th century, the *Zettelkästen* were not only document collectors, but they sometimes reflected the mental shape of some intellectuals. They often put their thoughts in notes, reflections, quotes, and materials of all kinds, while trying to face two opposing impulses: the search for order and the inexhaustible need for knowledge. The aim of The “Niklas Luhmann - Theory as a Passion” research project was to build a theoretical image of the author, so that it could be considered as his intellectual autobiography. Moreover, the *Zettelkästen* besides showing a specific organisation aimed at the development of his social theory, which is based on interdisciplinarity, has proved itself to be interesting for the history of science.

Aby Warburg's *Zettelkästen*, preserved at the Warburg Institute Archive in London, have been defined as an “iconological synthesis”. In fact, the multifaceted documentation gathered in the *Zettelkästen* allows us to see his research as something between chaos and cosmos, between a need for order – which comes from his youthful stage during which he tended to organise his research into schemes – and the Mnemosyne-Atlas system. It is characterised by the fact that a mental image is translated into a meaningful visual image, that is merged into the time and space of memory.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luav
Venezia • gennaio 2020

www.engramma.org



la rivista di **engramma**

ottobre **2017**

150 • Zum Bild das Wort I

con saggi di

Sara Agnoletto, Aldo Aymonino, Cristina Baldacci, Kosme de Barañano, Giuseppe Barbieri, Stefano Bartezzaghi, Maddalena Bassani, Elisa Bastianello, Anna Beltrametti, Guglielmo Bilancioni, Marco Biraghi, Alberto Biuso, Renato Bocchi, Federico Boschetti, Lorenzo Braccesi, Giacomo Calandra di Roccolino, Alessandro Canevari, Guido Cappelli, Andrea Capra, Franco Cardini, Olivia Sara Carli, Alberto Giorgio Cassani, Paolo Castelli, Maria Luisa Catoni, Monica Centanni, Giovanni Cerri, Gioachino Chiarini, Luca Ciancabilla, Maria Grazia Ciani, Claudia Cieri Via, Victoria Cirlot, Fernanda De Maio, Silvia de Laude, Marcella De Paoli, Agostino De Rosa, Georges Didi-Huberman, Massimo Donà, Valerio Eletti, Alberto Ferlenga, Kurt W. Forster, Susanne Franco, Massimo Fusillo, Paolo Garbolino, Maurizio Ghelardi, Anna Ghiraldini, Maurizio Guerri, Antonella Huber, Raoul Kirchmayr, Chiara Lagani, Laura Leuzzi, Fabrizio Lollini, Sergio Los, Giancarlo Magnano San Lio, Barnaba Maj, Sara Marini, Peppe Nanni, Clio Nicastro, Nicola Pasqualicchio, Alessandra Pedersoli, Marina Pellanda, Rolf Petri, Gianna Pinotti, Elena Pirazzoli, Alessandro Poggio, Sergio Polano, Lionello Puppi, Marie Rebecchi, Giorgio Reolon, Stefania Rimini, Maria Rizzarelli, Marco Romano, Antonella Sbrilli, Alessandro Scafi, Simona Scattina, Amparo Serrano de Haro, Claudia Solacini, Oliver Taplin, Stefano Tomassini, Mario Torelli, Silvia Veroli, Hartmut Wulfram, Matteo Zadra