

56

aprile 2007

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 56

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
mariaclara alemanni, elisa bastianello, maria bergamo, emily verla bovino, giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli, giacomo cecchetto, silvia de laude, francesca romana dell'aglio, simona dolari, emma filipponi, anna fressola, anna ghiraldini, andrea lazzari, laura leuzzi, nicola noro, marco paronuzzi, marina pellanda, 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, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

this is a peer-reviewed journal

La Rivista di Engramma n. 56 | aprile 2007

©2018 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

Mazzucco | Querci | Sacco | Sbrilli | Thompson | Zumbo

La Rivista di Engramma n. 56

SOMMARIO

- 7 | MNEMOSYNE ATLAS | Versione inglese del percorso “alpha”:
pannelli A, B, C del Bilderatlas di Warburg
ELIZABETH THOMSON
- 9 | Sul metodo. Il seminario di Aby Warburg del 1928
A CURA DEL SEMINARIO MNEMOSYNE CLASSICA
- 15 | I seminari della KBW. Un laboratorio di metodo
KATIA MAZZUCCO
- 21 | Kienerk, Darwin, Warburg: formule del sorriso intorno al 1900
ANTONELLA SBRILLI
- 31 | “Il progresso nell’abbreviazione”. Un ritratto a macchia di Aby
Warburg
EUGENIA QUERCI
- 41 | Aby Warburg “psicostorico” della cultura, con Nietzsche e Freud
DANIELA SACCO
- 45 | Della recente fortuna editoriale di Aby Warburg
KATIA MAZZUCCO
- 51 | Rassegna bibliografica degli studi critici su Aby Warburg e delle
edizioni delle sue opere
KATIA MAZZUCCO
- 81 | Il mito di Archimede da Cicerone a Walt Disney e oltre
ANTONINO ZUMBO

“Il progresso nell’abbreviazione”. Un ritratto a macchia di Aby Warburg

Eugenia Querci

“Il Progresso nell’Abbreviazione”, in questi termini, attorno al 1896, Warburg sintetizzava l’essenza dell’arte moderna. Più che nell’essere inclini all’una o all’altra corrente, la modernità consiste nel diritto alla stringatezza e all’essenzialità, nel sapere unire l’altezza dell’ispirazione ideale alla sintesi del linguaggio artistico. Questa formulazione di principio è desunta, sulla base della Biografia intellettuale di Ernst Gombrich, dal contenuto della commedia *Hamburgische Kunstgespräche* scritta da Warburg per il Capodanno 1896-97: con un certo umorismo (qualità di cui Warburg non difettava affatto), lo scrittore amburghese disegna una ludica allegoria, dagli spunti autobiografici, in cui un giovane pittore impressionista si confronta in materia d’arte moderna con alcuni membri della ricca famiglia borghese della fidanzata. A partire da una mostra di acqueforti, di fronte ad atteggiamenti tesi ad esaltare solo ciò che è ‘grazioso’, cioè esteticamente piacevole e soddisfacente sotto il profilo narrativo, il pittore impressionista ribatte difendendo le innovative “abbreviazioni” del tratto di Anders Zorn, per poi arrivare a sostenere l’arte di Arnold Böcklin e Max Klinger, accusati di indecenza, oltraggiosi verso quanto è rispettabile e conveniente.

La commedia, che poi si risolve con un felice escamotage ideato dal protagonista, costituisce un attacco a quel “gusto di Amburgo” tanto combattuto da Warburg, lo stesso che accoglierà con sospetto e scetticismo il noto monumento celebrativo di Otto von Bismarck eseguito da Hugo Lederer, inaugurato ad Amburgo nel 1906. Che cosa accomuna la grafica sciabolata di Zorn, le fantasmagorie arcadiche di Böcklin e Klinger, il linguaggio asciutto e possente di Lederer? Non molto in verità, se non la comune ricerca di un rinnovamento linguistico in continuità col passato, all’insegna della riduzione e della condensazione del contenuto e del dato percettivo.

UN RITRATTO A MACCHIA DI ABY WARBURG

Nel suo volume *Florenz 19002*, Bernd Roeck ci dà notizia della visita di Aby e Mary Warburg, nel marzo 19013, all’atelier fiorentino dell’artista Giorgio Kienerk (1869-1948)



Fig. 1 | Giorgio Kienerk, *Autoritratto a macchia* (tratto da "L'Arte Decorativa Moderna" 1903)

Fig. 2 | Giorgio Kienerk, *Testa a macchia* (Aby Warburg), 1901 (tratto da "L'Arte Decorativa Moderna" 1903)

Fig. 3 e 4 | *Aby Warburg e nativo sconosciuto*, Oraibi, Arizona, aprile-maggio 1896 (tratto da B. Cestelli Guidi, N. Mann, *Photographs at the frontier: Aby Warburg in America, 1895-1896*, London 1998, n. 64)

Fig. 5 | *Ritratto fotografico di Aby Warburg*, 1906, particolare (tratto da K. Michels, *Aby Warburg. Im Bannkreis der Ideen*, München 2007)

L'informazione è ricavata da una pagina del diario di Aby e da una lettera coeva di Mary indirizzata a Charlotte Warburg. Ad una disamina dell'intero incontro ho dedicato un articolo di prossima pubblicazione sui "Quaderni del Centro Warburg Italia" diretti da Gioachino Chiarini, Università degli Studi di Siena.

Nel diario di Warburg, accanto ad apprezzamenti rivolti all'artista e alle sue qualità moderne (analogo e ancora più entusiasta il giudizio di Mary), si accenna ad un ritratto di Warburg eseguito da Kienerk proprio in occasione della visita: "Mi faccio ritrarre subito come maschera (*Maske*)"⁴, appunta velocemente lo studioso di Amburgo. Scorrendo il catalogo delle opere di Kienerk alla ricerca di una "maschera" che corrispondesse ai tratti di Warburg, ho individuato una testa a macchia in bianco e nero⁵, ritraente un personaggio finora sconosciuto, che dopo qualche confronto si è rivelata piuttosto agilmente un sintetico ritratto dello studioso.

L'identificazione risulta chiara confrontando l'oggetto grafico di Kienerk con il particolare del volto di Warburg nella fotografia che lo ritrae seduto accanto ad un indigeno al tempo del suo celebre viaggio in America (1895-1896)⁶, o con quella (1906) utilizzata da Karen Michels per la copertina del suo recentissimo volume *Aby Warburg. Im Bannkreis der Ideen*⁷.

Una ulteriore conferma è in un disegno dall'intonazione umoristica realizzato da Mary Warburg e ritraente il marito, contenuto in un taccuino inedito (1909) in possesso del pronipote di Warburg Italo Spinelli⁸, gentilmente segnalatomi da Alberto Olivetti.

IL VOLTO IN MASCHERA

Quello di Kienerk è forse l'unico ritratto dello studioso tedesco eseguito in quest'epoca. Copiose, al contrario, le immagini fotografiche che lo ritraggono. In più occasioni Warburg s'era espresso sull'arte del ritratto, criticata in molti casi per l'eccessiva piaggeria rappresentativa, prerogativa dell'ottuso gusto borghese. Forse in questo potevano risiedere le ragioni di un'eventuale sua diffidenza verso tale pratica⁹. Come spiegare, allora, la prontezza con cui Warburg chiede (o forse accoglie la proposta) di essere ritratto come *Maske*? Come è noto, arte e società costituiscono, nell'interpretazione più tardi data da Gombrich del pensiero warburghiano, due entità inscindibili e interdipendenti. Come l'arte deve liberarsi del superfluo che le nuoce, così la società percorre un cammino di emancipazione "contro l'ambiente limitato e soffocante di una compiaciuta *bourgeoisie*"¹⁰. E il ritratto a macchia eseguito da Kienerk è proprio un volto



Fig. 6 | Giorgio Kienerk, *Capolettera "O"*, per "La Riviera Ligure", 1901-1902

liberato del superfluo, ridotto alle sue linee essenziali: il disegno, come teorizzato da Liebermann¹¹ (artista non a caso apprezzato da Warburg), viene qui inteso come "arte dell'omissione". Un'arte dell'omissione che per Kienerk funziona quale principio generale, da applicarsi tanto all'elaborazione delle lettere dell'alfabeto destinate a caratterizzare la veste grafica di riviste come "Riviera Ligure" e "Novissima", tanto allo studio del volto umano. Un'arte dell'omissione che crea la *maske*: un'astrazione che mantiene evidente la genitura fisiognomica e contemporaneamente diventa oggetto a sé stante, senza corpo, senza uno spazio che gli appartenga. Il volto come sigla. La maschera che dice l'essenziale condensando il particolare, la maschera come impronta o sopravvivenza di sé stessi.

DA VALLOTTON A KIENERK

Warburg connette esplicitamente l'ideazione delle teste a macchia di Kienerk all'invenzione delle "masques" di Felix Vallotton, brillanti e innovativi ritratti in bianco e nero di scrittori celebri del tempo, prodotti copiosamente a partire dal 1896¹². Se da un lato bisogna osservare che le teste di Vallotton risultano molto più asciutte e scarne rispetto a quelle di Kienerk (immagini più dense e stratificate di potenziali rimandi), è evidente che il principio riduttivo le accomuna. Tale riduzione si muove nel caso di Vallotton verso l'elementarità, secondo una naïveté d'impronta gaugueniana, nel caso di Kienerk verso un'estrapolazione, attraverso lo studio dei contrasti chiaroscurali, dei ritmi essenziali di un volto e/o di uno stato d'animo (come nel caso dei "Sorrisi" che poi vedremo), quasi

‘onde’ che promanano anche all’esterno amplificate dalle mosse dei capelli e dei contorni.

In entrambi i casi, funziona da ausilio la fotografia 13 (“Irriguardoso ciclope monocolo”¹⁴), mezzo di riproduzione che Warburg conosce bene avendo personalmente documentato il viaggio attraverso le popolazioni Hopi in America¹⁵. Ma se per Valotton l’immagine fotografica può essere il punto di partenza per un’elaborazione di carattere prettamente disegnativo, apparentata alla caricatura e alla ricerca del tipico, per Kienerk essa costituisce lo spunto per una riflessione di natura essenzialmente estetica dagli esiti fortemente decorativi. Se gli approdi sono diversi, dunque, affine è il criterio operativo (riduzione, abbreviazione, sintesi) con cui si elabora l’immagine iniziale, interpretata, soprattutto nel caso di Kienerk, anche alla luce degli affetti della solarizzazione.

IL SORRISO DELLA SFINGE

All’epoca della visita di Warburg, nel 1901, Kienerk aveva già creato e diffuso attraverso riviste e cartoline i suoi celebri “Sorrisi”: volti femminili ripresi da varie angolazioni, incorniciati da folte e fluenti capigliature, su cui fiorisce un sorriso intenso e gentile .

Nel suo diario, Warburg parla di “maschere in bianco e nero; del genere Valotton, in brillante chiaroscuro, silhouette en face, nessun contorno”¹⁶ e dunque non sembra accennare esplicitamente ai “Sorrisi” caratterizzati, tranne per alcune loro versioni, da una policromia fortemente contrastata. Ma la questione cromatica importa relativamente, il procedimento grafico è sostanzialmente lo stesso.

D’altro canto i “Sorrisi”, cui Antonella Sbrilli dedica un contributo in questo stesso numero di Engramma, sono concettualmente un’elaborazione più complessa. Essi sono la ripetizione seriale di uno stato d’animo, in cui la riconoscibilità fisiognomica concorre a dare evidenza reale ai volti ma non ne è funzione prioritaria. Kienerk dà infatti corpo al ‘sorriso della Belle Epoque’, un atteggiamento dello spirito positivo e ottimista, fiducioso verso la razionalità, la scienza e il progresso, ma anche attratto dall’inebriante neopaganesimo dei costumi, dal vitalismo fantastico, dalle seduzioni dell’esoterismo e delle scienze occulte.

Proprio come l’epoca che intendono incarnare, i “Sorrisi” recano l’impronta di una lieve ambiguità, espressa nei diversi sedimenti iconografici che, coscientemente o meno, l’artista sembra riversarvi: echi rinascimentali e



Fig. 7 e 8 | Giorgio Kienerk, *Sorriso*, 1900 ca., litografia

Fig. 9 | Giorgio Kienerk, *Sorriso*, matita e inchiostro su carta velina, collezione privata

Fig. 10 | Sandro Botticelli, *La nascita di Venere*, particolare, Firenze, Galleria degli Uffizi

botticelliani nelle volute dei capelli, chiome leonine (inno alla moderna femminilità, presente e assertiva), maschere, apparizioni fantasmatiche e fluttuanti (Kienerk s'interessa di occultismo e partecipa a varie sedute spiritiche, intrattenimento all'epoca assai diffuso), evocazioni sfingiche dalla fascinosa fissità.



Fig. 11 | Giorgio Kienerk, *Sorriso*, copertina per “Cocorico” 40, 15 settembre 1900

Fig. 12 | Un particolare della Sfinge di Giza, Egitto

In particolare, osservando alcune versioni dei “Sorrisi”, come quella utilizzata per la copertina del “Cocorico” del 15 settembre 1900, la sagoma della testa e gli stessi effetti cromatici ricordano la testa di una grande sfinge (simbolo antico come la Gorgone, segno di una femminilità ambigua e tentatrice assai diffusa nella letteratura del tempo), il cui corpo, nella sua imponenza, è lasciato solo intendere dall’oscurità sottostante.

L’accentuazione dell’elemento emotivo, di cui la maschera è la cristallizzazione visibile, risponde ad un interesse, comune in quegli’anni, verso i sentimenti, gli stati d’animo, le emozioni appunto, fino a poco prima tenuti a freno e sublimati dal filtro normativo della ragione, dell’ideale, del bello. Grazie ai principi del naturalismo e del verismo, più tardi amplificati e interpretati in chiave simbolista ed estetizzante, le gradazioni del sentimento, i labirinti dello spirito, della mente, della sensibilità umane (talvolta autentici abissi in cui perdersi) assumono una posizione di centralità. Lo stesso Kienerk realizza, attorno al 1900, alcuni dipinti che proprio degli stati dell’animo umano cercano di cogliere le differenti sfumature: Dolore, Ansietà, Piacere, Sconforto¹⁷. Qualcosa che certamente aveva potuto attrarre Warburg, lui che, a proposito del carattere quasi iniziatico della ricerca storico-artistica, avrebbe più tardi affermato: “Ci siamo concessi di indugiare per un momento nelle sinistre stanze dei commutatori che trasformano le commozioni psichiche più profonde in figurazione artistica duratura”¹⁸.

La liaison tra Warburg e Kienerk non sarebbe giunta alla mia attenzione senza la segnalazione a Vittoria Kienerk, da parte di Ilaria Furno Weise, del contenuto del testo di Bernd Roeck Florenz 1900. A lei e all'amica Vittoria va il mio primo, sincero ringraziamento. Fondamentali sono state poi le collaborazioni del Warburg Institute di Londra, nella persona del suo direttore Charles Hope, per la consultazione in copia degli originali, e di Dorothea McEwan, per la decifrazione della difficile scrittura di Warburg. Grazie infine a Elena Lazzarini per aver fatto da primo tramite con il Warburg Institute, a Elsa Ciuffarin per la traduzione, ad Alberto Olivetti, Antonella Sbrilli, Benedetta Cestelli Guidi e Claudia Wedepohl per le utili indicazioni.

NOTE

1 Questo aspetto del temperamento di Warburg, compresente rispetto al progressivo ripiegamento morale e patologico, percorre la storiografia dello studioso fin dai tempi di Giorgio Pasquali. *Aby Warburg*, "Pegaso" II, 4, 1930, pp. 484-495, poi ripubblicato in *Pagine stravaganti di un filologo. E Pagine stravaganti vecchie e nuove. Pagine meno stravaganti*, a c. di C.F. Russo, Le Lettere, Firenze 1994, pp. 40-54. Continua poi nella recensione a firma di E. Wind *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, "The Times Literary Supplement", 25 giugno 1971, pp. 735-736, confluita nella traduzione italiana di E. Colli dal titolo *Una recente biografia di Warburg* in E. Wind, *L'eloquenza dei simboli*, Adelphi, Milano 1992, pp. 161-173. Una ultima eco la si può trovare nella biografia romanizzata di F. Cernia Slovin, *Aby Warburg. Un banchiere prestato all'arte. Biografia di una passione*, Marsilio, Venezia 1995.

2 B. Roeck, *Florenz 1900. Die Suche nach Arkadien*, C.H. Beck, München 2001, pp. 210-212, 300n.

3 A. Warburg, Diario, 17 marzo 1901; lettera di Mary a Charlotte Warburg, 18 marzo 1901, Londra, Warburg Institute.

4 La traduzione integrale della pagina del diario di Warburg e della lettera di Mary sarà presentata, nella versione definitiva, nell'articolo di prossima uscita sui "Quaderni Warburg Italia". Saranno quindi possibili lievi discrepanze di cui mi scuso in anticipo con i lettori.

5 La testa a macchia di Warburg è pubblicata, accanto a quelle dello stesso Giorgio Kienerk e di un altro personaggio, identificabile con l'amico incisore Emilio Mazzoni Zarini, su "L'Arte Decorativa Moderna" 6, giugno 1903, pp. 181-182.

6 B. Cestelli Guidi, N. Mann, *Photographs at the frontier: Aby Warburg in America, 1895-1896*, Merrell Publishers Limited-Warburg Institute, London 1998.

7 K. Michels, *Aby Warburg. Im Bannkreis der Ideen*, C.H. Beck, München 2007. La foto è conservata presso il Warburg Institute, Londra.

8 Si tratta precisamente della riproduzione rilegata, molto fedele e apparentemente di vecchia data, del taccuino originale, la cui ubicazione risulta sconosciuta.

9 Naturalmente fanno eccezione, in questo discorso, i disegni schizzati dalla moglie Mary e, in particolare, il busto bronzeo da lei eseguito postumo e replicato in varie copie, come mi informa Claudia Wedepohl, archivista del Warburg Institute, Londra. Notizie sul busto raffigurante Warburg sono riportate nella tesi inedita di Sabina Ghandchi, *Die Hamburger Künstlerin Mary Warburg geb. Hertz*, Magisterarbeit, Hamburg 1986, poi riprese da Ute Haug nel suo contributo *Mary Warburg geb. Hertz-Künstlerin der Avantgarde?*, in *Künstlerinnen der Avantgarde in Hamburg zwischen 1890 und 1933* (catalogo della mostra, Amburgo, Hamburger Kunsthalle 21 maggio-20 agosto 2006), tomo I, pp. 29-34.

10 E.H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, [1970] tr. it. Feltrinelli, Milano [1983] 2003, p. 90. Lettura ripresa da Micol Forti con particolare riferimento al rapporto tra Warburg e l'arte contemporanea: M. Forti, *Dal realismo all'espressionismo: Warburg e la cultura artistica contemporanea*,

in C. Cieri Via, P. Montani, *Lo sguardo di Giano: Aby Warburg fra tempo e memoria*, a c. di B. Cestelli Guidi, M. Forti, M. Pallotto, Nino Aragno, Torino 2004, pp. 377-410.

11 Si veda la *Biografia intellettuale* di Gombrich, p. 89.

12 Nel 1896 Vallotton inizia a produrre la serie degli scrittori illustri per la "Revue des Revues", poi riutilizzata per il primo *Livre de masques*, accompagnato da testi di Remy de Gourmont per le Editions du Mercure de France. La seconda edizione è del 1898; in J.P. Morel, Vallotton. *Dessinateur de presse et graveur*, Lausanne 2002, p. 96.

13 Cfr. per Vallotton, M. Ducrey, *Felix Vallotton*, Lausanne 1989 ("Ses masques souvent d'après des photographies", p. 24). Per Kienerk il rapporto tra le teste a macchia e la fotografia è più che evidente. Basti pensare alla galleria di volti (Mazzini, Bistolfi, De Amicis, Tolstòj, Rodin, Ibsen) pubblicati sulle copertine dell'"Avanti della Domenica" (1904-1906), posteriori alla maschera-ritratto di Warburg, in cui l'artista, il più delle volte, sembra lavorare direttamente sulle fotografie tramite velina. Nel caso specifico di Warburg, d'altro canto, la stessa testimonianza dello studioso ("Mi faccio ritrarre subito come maschera") sembra lasciare intendere un'esecuzione estemporanea.

14 Warburg utilizza questa definizione quando commenta commosso il funerale di Arnold Böcklin a Firenze, nel gennaio 1901 (nella *Biografia* di Gombrich, p. 137).

15 Cfr. il volume di Benedetta Cestelli Guidi e Nicholas Mann *Photographs at the frontier*.

16 A parte quelle di Warburg, esistono altre maschere-ritratto in bianco e nero; cfr. nota 5 in questo stesso articolo.

17 Cfr. "Dipinti" in E. Querci, *Giorgio Kienerk 1869-1948*, Umberto Allemandi & C., Torino 2001, nn. 39, 56, 59, 68.

18 A.M. Warburg, *Schlussübung*, appunti per il seminario invernale 1927-1928, febbraio 1928 [WIA III.113], citato da Gombrich nella sua *Biografia* di Warburg, p. 222 ("Ci è stato concesso di indugiare per un momento nelle inquietanti caverne dove i trasformatori convertono le emozioni più profonde dell'anima umana nelle forme durature dell'arte"); in B. Roeck, *Aby Warburg Seminarübungen über Jacob Burckhardt im Sommersemester 1927*, "Idea" 10, 1991, pp. 88-89; tr.it. Sul metodo, in questo numero di Engramma.

ENGLISH ABSTRACT

In march 1901 Aby and Mary Warburg visited the Florentine atelier of the artist Giorgio Kienerk (1869-1948). In his diary, Warburg mentions a portrait of himself realized by Kienerk, in form of "mask". In the corpus of Kienerk's works Eugenia Querci identifies Warburg's portrait, a black and white head painted with a 'stain' technique. Kienerk's portrait seems to be the only non-photographic image of Warburg's face. In more than one occasion Warburg had been critical towards the art of portrait, considered as expression of flattering: how can one explain, then, Warburg's request to Kienerk for a portrait? Art and social life are in Warburg's thought strictly connected: art, as well as society, has to get rid of superfluous. Kienerk's "mask" is indeed a face where all unnecessary details are eliminated: the picture focuses on feelings and emotions, the same subjects to which in these years Warburg devotes his studies.