DOPPIOZERO

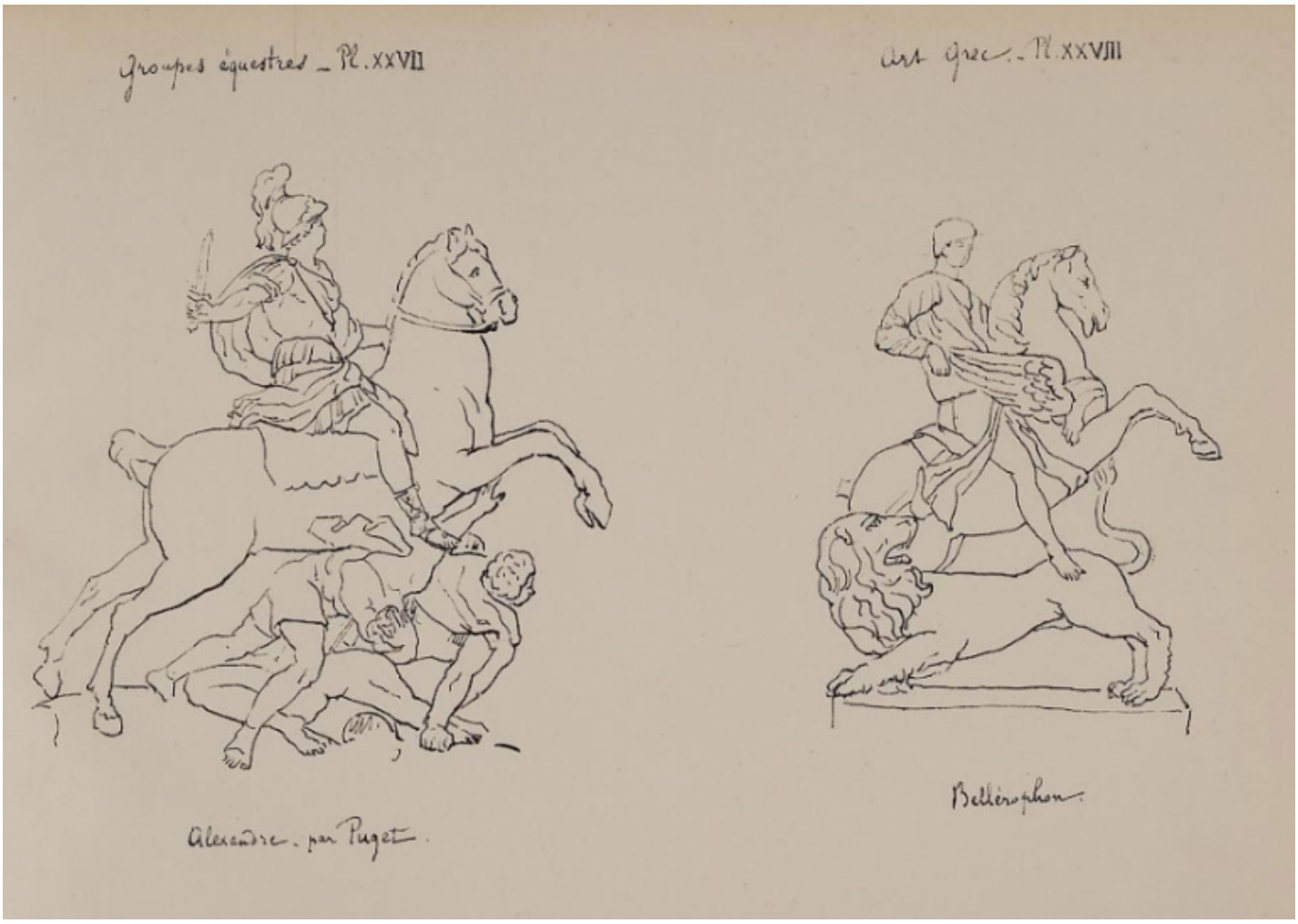
Aby Warburg fra antropologia e storia dell'arte

Claudio Franzoni
22 Dicembre 2021

C'è sempre bisogno di leggere lentamente e in profondità, come ammoniva Nietzsche, ma con certi libri è l'unica strada possibile, ad esempio per la raccolta di saggi di Aby Warburg (1866-1929) appena uscita da Einaudi a cura di Maurizio Ghelardi (Aby Warburg, *Fra antropologia e storia dell'arte. Saggi, conferenze, frammenti*, 725 pp.). Il volume fa séguito a quello, sempre tra i *Millenni*, dedicato ai saggi dello studioso amburghese su temi astrologici.

Ghelardi propone una ricca serie di testi di Warburg, alcuni inediti in Italia, altri già pubblicati – a cominciare dalla prima edizione degli scritti dello studioso (*La rinascita del paganesimo antico*, 1966) – ma proposti ora in una nuova traduzione; si tratta di articoli, tracce di conferenze, appunti, un frammento di autobiografia, le carte sulla *Ninfa fiorentina*, e altri materiali ancora. Il tutto è commentato da una ricca sequenza di fotografie in bianco e nero (straordinarie quelle che Warburg stesso scattò in occasione del suo viaggio americano "nel territorio degli indiani Pueblo") e da tavole a colori fuori testo (gli affreschi di Piero della Francesca in San Francesco ad Arezzo).

L'introduzione di Ghelardi è un complesso saggio su Warburg, teso anche a spiegare le ragioni e l'organizzazione dei testi scelti. Il curatore osserva infatti che "l'intera opera edita e inedita di Warburg" è paragonabile "a un macrotesto composto di saggi, appunti, schemi, formulazioni continuamente rifatte, e in certi casi poi respinte, schemi, sinossi, notizie" (p. XV). La complessità del lascito warburghiano consiste dunque anche in questo procedere apparentemente disorganico, con riscritture e riprese che talora portano a conclusioni ambigue, se non contraddittorie. Eppure la direzione del suo percorso di studioso è tutt'altro che caotica: "leggendo la sua opera – sostiene Ghelardi – si rischia di smarrire facilmente il filo conduttore del suo pensiero, ossia il rapporto tra vita e orientamento nel mondo, nonché il significato di quell'eredità dell'Antico che egli intende come declinazione storica di un problema costitutivo della percezione e dell'espressione umane" (p. X).



Il tema dell’Antico, infatti, si profila immediatamente nei *Frammenti sull’espressione*, appunti stesi a partire dal 1888, quando Warburg aveva poco più di vent’anni. Ha consultato un singolare libretto illustrato, *Types grecs et types modernes comparés pour servir à l'étude de l'antique* di Jean Rousseau (1877): brevi testi commentano le tavole, in cui opere moderne vengono accostate a dettagli di opere antiche. A colpire Warburg è il parallelo tra due sculture, un Alessandro vincitore seicentesco e un Bellerofonte antico; rispetto alle osservazioni d’ordine stilistico di Rousseau, l’appunto va in tutt’altra direzione ed esamina la “sensazione che designa la trasformazione dell’espressione del volto (o del corpo) e che è provocata, nostro malgrado, da un qualche potere che ci sovrasta (l’Antico)”.

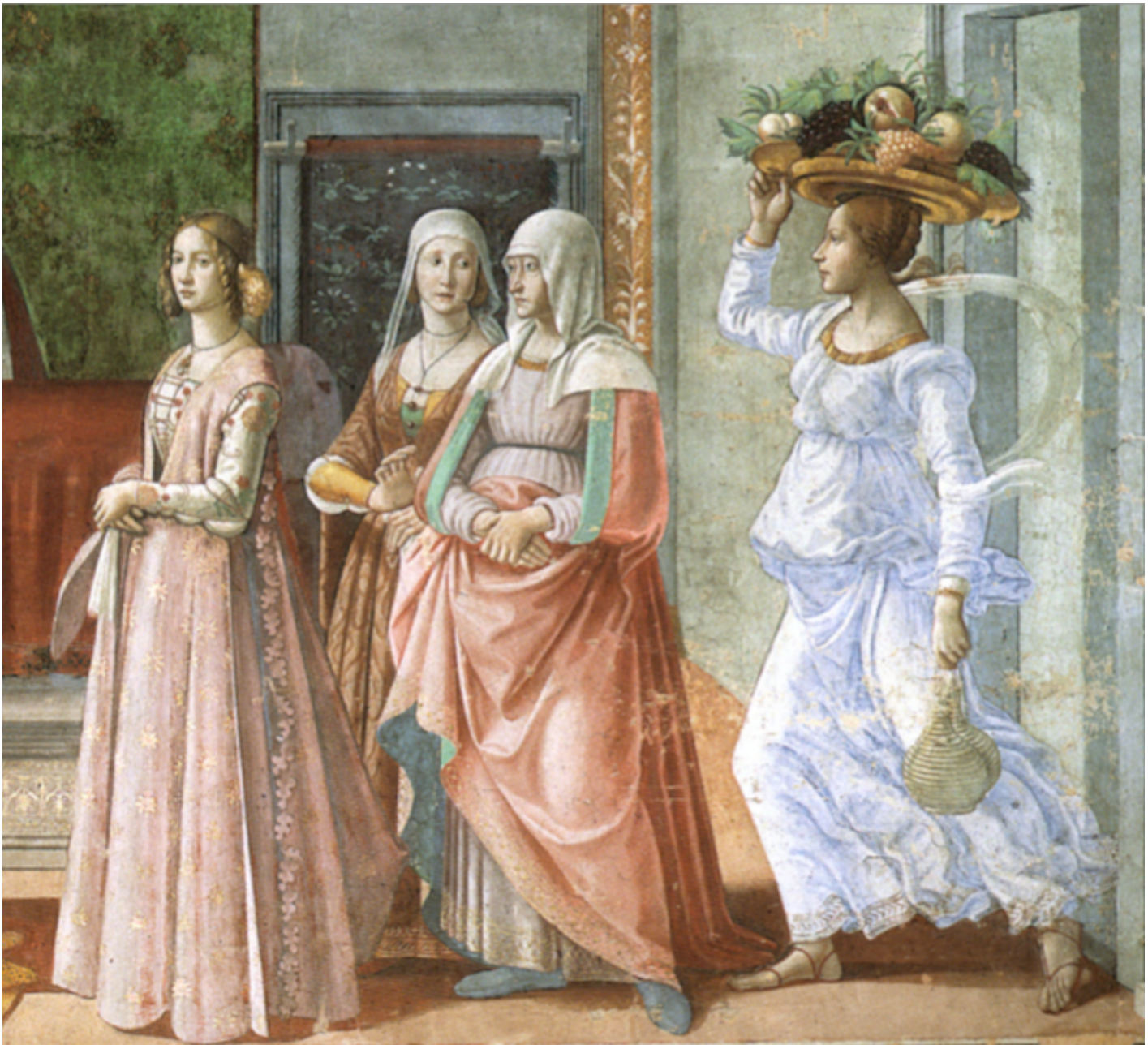
Già qui si va profilando l’idea che gli artisti antichi abbiano coniato schemi espressivi che sono andati a imprimersi nella memoria della cultura occidentale, degli artisti come del pubblico. È l’idea che troverà una compiuta esposizione nel saggio su *Dürer e l’Antico italiano* del 1905 (pp. 537-552): è qui infatti che – a proposito del tema della morte di Orfeo – viene introdotto il concetto di *Pathosformel* (che Ghelardi traduce “formulazione di pathos”, invece del consueto “formula di pathos”).

Impostando il problema del rapporto con gli Antichi in un modo del tutto nuovo, Warburg adotta una scrittura altrettanto nuova, a volte spigolosa e quasi indecifrabile, a volte aperta a sintesi improvvise: come quando afferma che l'indagine condotta sulle immagini della morte di Orfeo è parte di una "ricerca che intende riportare alla luce le tappe di un itinerario attraverso il quale gli erranti superlativi antichi del linguaggio gestuale da Atene erano giunti attraverso Roma, Mantova e Firenze fino a Norimberga, dove avevano trovato accoglienza nell'animo di Dürer".

Nei *Frammenti sull'espressione*, oltre all'Antico, si annuncia un altro cardine della ricerca di Warburg, quello della problematica relazione tra soggetto e oggetto. Nell'uomo c'è da una parte l'impulso ad afferrare, l'istinto dell'"incorporazione" dell'altro, il precipizio che si apre quando pensiamo di poter incidere sulle

cose e quando temiamo che esse possano determinare la nostra condizione (molti anni dopo parlerà di “indistruttibilità dell’uomo primitivo, che in tutte le epoche è sempre lo stesso”). Dall’altra parte, però, è sempre aperta la possibilità di creare un varco tra noi e le cose, padroneggiarle mediante la riflessione: “L’oggetto vero e proprio della storia della cultura sarebbe quello di descrivere lo stadio relativo a ogni periodo della riflessività” (così annota nel 1896). Nel 1923 parlerà ancora della necessità di “riflettere su se stessi per respingere la tragicità della scissione tra la magia impulsiva e la logica del confronto”, e si riferisce prima di tutto alla propria esperienza personale (p. 167).

Il dissidio tra la spinta a dissolversi nell’oggetto e a guardarlo da fuori si risolve momentaneamente nell’opera d’arte: “L’atto ‘artistico’ è un ‘tentativo di allontanamento’ nei confronti dell’oggetto con la conseguente percezione tattile che circoscrive”; spiega Ghelardi: “L’arte rappresenta il riflesso umano di afferrare e padroneggiare la vita, e allo stesso tempo rispecchia il desiderio di distanziarsi dalla sua immediatezza costruendo un oggetto della rappresentazione mentale o visuale” (p. XX).



Ciò che colpisce nei *Frammenti* giovanili, insomma, è l'apparire, sotto forma di improvvise intuizioni, di quelle domande che lo studioso continuerà a porsi nel corso di tutte le sue ricerche. Con un'insistenza sorprendente, gli appunti parlano del "panneggio ondeggiante", della "capigliatura ondeggiante", delle vesti svolazzanti osservate nella pittura fiorentina della seconda metà del Quattrocento, a cominciare da Botticelli (l'argomento della sua dissertazione). Quella che potrebbe sembrare una fissazione di poco momento, si inquadra invece nell'interesse di Warburg per la funzione degli abiti come "estensione inorganica dell'individuo", come "mezzo della caratterizzazione psicologica" (e rientra in definitiva nella più ampia questione del rapporto tra l'uomo e le cose). L'abito – ben più che una copertura funzionale e un rivestimento attraente – è uno strumento che viene a far parte del sistema espressivo del volto e del corpo.

L'attenzione alle figure in movimento e all'agitarsi degli abiti nell'aria ha una ricorrenza impressionante nell'opera dello studioso e descrive una parabola che ha il suo apice nei frammenti sulla "ninfa" di Santa Maria Novella. In uno degli affreschi del coro della chiesa fiorentina, eseguiti alla fine del Quattrocento da Domenico Ghirlandaio per la famiglia Tornabuoni, Warburg e l'amico André Jolles hanno notato il contrasto tra l'andatura pacata di tre dame con abiti del tempo e il passo spedito di una serva che le segue; tra i due studiosi inizia allora un carteggio fittizio mirato su questa figura femminile che definiscono "ninfa".

Come prescrivono i trattati di buone maniere di età rinascimentale, le tre donne Tornabuoni in visita alla puerpera si comportano come si deve, camminano lentamente e tengono le mani sull'addome, una sopra l'altra. Nella serva-"ninfa", invece, il comportamento spigliato e gli abiti gonfiati dall'aria mostrano la derivazione da un qualche bassorilievo antico: secondo Warburg, il ricorso alle forme classiche serve al pittore e al committente – un potente banchiere legato ai Medici – per dichiarare visivamente la propria esuberante intraprendenza e il bisogno di una nuova libertà espressiva, in uno spirito schiettamente borghese.

PATIENTIA
BEATI
PACIFI
CI QO
FILII DI
VOCA
BIN
TVR

MI
LI
TA
S
BEATI
PAUPERE
SPV·QQ
IPSORE
REGNV
CELOR

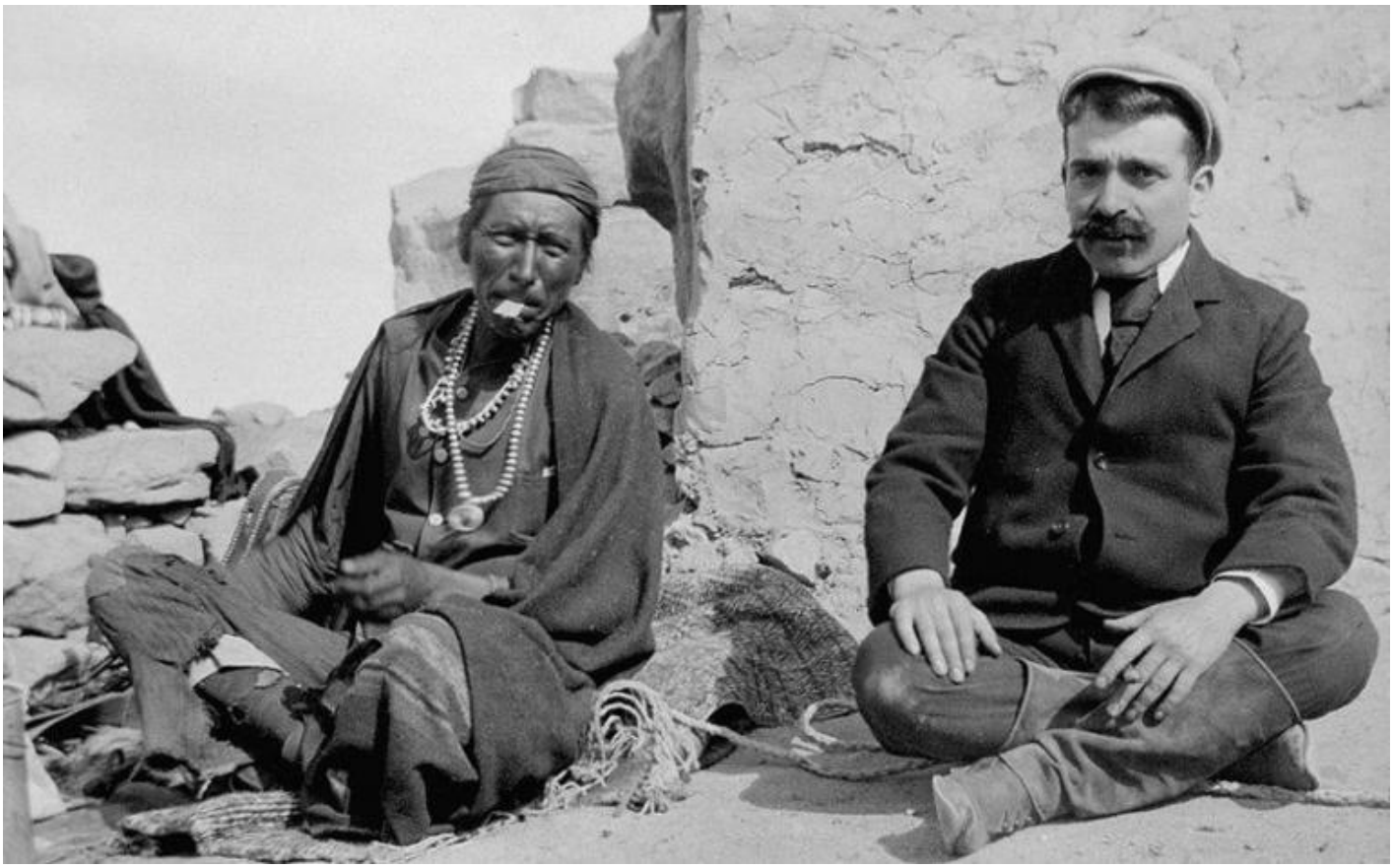
Una lettura convincente, ma fino a un certo punto, nella misura in cui questo e altri schemi classici – lo rilevò a suo tempo Ernst Gombrich – erano già stati reimpiegati in epoca medioevale, ad esempio nella cupola dell'Ascensione in San Marco a Venezia, dove alcune personificazioni di virtù camminano scalze o con leggeri sandali facendo ondeggiare i vestiti. Il legame con l'Antico è fuori discussione anche in questi casi, ma siamo sicuri che il coefficiente espressivo di queste forme sia inferiore? I panni mossi di Ghirlandaio in che cosa sono diversi da quelli che svolazzano in età medioevale? In che misura è la pratica artigianale a decidere la scelta di questo o di un altro modello?

D’altra parte sono gli stessi *Frammenti* giovanili a mostrare che Warburg, mentre si interrogava sul ruolo del panneggio e degli abiti mossi, si poneva domande anche sui confini dell’elemento ornamentale, si chiedeva cioè cosa accade quando la forma esige solo di esser guardata così com’è (“perché piace l’arabesco?”, p. 53).

La “signorina in movimento”, che aveva fatto il suo ingresso come una “strana e delicata pianta” (p. 406) nel più austero giardino della cultura fiorentina, entra con andatura sostenuta anche nella cultura contemporanea, come dimostrano i saggi sulle “ninfe” di Agamben, Calasso, Didi-Huberman e di tanti altri studiosi. Un filone di studi che parte dall’ancella di Ghirlandaio e si allarga verso le immagini delle ninfe antiche e sulle loro presunte sopravvivenze moderne e contemporanee, una linea che varrebbe la pena esaminare a sé, come segno dell’impatto, ma anche dell’ambigua complessità del lascito warburghiano nel nostro tempo.

Quella che per Giorgio Vasari (1568) era solo una riuscita idea di Ghirlandaio – “una femmina che porta a l’usanza fiorentina frutte e fiaschi da la villa, la quale è molto bella” – nel carteggio con Jolles finisce per acquisire un’altra identità: la stringente apparecchiatura filologica di Warbug alla fine non impedisce che abbia il sopravvento la lettura rapsodica (e in buona parte esito di un’impostazione estetizzante) di Jolles. Così “Brigida rapida-Vittoria” (Warburg la chiama giocosamente in questo modo negli appunti per *Mnemosyne*) acquista una vita autonoma, un’animazione che nella letteratura odierna le ha permesso di diventare di volta in volta figura teorica, metafora epistemologica, allegoria della visione warburghiana, occasione per nuove indagini sull’arte del Novecento (ma anche argomento accademico *trendy*). Una volta varcate le frontiere della filosofia, sono andati però smarrendosi i legami con la storia delle forme, e la “ninfa” finisce per comparire in ogni luogo e in ogni tempo, uno spettro in grado di adattarsi a qualunque speculazione; in compenso, paradossalmente, la domanda dell’amico di Warburg – “qual è la storia di questa fanciulla?” – finisce per restare inevasa: in altre parole, qual è il posto della “ninfa” nella storia delle immagini?

La “ninfa” è presente anche in un tardo appunto per il progetto non concluso dell’Atlante di immagini, *Mnemosyne*: “Talvolta mi sovviene che cerco di dedurre come uno psicostorico la schizofrenia del mondo occidentale dal figurativo nel riflesso autobiografico: da un lato la ninfa estatica (maniacale), dall’altro l’afflitto dio fluviale (depressivo) come i poli entro cui l’uomo sensibile alle impressioni cerca di trovare il suo stile attivo. L’antico gioco del contrasto tra *vita activa* e *vita contemplativa*” (p. 217).



Ben lontano dalle parole d’ordine degli studi storico-artistici tra Otto e Novecento, Warburg sta ancora seguendo il filo di problemi teorici che lo investono in prima persona. D’altra parte è proprio questa una delle ragioni che hanno creato il mito Warburg (e hanno contribuito ad alimentare una “vastissima bibliografia

critica – e spesso agiografica”, come scrive Ghelardi). Insomma, il fascino della sua opera sta anche nel fatto che possiamo osservare, quasi a ogni passo, quanto sia profondo il suo coinvolgimento negli argomenti studiati e come il primo *pathos* ad essere indagato sia il suo.

Nel viaggio del 1895-96 nel Nuovo Messico, scatta diverse foto (pp. 109 e sgg.) e in altre si fa ritrarre assieme ad alcuni nativi americani. In una sta seduto con le gambe incrociate (una postura del tutto improbabile per un europeo) proprio come l’indiano che gli sta accanto; in un’altra foto indossa una maschera rituale; in un’altra ancora, durante una pausa della danza “humiskatchina”, si fa fotografare accanto a uno dei danzatori che nel frattempo si è tolto la maschera. Anni fa, queste foto hanno suscitato un’accesa discussione e alcuni studiosi hanno voluto vedervi una posizione colonialista ora consapevole, ora involontaria, e una sorta di sguardo ironico nei confronti dei nativi americani. C’è chi ha visto nella terza delle fotografie citate una precisa conferma: lo studioso europeo stringerebbe con forza il braccio del danzatore, che tutto vuole meno che farsi fotografare.

Le forme – in questo caso i movimenti e relazioni tra i due corpi – vengono strattonate per farle obbedire a un’interpretazione che le precede, una preoccupazione *politically correct*. Ma se accostiamo questa foto alle altre (prima di tutto quella in cui siede con le gambe incrociate) e se leggiamo in filigrana le *Immagini dal territorio degli indiani Pueblo* (pp. 94-165) e i *Ricordi* dello stesso viaggio (pp. 166-194), il gesto di Warburg appare ben altro che un bloccare a forza, piuttosto quello affettuoso che in italiano chiamiamo “prendere a braccetto”. “È un vecchio libro da sfogliare / Atene-Oraibi [uno dei villaggi Hopi] entrambe cugine!”, aveva scritto – parafrasando versi del *Faust* di Goethe – come epigrafe della conferenza sul viaggio americano svolto 27 anni prima.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO